

Karel Appel, *Le cheval mourant*,
1956



Valeriano Bozal

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

Testu hau Creative Commons lizentziapean (mota: Aitortu–EzKomertziala-LanEratorririkGabe) argitaratu da (by-nc-nd) 4.0 international. Beraz, berau banatu, kopiatu eta erreproduzitu daiteke (edukian aldaketarik egin gabe), betiere, irakaskuntza edo ikerketarako helburuekin, eta egilea eta jatorria aitortuta. Ezin da merkataritza helburuetarako erabili. Lizentzia honen baldintzak <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/legalcode> webgunean kontsultatu daitezke.



Ezin dira irudiak erabili eta erreproduzitu, argazkien eta/edo lanen egile-eskubideen jabeek berariazko baimena eman ezean.

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

Argazki-kredituak

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

Argitalpena:

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

1.

Indarra, bortizkeria, zoria, dinamismoa, neurrigabekeria, gehiegikeria, kaosa, ankerkeria, ustekabea, berezkotasuna, ezustekoa, irrazionala, hitz horiek bat datoz Karel Appelen (1921-2006) obrari eta bere *Le cheval mourant* (1956) lanari [1. ir]¹. Ez soilik Karel Appeli: artista espresionista askorekin ere bat datoz; Jorn, Constant eta Corneillerekin adibidez, eta, oro har, CoBrA taldeko kideekin (Appel talde horretako kidea izan zen); era berean, espresionista abstraktu estatubatuarrekin eta Espainiako zenbait artistekin ere, esate baterako, Antonio Saurarekin. Termino horiek akademizismoaren, tradizioaren eta konbentzionaltasunaren etsaia den artista modernoaren kanona ardatzen dute. Zenbait kritikarik arte eta artista jakin batzuen eredu bihurtu zuten kanon hau: Pollockek baldintzetako asko betetzen ditu, Greenbergen analisietan.

Kritikariek eta artistek esandako eta idatzitako hitzak dira. Appelek honela esan zuen: «Dans ma peinture, c'est l'élan, la force, la vitesse, la manière de faire»²; eta, elkarrizketa berean: «La création, elle, est comme un volcan qui entre en éruption [...] Je crois que le point de départ de tout art est le *chaos*»³. 1958an *Experimentele Groep in Holland* delakorako idatzi zuen manifestu batean (atzeratuta zuten), dio teoria intelektuala saihestu behar dela eta artea jardun psikiko intuitiboa dela⁴. Argazki askotan, non lanean agertzen baita, argi ikusten dira bere energia bizia, ezohiko tresnen erabilera (esate baterako, aiztoak) eta pasta piktorikoaren tratamendu dinamikoa. R. H. Fuchsek margolariaren estudioa eta margolaria bera deskribatu zituen, eta deigarria iruditu zitzaion hango kaos bohemio eta basatia, geletan zegoen oparotasuna –Appelek estudio bat baino gehiago zeukan: hiru, hain justu–, eta margo, objektu eta mota guztietako tresnen gehiegikeria; hala ere, lehenengo inpresio hori gorabehera, Fuchsek uste du irudi hori ez datorrela bat Appelekin. Hala

1 Bilboko Arte Eder Museoak 2007ko martxoan erosi zion *Le cheval mourant* lana Knokke-Heisteko (Belgika) André Simoens galeriari; izan ere, galeria horrek Madrilgo Arco '07 ferriako bere standean izan zuen ikusgai, otsailaren 15etik 19ra. Lehenago, Belgikako Bertie eta Gigi Urvaterren bilduman egon zen. Beraiek 1959 inguruan erosiko zuten, ziurrenik. Senar-emazte horiek diamanteen merkataritza aritzen ziren, eta André Jacquain arkitektoari Bruselan luxuzko etxe bat eraikitzeko enkargua egin zioten. Etxea 1959 eta 1960. urteen artean eraiki zuten, eta galeria bat ere jarri zuten bertan, euren lanak erakusteko. Galeriak ehun eta berrogei bat pieza erakusteko edukiera baino ez zeukan, eta bilduman mila pieza inguru zeuden, denak ere XX. mendeko artista nagusienak. Alabaina, diamantearen negozioaren arazoak zirela eta, 1962tik aurrera, Urvater familiak bildumako lanik funtsezkoenetakoak saldu behar izan zituen apurka-apurka. Une horretatik aurrera, dakigun bakarra da *Le cheval mourant* lana Onzea-Govaerts bilduman egon zela 1990eko hamarkadaren hasieran. Ikus Haga 1956, 88. kat.; Basilea 1959, s.p.; Claus... [et al.] 1958, 249. or.; Oostende 1991, 78. or., 90. or., z/g; Zaragoza 2008, 346. or., 358. or., 223 zenb.

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

3 Ibid., 86 eta 151. or.

4 Ragonek aipatua, 1988, 375. or.



1. Karel Appel (1921-2006)
Le cheval mourant, 1956
Olioa mihisean. 130 x 195 cm
Bilboko Arte Eder Museoa
Inb. zenb. 07/7



2. Karel Appel (1921-2006)
Nu barbare, 1957
Olioa mihisean. 195 x 130 cm
Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gante, Belgika

idatzi zuen Appeli buruz: «Margolari klasikoa da, askoz ere gutxiago bizi dena munduan, bere estudioaren babesean baino»⁵.

Ezaugarri topiko horiek onartu ditzakegu. Bere lanetan, lehen begiratuan ere ez dira horrelako gutxi ikusten, eta, kasu batzuetan, izenburuan ere adierazten ditu: *Nu barbare* (1957) [2. ir.], neurri handiko lan aparta, garaiko pinturaren ezaugarrietako asko laburbiltzen dituena.

Garrantzitsuena ez da komeni zaizkion hitz horiek onartzea, baizik eta, arlo piktorikoari dagokionez, zer dagoen bertan, hau da, nola eraiki diren piktorikoki ohar horiek, eta nola prozesu horrek *Le cheval mourant* lana sorrarazi duen. Bestela, kontzeptu horiek guztiak pantaila ideologiko bihurtzen dira, eta, kasu batzuetan, pantaila erretoriko eta pseudoliterario ere bai, eta pantaila horrek, pintura erakusteko asmoa izan arren, ezkutatu baino ez du egiten, eta, ondorioz, ezin izaten dugu pintura ikusi, eta, horren orde, kalifikatzaile generikoak erabiltzen dira.

2.

Appelen ibilbidearen abiapuntua hiri-kultura herrikoa da, eta arte primitiboa ere bai. Artista hau Amsterdameko auzo batean jaio zen, eta, gaztetatik, hala adierazten du Peter Bellewek, Ginea Berri holandarreko eskulturarekin harremanetan egon zen. Hain zuzen ere, Colonial Museum delakoan (gaur, Tropenmuseum), arte mota horren ondare zabala dago gordeta⁶. Artistak berak Simon Vinkenoogi esan zion bere obra osoa

5 Fuchs 1991, 102. or. Erakusketako komisarioak: R. H. Fuchs eta F. W. Kaiser.

6 Bellew 1968, 1.-2. or.



3. Karel Appel (1921-2006)
 Vue sur la Ville de Oorschot, 1942
 Olioa mihisean. 50 x 70 cm
 Karel Appel Estate Foundation

herrikoa dela, herritik datorrela⁷, baina ez folkloreaken ospetik, ezpada hazten ari zen eta hondakin ugari sorrarazten zituen kontsumoko gizarte industrialetik; alegia, bere gaztaroko Amsterdametik. Ospe horren barruan, indarkeria eta kaosa ere sartzen dira.

Bere hasierako lanak, 1935.-1942. urteen artekoak, paisaiak eta erretratuak dira; bertan, oraindik mutikoa den artista gaztearen abilezia sumatu daiteke, baina oraindik ez dago ezaugarri aipagarriegirik, salbuespen batekin: koloreari ematen dion garrantzia. Pentsa daiteke intentsitate kromatiko hori Van Goghekiko zeukan interesean oinarritzen dela; izan ere, Van Gogh-en erreferentzia bere bizitza osoan izan zuen presente. Baina, bere adinari dagokion moduan, oso Van Gogh leundua eta oinarritzkoa da. Figurazioak konbentzionalak dira, baina paisaien kromatismoan, esate baterako *Vue sur la Ville de Oorschot* (1942) lanean [3. ir.], nabarmena da nola erabiltzen dituen kolore horiak, okreak eta beltzak.

Urte hartan, 1942an, Matisseren nolabaiteko eragina sumatzen da kolorearen tratamenduan; bere paleta gorritz, urdinez eta horiz bete zen, «bizitzeko poztasun» matissiarrekin erlazionatu zen kolore-sortaz, alegia. Matisseren eragina, Appelen obrako beste konstanteetako bat, are nabarmenagoa izango zen 1945ean; izan ere, urte hartan, badirudi espresionista alemaniarrek ezagutzen hasi zela, eta bere obra osoan funtsezkoa izango zen artista bat ere ezagutu zuen: Paul Klee. Appel zuhaitzak pintatzen hasi zen, eta, hain zuzen ere, Kleeren estiloa gogorarazten duten zenbait lan egin zituen.

Bigarren Mundu Gerra amaitzean, 24 urte zituen. Ondorengo adierazpenen arabera, argi zeukan mundua aldatu egin zela eta, horrekin batera, artea ere aldatu zela (edo aldatu behar zela). CoBrAri buruzko hitzak

⁷ Hemen aipatua: Ragon 1988, 101. or.

diren arren, Appelen berba hauek ondo erakusten dute zein zen bere aldartea urte haietan: «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», esan zion Frédéric de Towarnickiri⁸. Appel gerrarteko abangoardiako arte-mugimenduen nagusitasun-galerari buruz ari zen, eta «berriz hasteko» beharizanari buruz.

1946., 1947. eta 1948. urteak funtsezkoak izan ziren bere bilakaeran. Sasoi hartan, bere pintura definituko zuten ezaugarrietako batzuk agertu ziren, eta, 1956. eta 1957. urteen artean, *Le cheval mourant* lana egin zuen. Gertatutakoa labur-labur berreraiki daiteke⁹. Dubuffeten *Art brut* delakoa ezagutu zuen, umeen eta buruko gaixotasunak dituztenen artea, hau da, naziek degeneratuztat zuten artea; sekulako grina sartu zitzaion dadaistekin, batez ere Schwittersekin; *Les Chants de Maldoror* irakurri zuen; Stedelijk Museumek 1948an inauguratu zuen erakusketari esker, Kleeren lanera hurbildu zen; Picassoren lana gertutik jarraitu zuen; materiaren garrantziaz eta *collagearen* aukerez ohartu zen; eta, 1948an, *Reflex* aldizkarian hartu zuen parte. Aldizkari hori *Experimentele Groep in Holland* delakoaren parte zen, eta bere marrazkiak argitaratzen hasi ziren bertan (Constant eta Corneillerenak ere bai), baina, esan dugun bezala, taldeak baztertu egin zuen berak idatzitako manifestua (Constantek idatzitako manifestu bat argitaratu zuen, ordea). Urte haietan, bere erreperitorio ikonografikoa definitu eta hizkera piktorkoaren oinarriak finkatu zituen.

Erreperitorio ikonografikoari dagokionez, gai nagusi bi erabiltzen zituen: umeen irudiak eta animalien irudiak. Animaliak 1947an egindako lan askotan agertzen dira; batez ere, *gouacheetan* eta koloretako arkatzekin egindako marrazkietan, baina olioetan ere bai. Appelek paperean egindako gero eta lan txiki gehiago gauzatu zituen, gaiaren aukeren gaineko ikerketa obsesiboan murgilduta. Batzuetan, zehaztu gabeko animaliak ziren, baina, gehienetan, animaliak ondo bereizten dira: arrainak, txoriak, katuak eta abar. Hasieran, une hartan, artista animalien irudiak islatzera mugatu zen, baina, denborarekin, animalien gaiak beste neurri batzuk hartu zituen, eta hori izango zen bere pinturaren eta artearen kontzepzioaren funtsezko ardatzetako bat.

«L'animal, c'est pour moi quelque chose de stupéfiant, dont je ne cesse de m'étonner», esan zion André Verdeti¹⁰. Harriduratik abiatuta, planteamendu handinahiago batera igaro zen: «J'aurais voulu avoir le regard d'un animal qui, pour la première fois, se mettrait à peindre le monde humain!», dio Frédéric de Towarnickiren aipatutako elkarrizketan¹¹. Gogoeta horrek pentsa litekeena baino askoz ere harago daramatza Appelen asmoak: gizakiaren begirada ordeztzen duen animaliaaren begiradak ez du soilik adierazi nahi animaliarri dago-kion «basakeria» —eta, ondorioz, irrazionaltasuna, indarkeria eta abar, denak ere hain ezaugarri *naturalak*—, ezpada bakuntasuna ere, eta errealtatea ikuspuntu desberdin, berri eta ustekabekotik ikustearen deskubrimendua; ezarritako arauak jarraitzen ez dituen ikuspuntutik, alegia. Asmo hori, animaliaaren begirada, metamorfosiera erradikala da. (Ez zait inondik ere arriskutsua iruditzen begirada hori erlazionatzea Gregor

8 Appel/Verdet/Towarnicki 1985, 77.-78. or. Appelek berrogeiko hamarkadan eta berrogeita hamarreko hamarkadaren zati batean egin zituen lanak gerraostean testuinguruan interpretatu ohi dira. Sam Hunter horren adibide ona da: «A quell'epoca, si sentiva obbligato 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 fredda», in Hunter 1987, 26. or.

9 Laburpen honetan (gauzak kokatzeko balio du, baina guztiz behin-behinekoa da), bibliografiatik jasotako informazioa erabiliko dut, batez ere Michel Ragonen aipatutako lana oinarritzat hartuta eta garai hartatik mantendu diren lanen azterketei jarraituz.

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

11 Ibid., 62. or. Kontzepzio hori konstantea da Appelen pentsamenduan. Elkarrizketako azken pasarteetan (Ierro horiek bere jarreraren laburpen gisa irakur daitezke), berriz ere ekin zion gai horri: «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!» (185.-186. or.).



4. Karel Appel (1921-2006)
Personnages, 1950
 Olioa mihisean. 65 x 80 cm
 Bilduma partikularra, Herbehereak

Samsak bere familiari zuzentzen dionarekin –Kafkaren *Metamorfosis* liburuan– eta, handik urte batzuetara, Francis Baconen giza/basa pertsonaietako askok dutenarekin). Senetik irtendako ikuspuntua, ikuspuntu ankerra beharbada; begiratutako/islatutako/pintatutako guztiari eragiten dion ikuspuntua. Ondorengo zenbait lanetan, zaila izango da zehaztea protagonistak gizakiak edo animaliak diren: *Personnages* (1950) [4. ir.] lanean, adibidez.

Bigarren gaia, umeena, maiz errepikatzen den gai batean zentratzen da: «les enfants interrogateurs». Hauek dira garai hartan egin zituen lanik ezagunenetako batzuk: *Enfants interrogeants* (1948) [5. ir.], *Les enfants interrogateurs* (1948) [6. ir.]. Sailak *Les enfants interrogateurs* (1949) [7. ir.] Amsterdamgo udaletxeko horma-irudira garamatza; bertan, asko sinplifikatzen du erreperorio ikonografikoa, konposizioa eta balio kromatikoak, pinturaren horma-irudi izaeraren eta dituen apainduren alde.

Gaia lan askotan agertzen da berriro, baina haur-pinturarekiko harremana ez da soilik termino ikonografikotan planteatu behar, arlo horrek esparru formalei ere eragiten baitie: Appelek, lanean aritzean, oso kontuan hartzen zuen umeen marrazteko modua, edo euskarriaren eta espazioaren arteko harremana ulertzeko modua (euskarria bera espazioa da), eta ezaugarri horiek bere hizkera bisualaren definizioa baldintzatzen zuten.

3.

Enfants interrogateurs sailak modu irmoan inauguratu zituen Appelen pintatzeko modu berriak. Euskarria modu zakarrean lotutako egurrezko oholez dago osatuta; ohol horietako batzuk elkarren gainean daude, eta, azalean, «enfant» deritzenak daude pintatuta, kolore distiratsuekin. Schwittersek bere collageetarako erabili zituen hondakinen antza dauka, eta adierazkortasun maila handikoa da. Bere osteko beste artista batzuek egingo zutenari muzin eginez, Appelek ez zuen egurra lantzen material horren edertasuna nabarmentzeko: egurra suntsituta uzten du, aurkitutako material baten hondakina balitz bezala. Itxura baldar samarreko kromatismo distiratsua erabiltzean, ezaugarri hori areagotuta geratzen zen.



5. Karel Appel (1921-2006)
Enfants interrogeants, 1948
 Olioa ohoan. 105 x 67 x 17,5 cm
 Stedelijk Museum, Amsterdam
 Inb. zenb. BA 481



6. Karel Appel (1921-2006)
Les enfants interrogateurs, 1948
 Olioa ohoan. 85 x 56 cm
 Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne,
 Centre de création industrielle
 Inb. zenb. 1985-128



7. Karel Appel (1921-2006)
Les enfants interrogeants, 1949
 Amsterdameko Udalarentzat egindako horma-irudia
 Gaur egun, Sofitel Amsterdam The Grand hoteleko jatetxean

Oholak modu zakarrean elkartzen zituen, eta, beste batzuetan, gainjarri egiten zituen; modu horretan, artistak dentsitate material izugarriko azalera piktoriko zimurtsua lortzen zuen, bertan islatutako guztiari eraginez. Alabaina, Fuchsek adierazi duen bezala, azalera estatikoa eta ez-dinamikoa da, eta, horrela, nabarmendu egiten da figurek atzealdearekin eta euren artean duten lotura, elkarren ondoan jarritako azalera eta zeinuak «irakurketako Katoi bat bezain argiak eta serioak» baitira¹². Figurek nolabaiteko zurztasun bisuala dute; izan ere, badirudi katalogo edo inbentario baten euskarrian jarrita daudela. Aurrealdeko ikonoaren seriotasuna eta suntsitutako eta baldarki elkartutako oholen hondakin itxura lotzeak efektu kontraesankorra sorrarazten du, eta zatarkeria probokatzailerean inpresioa areagotu egiten da; gainera, uste dut inpresio hori bilatutakoa dela. Fuchsek dioen moduan, Bigarren Mundu Gerraren ondoriozko estutasun eta harridura sentsazio orokorrak eragindako jarrera programatikoa izan daiteke hori.

Appelek lan mugatua egin zuen oholekin, eta, jakina, ezin da konparatu mihise gaineko pinturarekin edo marrazkiekin egin zuen lanarekin. Alabaina, jardun horrek bere lanaren ohiko arazoetako batzuk ulertzeko aukera ematen du, batez ere, azalera piktorikoari buruzkoak. Oholen kokapenak, euren arteko lotura baldarrak, Fuchsek estatikotzat duen azalera sortzen du, baina, aldi berean, azalera dinamiko baterako aukera iragartzen da, pasta piktorikotik eta azalera piktorikoaren materialtasunetik abiatuta. Garai honetan egingutako pinturetako batzuek «les enfants»-en garaiko oholen estatismo bera dute; beste batzuek, aldiz, bide desberdina urratzen dute.

Hip, Hip, Hourra! (1949) [8. ir.] lana da, garai hau ixten duten obren artean, bikainenetakoa. Figurak atzealdeko azalera beltzaren gainean nabarmentzen dira (berriz ere itzuli beharko da beltz horretara), bizitzaz betetako mugimendu batekin eta oso aberatsa dela esango nukeen kromatismo batekin. Fuchsek hitz hauek darabiltza, lan honi buruz hitz egiteko orduan: «Koadroa kaleidoskopio bat bezain leuna da. Beltzaren gainean koloreztatutako marrazkia da; kutxa iluna da, eta koloreek beira-arasa batean kokatutako tximeletak dirudite»¹³. Fuchsek itxura ez hain atsegineko beste lan batekin erkatzen du; apur bat geroagokoa den *Volons ensemble* (1950) lanarekin, alegia [9. ir.]: «Koadroa ez da bertan apurka-apurka kokatutako figuren multzo bat, baizik eta, nola edo hala, figuratiboak diren mugimenduen anabasa bat: baretasunik gabeko konposizioa. *Volons ensemble* lanarekin, Appelek, 1950ean, bere obra osorako funtsezkoa izango zen egitura baten eredua sortu zuen»¹⁴.

Estatismoa betiko utzi duen «egitura eredu» hori *Le cheval mourant* lanaren oinarrian dago, baina, margo honen azterketak iradokitzen duen moduan, beste elementu batzuk ere behar dira, azalera piktorikoaren egitura dinamikoaz gain. Erritmoa eskatzen du, marrazkiaren eta atzealdearen arteko harreman ez-tradizionala behar du, atzealdearen aniztasun kromatikoarekin jolasten du —ez soilik materialen aniztasunarekin eta trinkotasunarekin—, eta marrazkiaren zentzu desberdina sorrarazten du, zeina lerroz, pintzeladaz eta materialtasun berberaz eginda baitago.

Ezaugarri horietako azkenekotik hasiko naiz. Trazu lodiz marraztutako zeinu piktoriko abstraktu edo figuratiboaren erabilerak (pintatuta daude, marraztuta baino gehiago) harreman estua dauka Kleeren lanarekin, nahiz eta zentzua desberdina izan; nolabait esatearren, zentzu oldarkor eta bortitza dauka, eta Kleeren kasuan ez da hala gertatzen, beti izaten baita neurritsuagoa, azken garaietan ere bai. Kontua ez zait soilik kaligrafikoa

12 Fuchs 1991, 104. or.

13 Ibid., 104. or.

14 «... gehituz eta gehituz joatean, hainbeste materia kromatikoa pilatzen da, ezen koadroak, azkenean, azalera pisutsu eta latza duela baitirudi. Horrek arrisku bat dauka: azalera trinko, sarri eta astun horrek itxura makalegia eta baldarregia izatea, zeren eta, kasu horretan, mugikortasuna galduko luke, eta hori, Appelentzat, azalera ororen funtsezko ezaugarria da. Pinturak pintura itsutzen du, lokatzak erreka bat itsutzen duen moduan. Koadroak tentsioan daukan koreografia osoa hondoratu egin daiteke bat-batean. Eta, hain zuzen ere, Appel marrazkilariak une horretan hartzen du parte, eta marrazkiaren lerro-joko irekiak bizitza berria ematen dio koadroari». Ibid., 106. or.



8. Karel Appel (1921-2006)
Hip, Hip, Hourra!, 1949
 Olioa mihisean. 81,7 x 127 cm
 Tate, Londres
 Inb. zenb. T05077



9. Karel Appel (1921-2006)
Volans ensemble, 1950
 Olioa mihisean. 100 x 100 cm
 Karel Appel Estate Foundation



10. Karel Appel (1921-2006)
Portrait of Geert van Brauene, 1948
 Olioa mihisean. 80 x 49 cm
 Bilduma partikularra, Belgika

iruditzen; figuraren eta atzealdearen arteko harremanari buruzko planteamendu berria iradokitzen du, eta, aldi berean, frontaltasunarekin sortutako arazoaren irudi indartsuagoa eskaintzen du. *Hip, Hip, Hourra!* lanean, esate baterako, frontaltasuna bada figuren kokapenaren eta margoak osotasunean duen adeitasun zoragariaren arlorik esanguratsuenetakoa bat –frontaltasun argia eta zehatza da, beltzean oinarritua eta aberatsa–, orain, marrazteko/pintatzeko erabilitako trazu lodiak argitasuna eta aberastasuna suntsitzen ditu: figura eta atzealdea elkarri loturik daude, eta, askotan, gaia (abstraktua zein figuratiboa) osatzen duten zeinuek «burdin sare» baten moduan funtzionatzen dute, atzealdeari dagokionez. (Ez da hala gertatzen *Le cheval mourant* lanaren kasuan, baina ezaugarri batek margo horretan gertatzen dena «iragartzen» du, nahiz eta oso modu oinarritzkoan izan: *Portrait of Geert van Brauene* (1948) [10. ir.] marrazkia materia piktorikoz dago eginda, eta, horrela, azalera, lehenengo plano eta atzealdea nahastu egiten dira, edo, hobeto esanda, desagertu egiten dira azalera eta atzealde gisa).

Aipatutako beste ezaugarrietako bat atzealdeko aniztasun kromatikoaren erabilera da: atzealdeak ez du zertan kolore bakarra izan. *Hip, Hip, Hourra!* lanean ez bezala, *Les animaux* (1948) [11. ir.] lanak Fuchsek aztertutako marrazkia darabil, baina atzealdea ez da azalera kromatiko homogenea ez *tonu* ugariz osatutako azalera, baizik eta kolore askorekin osatutakoa: atzealdeko kolore horia pintzeladen dinamismoarekin mugitzen da, bai eta figuren banaketak eta mugak errespetatzen ez dituzten –zergatik errespetatu beharko zituzten, bada?– bariazio kromatikoekin ere. Appelek horrelaxe jokatu zuen hurrengo urteetan ere, eta, sarritan, pasta kromatikoaren jolasa artikulatu zuen.



11. Karel Appel (1921-2006)
Les animaux, 1948
 Olioa mihisean. 96 x 126 cm
 Karel Appel Estate Foundation

Ez da aipatu behar den ezaugarri bakarria. Marrazkiak ere baditu kontuan hartu beharreko zenbait ezaugarri: figuren lerroek ez dituzte forma kromatikoak eta orban kromatikoak euren baitan «gordetzen», eta, beraz, forma eta orban horiek ez dira gaien zehaztasunera egokitu behar; izan ere, gaintu egin ditzakete, gainezka egin dezakete, irten egin daitezke eta «uzkurtu» ere egin daitezke. Une honetan, Appelen pinturan, lerroak eta koloreak haurren marrazkietako lerro eta koloreen moduan portatzen dira: ez datoz bat, irten egiten dira, ez dira heltzen... eta hortxe oinarritzen da umeen pinturaren edertasuna, artistaren pinturen kasuan bezala.

Appelek uko egin die pinturan egonkortasuna eta batasuna eman ohi duten baliabideei eta hori lortzeko finkatutako araei. Arau horien bitartez, ikusleek begiratu eta gozatu egiten dute, hizkera horrekin gozatu eta «dioena» ulertuz (nahiz eta espresio hori, «dioena», seguruenik ez zizaion batere gustatuko margolariari). Ikuslearen begirada «lasaitu» egiten da, nolabait esatearren, artista batek arau horiek erabiltzen dituenean: begirada gertuko lurralde batean dago, lurralde ezagunean; bestela, segurtasun eza da nagusi, ikusleak ez *baitaki* non dagoen atzealdea, zein den horrek figurarekin daukan lotura, zein den marrazkiaren profilarren funtzioa, eta abar. Appelek errespetatzen ez dituen arauetako batzuk honako hauek dira: azalaren eta atzealdearen arteko lotura, siluetetako lerroen eta masa kromatikoen arteko harremana, marrazkiaren linealtasuna, euskarriaren materia piktorikoaren eta marraztutako figuraren arteko desberdintasuna, eta atzealdearen egonkortasuna. Baina artistak baliabideak behar ditu: ukatutako arauen baliokide gisa funtzionatuko duten baliabideak, arau horiek ordezkatzeko dituztenak eta, modu horretan, efektu desberdina sorraraziko dutenak. Abiapuntua 1949 eta 1950eko aipatutako lanetan dago, eta helmuga, berriz, 1956an,

Le cheval mourant bezalako margoetan. Bertan, agerian geratzen da Appelen hizkera piktorikoa, gero eta konplexutasun handiagoa, ohikoa ez den poetika piktoriko bat definitzen duten ezaugarriak sortzeko gaitasuna. Horien artean, lehenengoa, agian beharrezkoena baina ez bakarra, erritmoa da.

Le cheval mourant lanaren egiturak aipatutako arau guzti-guztiak apurtzen ditu, eta, hain zuzen ere, esandako moduan apurtzen ditu, baina protagonismo handia ematen die marrazkiko lerroen erritmoari eta indarrari, kromatismoari eta materia piktorikoari, kolore-masa desberdinen arteko artikulazioaren bidez lortutako atzealde dinamikoarekin (oraingo honetan, gainera, efektu sentimentala sortzen du horrek). Horizontalean errepikatzen diren eta, erabat itxi gabe, euren baitara bueltatzen diren kurben erritmo zabalak (zaldiaren zerratik bururaino —eta burutik zerraraino—) bateratu egiten ditu baliabide ugariak, eta gaien oinarritutako dramatismoa sartzen du: kurbak tenkatu egiten dira mutur batetik besterako mugimenduan, euren baitara itzuliz eta bihurrituz.

Zaldiaren atalak sumatu daitezke: burua, gorputzaren masa, zerra, hankak eta apatxak; eta bere jarreraren konplexutasuna ere nabaritu daiteke: tentsio-ikono bat islatzen du horizontal kurboan, eta bertikalek, berriz, irudiaren goiko alderantz egiten dute «jauzi» —animaliak berak egiten du jauzi, garrasika balego bezala—.

Urrats bat gehiago: aipagai dugun marrazkia ez da, ohiko zentzuan ulertuta, marrazki bat (bertan marrazkiak badaude ere), ez da azalera baten gainean egindako marka bat, zeren eta marka, orain, materia piktorikoa da. Marrazkia materia piktorikoz eginda dago (linealtasuna barne duela), eta, beraz, erritmoa ere modu berean dago eginda. Ondorioz, ezin da azalera baten gainean egindako marka bati buruz hitz egin —baina ezin da ukatu hori ere badela—: ia esan liteke «gailu piktoriko» baten aurrean gaudela (koadro bat da, edozelan ere); izan ere, hainbestekoa da figurak daukan indar bisuala, ezen gure begiradari garaitzen zaion zinezko objektua baita. Gailu horrek, kolorez, materiaz eta marrazkiz pintatutako zaldiak, erritmo zentrifugoa perfilatzen du, koadroaren mugetan kabituko ez balitz bezala. Baina, aldi berean, muga horietara murriztuta, dramatismoa indartzen da.

Marrazkiaren lerroak, markak, adierazitako norabide erritmikoan mugitzen dira, eta materia piktorikoa ere norabide bererantz doa, «denbora galdu» nahi izango balu bezala. Badirudi gelditu eta arnasa hartu nahi duela, indar eta dinamismo handiagoz ekiteko berriro. Halaxe gertatzen da animaliaen gorputzeko okreekin, buruko tonalitate argiekin edo, ustez, sabela denarekin. Halaxe da, era berean, lepondoa perfilatzen duen, ezpainera heltzen den eta begi haluzinatua delineatzen duen lerro-orban gorriarekin. Zirrimarra horrek tentsio handia dauka forma aldetik, eta argitasun osoz agertu nahi duen arren, aurkakotasunak ditu, eta silueta ia zuzena, indartsua eta zehatza da: imajinatzen dut Appel pintatzen, eta irudikatzen dut bere eskua, pinturan jasota geratu diren zailtasun eta zalantza askoren erdian, norabide egokia aurkitzen —lepondotik hasi eta buruaren azken mugaraino—. Norabide horretan presente daude aipatutako zailtasunak eta zalantzak, zeren eta konponbidea aurkitzen duen mugimendua —Appelen eskuak sortutakoa: bere eskua da zailtasun horien eta energia horren protagonista— pinturaren parte da.

Gama kromatikoak rol nabarmena dauka efektu dramatikoaren sorreran. Margoaren eta figuraren beheko aldean, okreak nagusi dira; kolore ilun, aldakor eta dentsuak dira, eta elkarren gainean pilatzen diren masetan agertzen zaizkigu. Segituan, goiko aldean, argitu egiten dira, zuriak protagonismoa hartzen du —nahiz eta okrea ez den desagertzen—, eta kolore berri bi aurkitzen ditugu: dagoeneko aipatu dugun gorria, eta zaldiaren irudian «sartzen diren» atzealdeko urdinaren ukituetakoz batzuk (gorriak, zeinari artistak, hasieran, «odola» deitzen baitziren, funtzio eraikitzaile eta sinbolikoa dauka hemen, aldi berean). Modu horretan, Appelek irudiz betetako figura bat sortzen du, eta, itxurazko inprobisazio horretan, pintura holandarrak modu tradizionalean erabili izan zituen baliabideak hartu zituen. Figurak «zoruaren» horizontalaren gainean *hartzten du atseden*,

eta, goraka doan heinean, arindu egiten da; ondorioz, argitasuna eta dinamismoa areagotu egiten dira. Fuchsek 1949 eta 1950eko pinturen haritik aipatu zuen konposizio dinamiko eta mugikorrek perfekzio, intensitate eta zorroztasun maila nabarmena hartzen du orain.

Hori guztiori dela eta, esan beharra dago tradizionalki figura edo irudi esanguratsuen euskarri gisa erabiltzen ziren elementu materialek –beraiek bakarrik ez ziren esanguratsuak– rol hori betetzen dutela orain (jatorrizkoa albo batera utzi gabe, euskarri izaten jarraitzen dute), eta horrek errepresentazioaren kontzeptzio berezi batera garamatza (Appelek beti nabarmendu nahi izan du bere pinturaren ageriko alorra: figuratiboa da, eta urte gutxi batzuk geroago bihurtuko zen abstraktu, New Yorken egin zuen egonaldiaren zati batean).

Tradizionalki, pinturak espazio bat islatzen zuen, espazio hori edozein zelarik ere, baldin eta bertan gai bat bazegoen. Espazioa mundu errealearen imitazioa zen, eta gaia, berriz, «munduan» gertatzen zen anekdota zehatza. Espazio eraikia –pintatua, grabatua, paperean edo beste edozein euskarritan iradokia– da edozein interpretazioaren markoa; bertan agertzen da anekdota –ekintza, figurak, paisaiak, objektuak eta abar–, eta bertan zehazten da anekdota hori pintatzeko/interpretatzeko erabiliko den ikuspuntua. Appelek sortutako markoa, perspektiba tradizionaletik, marko dislokaturik da, eta, aldi berean, marko horrek finkatzen duen ikuspuntuaren ondorioz, bertan pintatzen den edozein gai dislokaturik geratuko da. Dislokazio horrek ez dio soilik figurari, ekintzari, objektuari edo paisaiari eragiten, ezpada elementu horiek guztiak bisualki ahalbidetzen dituen markoari ere: hala, ikuspuntu groteskoaren ukituak nabaritu daitezke; *Le cheval mourant* lanaren kasuan, hain zuzen ere, ikuspuntu grotesko dramatikoak da. Baina pintura hau 1949an eta 1950ean egindakoak baino askoz ere harago doa. Urte haietan, aldaketa bat nabaritzen zen, baina *Le cheval mourant* lanaren errealtateak erakusten duenez, garai haren eta 1956. urtearen artean, Appelen hizkera piktorikoa nabarmen aberastu zen. Zer gertatu zen? Nola heldu daiteke *Le cheval mourant* lanera eta horrek dakarren inflexio-puntura?

4.

1950eko irailaren 21ean, Parisko Centre Psychiatrique Sainte-Anne delakoan, *Art psychopathologique* erakusketa inauguratu zen; bertan, hainbat herrialdetako hogeita bost psikiatrak aukeratutako hirurehun gaixo mentalen bi mila obra inguru jarri ziren ikusgai. Erakusketa International Congress of Psychiatry delakoaren baitan antolatu zen, eta *Psychopathological art* izeneko katalogoa ere argitaratu zen, zenbait hizkuntzatan. J. Dubuffeten *Art brut* delakoa ezagutu zuenetik, Karel Appelek interes handia agertu zuen buruko gaixotasunak zituztenen pintura eta marrazkiekiko, eta, berak handik urte batzuetara azaldu zuen moduan, mota horietako lanak ikusi ahal izan zituen Herbeheretan, Belgikan eta Parisen, baina 1950eko erakusketa izan zen begiak erabat ireki zizkiona eta klasisismo europarretik askatzeko aukera eman ziona¹⁵.

Appelek erakusketa bisitatu zuen, eta, gainera, katalogoa eskuratu eta bere erara «ilustratu» zuen, eta urte asko igaro ziren jendaurrean erakutsi zuen arte. «Ilustrazioa» 1950ean egin bazuen ere, Appelek lehenago egindako marrazkiak gehitu zituen gero (hain zuzen ere, 1948an eta 1949an egindakoak; hori dela eta, edizioa «1948-1950 txartelekoa» da). Hau da, Sainte-Anneko erakusketak garrantzi handia izan zuen Appelek margo hauek ulertzeko orduan, baina, hori baino lehenago, berak ere «arte psikopatologikoa» egin zuen.

Gaixo mentalen jarduera plastikoarekiko interesa hogeiko eta hogeita hamarrek hamarkadetan sortu zen; surrealistentak agerpen plastiko horiekiko ardura agertu zuten, naziek «arte degeneratua» delakoaren markoan

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

sartu zituzten, eta abangoardia europarreko lanekin batera jarri zituzten ikusgai. Gerraren ostean, neurri handi batean Dubuffeten jarduerari esker, areagotu egin zen gaixo mentalen artearekiko interesa; izan ere, egilearen psikologiaren adierazpen gisa hartu ohi zen, eta hori berrogeiko eta berrogeita hamarreko hamarkadetan egiten zen artearen ezaugarria ere bazen: subjektibotasunaren adierazpen askea, trabarik eta mugarik gabea. Aldi berean, buruko gaixotasunen inguruko eztabaida ideologiko eta klinikoa hasi zen, gaixotasun horiek gizartean zuten lekua ere aztertu zelarik.

Art psychopathologique delakoa beti aurkeztu izan da testuinguru horretan¹⁶. Donald Kuspitek elkarren kontra jartzen ditu buruko gaixotasunak dituzten pertsonen errealitate propioaren kontzepzioa eta pertsona «normalen» kontzepzioa¹⁷, eta dio lehenengoan adierazpen plastikoak ez daudela normaltasunak ezartzen dituen aurreiritzi eta mugen menpe, adierazpen libreak baitira, artistaren pinturak eta marrazkiak bezala:

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 sentiments¹⁸.

Eztabaida ideologiko hori, nire ustez, gaur egun ez dago orduan bezain indarrean¹⁹, eta, hain zuzen ere, eztabaida horrek agerian uzten zuen eztabaida zabalago bat zegoela guztiaren atzean: arrazoï instrumentalaren erabilerari, irrazionaltasunari, errepresioari eta abarri buruzko eztabaida, alegia. Hemen eta orain, eztabaida bi horietako batean ere ezin gara geratu, baina egokia iruditzen zait galdetzea zergatik horizonte hartan sartutako Appelen marrazki eta pintura «psikopatologikoei» ez duten indarririk galdu oraindik.

Galdera horri erantzuteko, lan hauen guztien izaera bisualari erreparatu behar zaie, labur bada ere. Appelek katalogoaren orrialdeen gainean pintatzen du, batzuetan orrialde osoa hartuz (edo orrialde bikoitza); modu horretan, egon zitekeen testua desagertu egiten da, eta, bere ordean, *txorimaloa* ikus daiteke (16. eta 17. orrialdeetan, eta beste hainbat orrialdeetan); beste batzuetan, orrialdeetan marrazkidun paper-zatiak itsasten ditu, *collage* bat balitz bezala (14. eta 15. orrialdeetan, eta beste hainbat orrialdeetan); besteetan, *gouachez* estaltzen du testu idatzia, eta ezabatutako testua pinturaren azpian dagoela sumatzen da (18. eta 19. orrialdeetan, eta beste hainbat orrialdeetan). Baina, beste orrialde batzuetan, artistak errespetatu egiten du testu idatzia edo testuaren zati batzuk (eta testua irakurtzeko moduan uzten du), eta pintatutako irudiak ilustrazio baten eran jokatzen du: hala gertatzen da, adibidez, 38. eta 50. orrialdeetan [12. eta 13. ir.]. Azken horietako lehenengoan, testu idatziak 23 urteko eskizofreniko katatoniko baten kasua azaltzen du, elektroshock tratamendua jaso duena; bigarrenean, eskizofrenia paranoidea duen eta amarekiko asmo homizidak dituen 31 urteko psikopata arriskutsu baten kasua kontatzen da.

Ez dakigu, berak ez baitzuen inoiz azaldu, zein izan zen Appelen asmoa hainbeste modu desberdinetan jokatzean, eta, tamalez, buruko gaixotasunak zituztenen lanak ere ezin izan ditugu eskuratu (artistaren lanekin konparatu ahal izateko), eta, beraz, susmoak baino ezin ditzakegu izan.

16 Hemen jasoa: Karel Appel... 1997.

17 Kuspit 1997, 11. or.

18 Ibid., 14. or.

19 Gaur, eztabaida ideologiko horrek ez dauka indarririk, baina bai bertan plazaratu ziren argumentuetako askok; orain, argumentu horiek beste testuinguru batean planteatu daitezke eta planteatu behar dira.

20 Fuchs 1997, 10. or.



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



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

Susmo horietako bat ez da zoroogia: horren arabera, Appelen jarduna ekintza ironikoa izango litzateke, *kasuak/irudiak* dualtasuna kontuan hartuta. Era berean, ez da gehiegizkoa pentsatzea buruko gaixotasunak dituztenen «askatasunaren» eta bere askatasunaren arteko lotura sakona finkatu nahi duela; izan ere, bere askatasuna ere libre da, buruko gaixotasunik izan ez arren. Hau guztia ez zait lar arazotsua iruditzen, baina agerikoa dena baino ez du erakusten. Alabaina, *Art psychopathologique* delakoaren aurkezpenean, Rudi Fuchsek beste ate bat ireki zuen, egin zituen oharrekin. Fuchsek dio gaixo mentala ez dagoela distraituta marrazkiak egiten dituenean, guztiz itxita dagoelako bere obsesioan²⁰. Gaixoa bere obsesioan itxita dago; artistak mundu itxi gisa ikusten du mundua, eta mundu hori eztanda batez suntsitu behar da —eta, beharrezkoa bada ere, ezinezkoa da hori egitea—, aurreiritzirik gabeko aire berria sar dadin. Mundu itxiaren eta mundua ireki behararen kontzientzia da irudi groteskoaren ezaugarria. Baina, hain zuzen ere mundua itxita dagoelako, irudi groteskoak ez du itxura komikoa hartzen, ezpada dramatikoak. Dramatismo hori gaixo mentalen artetik independizatuko da gero —eta artearekiko elkarriketa ere bai—, eta garai bateko gertakari gisa geratuko da, autonomia hartuko du eta, ondorioz, 1956 eta 1957ko pinturak forma hartuko du, hain zuzen ere, *Le cheval mourant* lanarekin.

Kasuei buruz pintatzerakoan, eskizofreniko eta psikopaten kasuak «ilustratzean», Appelen mundu osasuntsuaren eta mundu gaixoaren, mundu normalaren eta mundu patologikoaren arteko paralelismoa baino zerbait gehiago finkatu zuen: bi mundu horien arteko lotura sakona finkatu zuen. Orrialdeen gainean egindako *gouache* eta marrazkiek *kasuak* kontatzen dituzte, eta alde batek bestearekiko duen harremanaren metafora sortzen dute. Metafora horrek alde baten egia jartzen du agerian, beste aldeari dagokion pinturan. Appelen marrazkiek kasuen *arrazoia* ematen dute, eta kasuek marrazkien *arrazoia* ematen dute. Jarraikortasuna ez da eteten. Marrazkiak testu idatzian gainjartzen dira, eta testua marrazkietan, eta, modu horretan, euskarriak



© Babestutako materiala

14. Karel Appel (1921-2006)
Petite fille aux oiseaux, 1950
Olioa mihisean. 100,4 x 101 cm
The Museum of Modern Art, New York
Mr and Mrs William B. Jaffe Fund
Inb. zenb. 327.1955



© Babestutako materiala

15. Karel Appel (1921-2006)
L'enfant à la balle verte, 1951
Olioa mihisean. 80 x 60 cm
Bilduma partikularra, Alemania



16. Karel Appel (1921-2006)
Hommage à Rosenberg, 1953
 Olioa mihisean. 142,5 x 110 cm
 Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Herbehereak



17. Karel Appel (1921-2006)
Jeune fille en pleurs, 1953
 Olioa mihisean. 116 x 89 cm
 Stedelijk Museum Schiedam, Herbehereak
 Maileguan, bilduma partikular batetik

euskarri huts izateari uzten dio eta ezaugarri esanguratsu eta estetiko gisa jokutzen du. Bataren deformatzioak eta senetik irteteak marko baten barruan sartzen du figuren deformatzio eta senetik irtete dramatikoak.

5.

Atal honen izenburua «CoBrAtik "beste artera"» izan zitekeen, hori baita 1956 eta 1957ko pinturak baino lehenagoko azken urratsa, zeinak, kritikari eta historialarien arabera, garai baten amaiera eta beste baten hasiera zehazten baitu, artistak New Yorkera eta Mexikora bidaiatu zuenean eta espresionismo abstraktu estatubatuarra ezagutu zuenean (harreman pertsonala izaten hasi zen espresionismo abstraktuko artistetako batzuekin).

Dagoen bibliografia aztertuta, iritzi desberdinak daude CoBrArekin izan zuen harremanari buruz. Egia da CoBrAko kidea izan zela, baina ez dago guztiz argi zein neurritan hartu zuen parte taldean. Michel Ragonek dio zenbait ilustrazio argitaratu zirela *COBRA* aldizkarian, batez ere 4. zenbakian (1949), baina testurik ez zela argitaratu, artistak poemak idazten zituen arren 1941etik²¹; eta Appelen hitz hauek aipatzen ditu: «Cobra n'est pas qu'un période très courte dans ma vie»²². Edozelan ere, CoBrAn parte hartzeagatik pinturan izan zituen aldaketak ez dira asko, baina garbitasun eta oreka handiagoa nabaritzen dira, hori bai. Michel Tapièk *Significations de l'informel. Un art autre* erakusketa (1952) antolatu zuenean, Appel izan zen kritikari frantziarrak CoBrA taldetik gonbidatu zuen artista bakarra. Askoren ustez, gonbidapen horren atzean kalitate-irizpideak

21 Appel 1982 (1941etik idatzitako poemak jasotzen ditu).

22 Ragon 1988, 380. or.



18. Karel Appel (1921-2006)
Ubu roi, 1953
 Olioa mihisean. 116 x 89 cm
 Collection Omer T'Kindt, Belgika

zeuden, eta horrela izan zela argi dagoen arren, uste dut Tapièren aukera gehiago izan zela estiloagatik eta, zehatzago esanda, materia piktorikoaren tratamenduagatik; izan ere, Appel horretan nabarmentzen eta urruntzen zen, adibidez, kalitate handiko beste artista batengandik, Asger Jornengandik alegia.

Urte horietan guztietan, Appelek tinko jarraitu zuen aipatutako zenbait arlotan. «Konposizioa» argiagoa eta orekatuagoa bihurtzen da *–Petite fille aux oiseaux* (1950) [14. ir.]–, eta frisoaren formaltasuna ere hartzen du *–Les oiseaux de la nuit* (olioa mihisean, 65 x 90 cm. Nova Spectra Galeria, Haga)–; pertsonaien metamorfosia agerikoagoa da, eta, esate baterako, ezin ditugu identifikatu *Personnages*eko pertsonaiak (gizakiak, animaliak, fantasmagoriak...); lan kromatikoa zehatzagoa eta aberatsagoa da, azken lan honetako edo *L'enfant à la balle verte* (1951) laneko kolore gorri, okre, berde eta beltzetan [15. ir.]. Esango nuke, era berean, artistaren beraren zenbait iritziren kontrara (tradizio horretatik aske dagoela baitio), puntu horretan eta iradokitako beste batzuetan pintura holandarraren oinordeko dela, eta tradizio horretatik urrundu eta matxinatu nahi duela. Appelek halaxe azaldu zuen: «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...», esan zion André Verdeti²³. Kolore beltzek Halsen pintura gogorarazten digute; hain zuzen ere, kolore horiek aldatu egiten dira atzealde eta figurekin, kolore berde eta gorriak artikulatzen diren modu berean, batzuetan, oihartzun bisual gisa jokatuz, Paul Kleeren oroitzapena pitzuz.

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



19. Karel Appel (1921-2006)
Femme et oiseau, 1953
 Olioa mihisean. 97 x 130 cm
 Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle
 Inb. zenb. AM 1981-90

Oso garrantzitsua iruditzen zait, era berean, gaien ikonismoa areagotzeko duen gaitasuna, bertikaltasunean zein horizontaltasunean. Ikonismoaren intentsitatea nabarmena da aipatutako *L'enfant à la balle verte* lanean, baina, batez ere, artistaren margorik dramatikoenetako bitan: *Hommage à Rosenberg* (1953) [16. ir.] eta *Jeune fille en pleurs* (1953) [17. ir.] lanetan, alegia. Mugaraino eraman du Rosenbergtarren gizatasun galeraren intentsitatea: gizatasuna galdu duten figurak dira –SESBen espioi izateaz salatuta, Estatu Batuetan exekutatu zituzten–, munstro bihurtutakoak, eta neskatoa ere suminduta dago, Picassoren *Guernica* koadroko pertsonaia bat balitz bezala, besoak altxatuta eta ukabilak indarrez itxita: munduari itxiera ematen dion sumindura eta gizatasun galera da.

Ubu roi (1953) [18. ir.] margo ahaztezinaren ikonismoa, berriz, desberdina da; aurrekoen osagarria da, eta ia printzipioen aitortpena ere bada: figura serioa txorimalo bat da, eta txorimaloa figura serio bat da, Jarryk bere *heroiarentzat* zituen desirak bete direnean: burua tente eta hankak irmo, Velázquezzen bufoietako batzuetan bezala; gorputz itzela, bertikaltasuna eta figuraren estatismo monumentalak, pinturaren dinamismoari aurka eginez. *Uburen* jarraipen tragikoa *Nu barbare* (1957) da [2. ir.]: figura femenino horren sexu-ezaugarriak nabaritzen ditugu eta aurpegia ia ezabatuta dauka, baina bere aurrekariaren seriotasun bera dauka, modu basati eta groteskoan.

Nu barbare margoak nire memoria bisuala garraiatzen du; hain zuzen ere, Rembrandtekin bainugelan sartzen pintatu zuen emakumearengana. Koadro honen ertzak pertsonaiaren hankekin betetzen duen papera eta Rembrandten margoan urak betetzen zuen papera berberak dira, eta, segituan, maisu holandarraren oharrak



20. Karel Appel (1921-2006)
L'homme au masque de fer, 1953
 Olioa mihisean. 142 x 110 cm
 Bilduma partikularra, Alemania



21. Karel Appel (1921-2006)
Tête tragique, 1953
 Olioa mihisean. 77 x 56 cm
 Stéphane Janssen Collection, Arizona, Estatu Batuak



22. Karel Appel (1921-2006)
Tête, 1953
 Olioa mihisean. 96,5 x 72,5 cm
 Martha Jackson Gallery, New York

datozkigu burura; izan ere, Appelek askotan aipatzen zuen Rembrandt, Van Goghekin batera: gorputzaren materialtasuna eta denboraren lana dira ohar horien ezaugarri nagusiak. Urte haietan, beharbada Tapièren izan zuen harremanagatik, artistak materia piktorikoaren gaineko lan handiagoa egin zuen. *Femme et oiseau* (1953) [19. ir.] adibide ona izan daiteke, horrek *Le cheval mourant* lanera baikaramatza. Urte haietan, gainera, aurpegiak eta giza buru osoak zahartasunaren efektuak uzten dituzte agerian (Picassoren azken autorretratuei aurrea hartuz bezala): *L'homme au masque de fer* (1953) [20. ir.], *Tête tragique* (1953) [21. ir.], *Tête* (1953) [22. ir.].

Appelek egoera berezia dauka *beste artearen* markoan; izan ere, materia piktorikoarekiko eta informaltasunaren zehaztasun ezarekiko interesa agertzen badu ere, sekula ere ez du figurazioa bazterrean uzten: esan daiteke bere informalismoa mugatua dela. Nolabaiteko tentsioa sortzen da figuren lerroaren eta materiaren intentsitate eta pisu bisualaren artean, materiak figuren mugak gainditu nahi izango balitu bezala, eta muga horiek, profilak alegia, materialtasunaren pisuari gailendu nahi izango balitzaizkio bezala, pisu horretaz jabetu nahiko balira bezala. Era berean, ez du bere egiten materialtasun piktorikoaren edertasun atsegina; izan ere, *Le cheval mourant* lanean bezala, ezaugarri horrek zentzu dramatiko eta tragikoa hartzen du. Bere ondorengo bilakaerak zehaztu egingo ditu ezaugarri horiek, baina inoiz ez ditu ezaugarriok erabat galduko. *Le cheval mourant* lana ezin izango litzateke pintatu *beste artetik* igaro gabe, eta materia piktorikoa, protagonismoa, dentsitatea eta adierazkortasuna landu gabe –baldintza horiek guztiz beharrezkoak dira tentsioa pinturaren izaeran sortu dadin, eta ez kontakizunean edo agerpen zehatzetan–, baina Appelen ikonismo figuratiboak mugak jartzen dizkio baliabide horri: materia piktorikoa figurari gehitzen zaio, tentsio-erritmoarekin; modu horretan, gure aurrean agertzen den figura dramatiko sortzen da, presentzia handiarekin. *Cheval* hori zein mundutakoa da, zein tradiziori erantzuten dio?

6.

Le cheval mourant ez dago bakarrik, Franz Kafkaren *medikua* garraiatzen duten zaldi mota horietakoa da, edo horietako bat izan liteke; Kubinek Kafkaren narrazioa ilustratzeko marraztu zuen zaldi horietako bat. Bi izen horiek, Kafka eta Kubin, beti agertzen dira Appeli buruz hitz egiterakoan: hirurak dira *beste aldearen* gordailuzain eta betearazleak.

BIBLIOGRAFIA

Appel 1982

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

Appel/Verdet/Towarnicki 1985

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

Basilea 1959

Karel Appel, Georges Mathieu, Mattia Moreni and Jean-Paul Riopelle. [Erak. kat.]. 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, 20-28. or.

Fuchs 1991

Rudi H. Fuchs. «La visita», *Karel Appel*. [Erak. kat.]. Barcelona : Fundació Joan Miró, 1991, 9-15. or.

Fuchs 1997

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

Haga 1956

Facetten 2 : Hedendaagse Belgische en Nederlandse Schilderkunst. [Erak. kat.]. '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*. [Erak. kat. 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, 11-19. or.

Oostende 1991

Cobra Post Cobra. [Erak. kat.]. 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. [Erak. kat.]. [Barcelona] : Lunweg ; [Zaragoza] : Fundación Goya en Aragón, 2008.