

KAREL APPEL: *LIFE-SIZE AND LARGER*  
5 SEPTEMBER–9 OKTOBER 2021

FRANZ W. KAISER (KAREL APPEL FOUNDATION)

## POLAROID SERIES

Wie voor 1980 geboren is zal zich nog de alomtegenwoordige polaroidcamera's herinneren. Voor de opkomst van digitale beeldmedia was dit de enige, voor iedereen toegankelijke, technologie die het mogelijk maakte, na de druk op de knop vrijwel meteen het plaatje in handen te hebben. In de jaren 70 waren polaroids een rage: kwadratische beeldvenstertjes van 8 cm binnen iets grotere passe-partouts. Ook kunstenaars werkten ermee: David Hockney bijvoorbeeld maakte er collages van en Andy Warhol had altijd een polaroidcamera bij zich – voor snelle shots die als model voor portret-schilderijen konden dienen. Eind jaren 70 introduceerde Polaroid een camera, waarmee men instant beelden van 20 × 24 inches (ca. 51 × 61 cm) kon maken. Dit gigantische instant fotoformaat was bedoeld voor conventionele portretten en om kunstwerken van het Museum of Fine Arts in Boston te reproduceren. De camera, ongeveer zo groot als een koelkast, werd nooit in serie geproduceerd. Bovendien was voor het gebruik ervan enige vakbekwaamheid vereist. In 1986 richtten John Reuter en de Nederlander Eelco Wolf, pr directeur van Polaroid, een studio in New York in, toen het Mekka voor kunstenaars, die de meest reguliere klanten bleken te zijn: Afgezien van de hoge beeldkwaliteit en detailscherpte, die bijvoorbeeld een fotorealistische schilder als Chuck Close of een detailbezeten fotograaf als Robert Mapplethorpe konden enthousiasmeren, is een polaroidfoto altijd uniek en onvervangbaar – evenals een schilderij. Zelfs Andy Warhol maakte er gebruik van, en later onder anderen Julian Schnabel en William Wegman.<sup>1</sup>

Dat ook Karel Appel, die niet bepaald bekend staat als fotograaf of als werkende met fotografie, in de late jaren 80 met 'Polaroid 20x24' (de naam van dit product) aan de slag ging, is misschien deels te verklaren door de Nederlandse afkomst van Eelco Wolf, want in het buitenland is het gemakkelijker om in contact te komen wanneer je een gelijke afkomst hebt. Maar vooral uitte zich in diens polaroid-schilderijen eens te meer een voor hem karakteristieke houding, die als een rode draad door zijn gehele oeuvre loopt, en die Pierre Restany, de Franse kunstcriticus en bedenker van het *Nouveau Réalisme* als volgt onder woorden heeft gebracht: "Appel zegt hard en duidelijk dat hij herhaling haat, en in zijn leven en in zijn kunst trekt hij onophoudelijk alle routine in twijfel."<sup>2</sup> En om het vervallen in een routine te voorkomen zocht hij telkens weer de wrijving met het nieuwe, het nog onbekende. Dit konden gevonden voorwerpen zijn, tekeningen van kinderen of van geestelijk zieken, of, in dit geval, fotografische beelden.

De ongelofelijke beeldkwaliteit en detailscherpte van de gigantische polaroids komt doordat het geen vergrotingen van kleine negatieven zijn maar een-op-een opnames. En voor close up beelden kon Karel Appel gebruik maken van een 360 mm lens. Normaal is dat een 8x10 lens, maar op een 20 × 24 camera vergroot zij het beeld, waardoor het nauwkeurige uitvergrooten van details mogelijk werd. Zoals Chuck Close kon Appel zodoendevanuit detailopnames de gezichten van de geportretteerden construeren: de 51 × 61 cm fragmenten van de gezichten werden naderhand geassembleerd tot een geheel. Karel Appel deed dit door de fragmenten met touwen aan elkaar te knopen, maar zonder te proberen om ervan een continue geheel te maken, een herkenbaar portret – zoals Chuck Close dit deed. Het zijn assemblages van aparte fragmenten die als geheel tot tweeënhalve bij tweeënhalve meter groot kunnen zijn. De touwen, die het geheel van Appels portretten samenhouden,

vertegenwoordigden voor hem “reparaties van onze beschaving”.<sup>3</sup> Tenslotte heeft hij alles nog overgeschilderd, want Appel was toch vooral een schilder. Zes portretten – van Sam Hunter, zijn vrouw Harriet, van Eelco Wolf, Donald Kuspit, Stephane Janssen en van zijn galeriehoudster Marisa Del Re – werden in 1988 onder de titel ‘Titan Series’ voor het eerst in New York getoond. De titel was mogelijk ingegeven door de monumentale formaten van de geassembleerde portretten. Het lijkt alsof Karel Appel de mogelijkheden voor eigen gebruik van deze haarscherpe uitvergrotingen van fragmenten aan de hand van een ander klassiek thema heeft ontdekt: het vrouwelijk naakt. Een jaar eerder, in 1987, toonde hij in dezelfde galerie Marisa Del Re een serie van uitvergroete lichaamsfragmenten geassembleerde naakten, waarvan *Standing Nude no.1* de eerste is. Dit thema was allesbehalve nieuw voor hem – al sinds de CoBrA-tijd keerde het naakt in zijn werk telkens weer terug, en sinds 1985 was hij juist begonnen met bovenmaatse naakttekeningen, gemaakt ten overstaan van levende modellen.<sup>4</sup>

Zoals bij de portretten streefde hij er ook bij de geassembleerde polaroidnaakten niet naar het geheel van het lichaam als een continue eenheid te reconstrueren: de bovenmaatse lichaamsdelen hangen als losse fragmenten aan elkaar, *Standing Nude no.1* is zelfs geconstrueerd uit vier polaroidopnames waarvoor het model telkens weer een andere houding heeft aangenomen. De foto’s zijn op houten panelen geplakt, langs de contouren van de lichaamsdelen uitgezaagd, en vervolgens wederom door middel van touwen aan elkaar geknoopt. De touwen hebben hier echter een meer op zichzelf staande, beeldende autonomie dan bij de portretten, waar het functionele aspect van het aan elkaar knopen overheerst. Op die manier ontstond een vrijstaand beeld, waarvan voor- en achterkant nog beschilderd werden – op de voorkant meer als accentuering van de fotografische beelden, op de achterkant als doorlopend schilderij.

Circa twee jaar lang heeft Karel Appel met dit grote instant formaat geëxperimenteerd, en de fragmentering van de mens – óf als portret óf als naakt – was hierbij de thematische rode leidraad. *Titan Series no.7* is het op een na laatste werk uit deze groep. Met deze leidraad pakte hij een van de misschien meest fundamentele thema’s van de westerse kunstgeschiedenis op – bewust of onbewust, dat zullen we nooit weten, maar is ook niet belangrijk. Gedurende eeuwen, en tot niet zo lang geleden vormde het schoonheidsideaal van de klassieke oudheid de grondslag van de academische opleiding, maar van antieke beelden zijn meestal maar fragmenten bewaard gebleven. Tot en met de 19<sup>e</sup> eeuw was het gebruikelijk deze te completeren – totdat men zich realiseerde dat de schoonheid juist door het fragmentarische nog sterker naar voren kon komen. De avant-garde techniek van de collage – eerst bij de Kubisten, vervolgens bij *Dada*, Schwitters, de Surrealisten – assembleerde fragmenten van de werkelijkheid, juist om zich tegen het antieke schoonheidsideaal te verzetten. Een gelijksoortige strategie hebben *Neo-Dada* en het *Nouveau Réalisme* eind jaren 50, begin jaren 60 opnieuw toegepast – en Karel Appel heeft zich er toen door laten inspireren.<sup>5</sup> Met zijn polaroidwerken van 1987-89 paste hij deze assemblagetechniek toe op extreem realistische foto’s van fragmenten van het menselijk lichaam. Na het einde van zijn experiment met een curieus medium wijdde hij zich weer met volle kracht aan het thema van het naakt, en nu dan wel weer in zijn primaire medium: de schilderkunst.<sup>6</sup> medium wijdde hij zich weer met volle kracht aan het thema van het naakt, en nu dan wel weer in zijn primaire medium: de schilderkunst.<sup>7</sup>

1 Polaroid ging in 2008 failliet, maar de grote formaten worden nog steeds gebruikt en hebben recentelijk nog een revival beleefd met de vestiging van een studio in Berlijn in 2019; zie: Mary Panzer, ‘Big Artists, Big Camera: Not a Typical Polaroid’, in: *The Wall Street Journal*, 6 augustus 2008 [www.wsj.com/articles/SB121797626872014909](http://www.wsj.com/articles/SB121797626872014909); Chiara Agradi, ‘Giant Polaroid, innovation or preservation?’, in: CFA, [www.conceptualfinearts.com/cfa/2020/09/21/brief-history-giant-polaroid/](http://www.conceptualfinearts.com/cfa/2020/09/21/brief-history-giant-polaroid/) (beide opgevraagd 21 april 2021). Ik ben Eelco Wolf en John Reuter hier dank verschuldigd voor hun correcties en preciseringen.

2 “Appel says loudly and clearly that he hates repetition, and in his art and life he constantly calls into question everything routine,” cf. Pierre

Restany, ‘Street Art’, in: *Karel Appel, Streetart, Ceramics, Sculptures, Wood Reliefs, Tapestries, Murals, Villa el Salvador* (Abbeville Press: New York, 1985), p. 7.

3 Karel Appel in zijn voorwoord in de tentoonstellingscatalogus van de Marisa Del Re Gallery *Karel Appel – Portraits From the Titan Series*, New York 1988.

4 Franz W. Kaiser, ‘Monumentale Aktzeichnungen’ in: Klaus-Albrecht Schröder (ed.), *Karel Appel – Monumentale Aktzeichnungen* (Albertina: Wien, 2007)

5 Franz W. Kaiser, ‘Appel after CoBrA: Collages 195–1968’ in: *Karel Appel – Collages 1957–1968* (Galerie Jahn & Jahn: München, 2021)

6 R.H. Fuchs (ed.), *Karel Appel – Ik wou dat ik een vogel was – Berichten uit het atelier*, 2e bd.: *Karel Appel 1988–1990*, tentoonstellingscatalogus Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1990.

7 R.H. Fuchs (ed.), *Karel Appel – Ik wou dat ik een vogel was – Berichten uit het atelier*, 2e bd.: *Karel Appel 1988–1990*, tentoonstellingscatalogus Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1990.



TITAN SERIES NO. 7, 1988



POLAROID PORTRAIT SERIES, 19889