

HOGER INSTITUUT VOOR WIJSBEGEERTE



KATHOLIEKE
UNIVERSITEIT
LEUVEN

MAGRITTES WERK TUSSEN DE PLOOIEN VAN HET MYSTERIE

Promotor: **Prof. dr. H. Parret**

Verhandeling aangeboden tot het
verkrijgen van de graad van
Licentiaat in de Wijsbegeerte
door: **Annemie Tormans**

Leuven, 2004

Woord vooraf

Drie jaar geleden rondde ik mijn opleiding kinesitherapie af. De manier waarop mensen bewegen, wat er mis kan lopen en de behandeling ervan boeien me. Maar, dat kon niet alles zijn, er moest meer zijn: waarom bewegen mensen? Waarom is er beweging? Waarheen? Weldra voltooi ik ook mijn studie wijsbegeerte, zij het met nog meer vragen.

Er gaat een hele onderzoekswandel schuil achter deze verhandeling. Naast de vele middernachtelijke uren achter de boeken en voor het beeldscherm was de hulp van een aantal mensen onmisbaar voor het slagen van deze onderneming. Hen wil ik graag bedanken.

In de eerste plaats wens ik mijn waardering en erkentelijkheid uit te spreken voor mijn promotor Prof. dr. Herman Parret die mijn onderzoek begeleidde.

Voor alles wat met computers en printers te maken heeft en even goed voor de aangename tijd op kot bedank ik Liesbeth en Katrien. Verder ben ik Bart heel dankbaar voor het relativeren bij een kopje koffie en de aanmoedigingen. Paul wil ik ook van harte bedanken voor het nalezen, de suggesties, de opkikkertjes en voor het geloven in mij.

Ten slotte en niet in het minst dank ik met veel genoegen mijn ouders om de kansen die ze mij geven. Ik ben trots op hun onvoorwaardelijke zorg en hun vertrouwen in mij.

A. T.
augustus 2004.

Inhoudsopgave

Woord vooraf	i
Inhoudsopgave	ii
Lijst met afbeeldingen	iii
Inleiding	1
Hoofdstuk I Het surrealisme	4
§ 1 <i>Bakens van het surrealisme</i>	4
§ 2 <i>Het surrealisme in Frankrijk en in België</i>	14
§ 3 <i>Surrealisme en schilderkunst</i>	18
Hoofdstuk II De ware kunst van het schilderen	25
§ 1 <i>Inspiratie</i>	25
§ 2 <i>Taal zonder denken</i>	27
§ 3 <i>Niet uitdrukken maar oproepen</i>	29
§ 4 <i>Afstand nemen van het 'hoe schilderen'</i>	34
§ 5 <i>René Magritte en de conceptuele kunst</i>	38
§ 6 <i>Kunst na het einde van de kunst</i>	42
§ 7 <i>Daden van verzet in plaats van vernietiging</i>	44
Hoofdstuk III Tussen de plooiën van het mysterie	48
§ 1 <i>Een zoektocht naar raadselachtigheden</i>	48
§ 2 <i>Het denken</i>	52
2.1 <i>Het vrije denken</i>	53
2.2 <i>Het vrije denken als de logica van het mysterie</i>	55
2.3 <i>Denken als Overeenkomst</i>	60
2.4 <i>Overeenkomst bij Foucault</i>	64
§ 3 <i>Poëzie</i>	70
3.1 <i>Zichtbare poëzie</i>	74
3.2 <i>Poëtische titels</i>	79
3.3 <i>Een gedicht is als een schilderij</i>	83
3.4 <i>De woorden en de beelden</i>	85
§ 4 <i>Het mysterie</i>	88
IV Epiloog	93
Referentielijst	95
Afbeeldingen	I

Lijst met afbeeldingen

Afbeelding 1: <i>De verborgen vrouw (La femme cachée)</i> 1929.....	I
Afbeelding 2: <i>Voorbeeld van 'cadavre exquis'</i> 1926	II
Afbeelding 3: <i>Voorbeeld van 'cadavre exquis'</i> 1927	II
Afbeelding 4: <i>Voorbeeld van 'cadavre exquis'</i> 1927	II
Afbeelding 5: <i>Foto genomen in Brussel in 1953.</i>	III
Afbeelding 6: <i>Jane Graverol, De waterdruppel</i> 1964	IV
Afbeelding 7: <i>André Masson, Figuur (Figure)</i> 1927.....	V
Afbeelding 8: <i>André Masson, Dode paarden (Les chevaux morts)</i> 1927.....	V
Afbeelding 9: <i>Paul Delvaux, Pygmalion, 1939</i>	VI
Afbeelding 10: <i>Giorgio de Chirico, Liefdeslied (Canto d'amore)</i> 1914	VI
Afbeelding 11: <i>De eeuwigheid (L'éternité)</i> 1935	VII
Afbeelding 12: <i>Joseph Kosuth, One or three Chairs, 1965</i>	VII
Afbeelding 13: <i>De kei (La galet)</i> 1948	VIII
Afbeelding 14: <i>Hongersnood (La famine)</i> 1948.....	VIII
Afbeelding 15: <i>De bedreigde moordenaar (L'assassin menacé)</i> 1927	IX
Afbeelding 16: <i>Louis Feuillade, Fantômas</i> 1913	IX
Afbeelding 17: <i>Oude liefde roest niet (La retour de flamme)</i> 1943.....	X
Afbeelding 18: <i>Foto van René Magritte bij De barbaar (Le barbare)</i> 1927.....	X
Afbeelding 19: <i>Helderziendheid (La clairvoyance)</i> 1936.....	XI
Afbeelding 20: <i>De schilderkunst (La peinture)</i> 1945	XI
Afbeelding 21: <i>De schone gegijzelde (La belle captive)</i> 1948	XII
Afbeelding 22: <i>Het menselijk tekort (La condition humaine)</i> 1933.....	XII
Afbeelding 23: <i>Het menselijk tekort (La condition humaine)</i> 1935.....	XIII
Afbeelding 24: <i>Woordbreuk der afbeeldingen (La trahison des images)</i> 1929.....	XIII
Afbeelding 25: <i>Meisje, een vogel etend (Jeune fille mangeant un oiseau)</i> 1927.....	XIV
Afbeelding 26: <i>De reuzin (La géante)</i> 1931	XV
Afbeelding 27: <i>Les mots et les images (Woorden en beelden)</i> 1929	XVI
Afbeelding 28: <i>De sleutel der dromen (La clef des songes)</i> 1927.....	XVIII
Afbeelding 29: <i>De letterlijke betekenis (Le sens propre)</i> 1929	XVIII
Afbeelding 30: <i>Het paleis der gordijnen (Le palais des rideaux)</i> 1929	XVIII
Afbeelding 31: <i>Weerspiegelingen van de tijd (Les reflets du temps)</i> 1928	XIX
Afbeelding 32: <i>De verboden afbeelding (La reproduction interdite)</i> 1937.....	XIX

Inleiding

‘L’art de peindre est un art de penser.’¹

René Magritte² kan gezien worden als beeldend filosoof: denker van het onnoembare en schilder van het niet-toonbare³. Een filosoof die aan het schrijven van filosofische boeken verzuimt en enkel de afbeelding ervan weergeeft als een zichtbare beschrijving van het denken. Magrittes schilderijen zetten aan tot denken, ze stellen voortdurend ons intellect op de proef. Zijn geschriften ondersteunen de schilderijen, ze zijn een reflectie over onze kennis van de wereld en de werkelijkheid.

Wat Magritte aanspreekt in de filosofie is haar onbekwaamheid, ze kan slechts antwoorden door nieuwe vragen te stellen. ‘De filosofen proberen de perfecte gedachte te bereiken die met het onderwerp één moet worden zodat deze ontkend wordt.’⁴ Magritte heeft nooit de pretentie gehad om filosoof te zijn. Als schilder wil hij het universum tonen en de werkelijkheid in het licht van de verwondering laten zien. Verwondering over de dingen is een essentiële houding voor Magritte, voor de filosofie geldt de verwondering eveneens als startpunt. Zodra ideeën zich beginnen te ontvouwen, wordt dit uitgangspunt niet overbodig, in tegendeel, het blijft dragend principe van elke stap in het filosoferen. De verwondering is voor Magritte tegelijkertijd startpunt en doel.⁵

Kunst gaat over de waarheid zoals die aan ons verschijnt, over de zintuiglijke werkelijkheid, niet de echte werkelijkheid. Een zintuiglijke werkelijkheid die altijd al geschematiseerd is, altijd al verbeeld. De verbeelding is transcendentiaal, iedereen gebruikt het, hoe dan ook, tegenwoordig wordt de werkelijkheid ook via taal bemiddeld. Magrittes denken focust ‘op ons bewustzijn van de werkelijkheid’⁶ in plaats van de beeldende kunst centraal te stellen. Magritte wil geen droombeelden schilderen of zinspelen op het onderbewuste. Hij zoekt steeds verbanden tussen taal, beeld en werkelijkheid. Deze relaties

¹ René Magritte, *Ecrits complets*, (71) p. 273. [Ecrits complets van Magritte wordt in dit werk afgekort als EC, het getal tussen haakjes is het nummer van de tekst, gevolgd door de paginanummer(s).]

² René Magritte werd geboren op 21 november 1898 in Lessen, Henegouwen en overleed thuis in Schaarbeek, Brussel op 15 augustus 1967 ten gevolge van kanker aan de pancreas.

³ Ruud Kaulingfreks, *Meneer Iedereen: over het denken van René Magritte*, p. 36.

⁴ Michel Draguet, Het virtuele theater van mijnheer René, in Van den Bussche W, *Van Ensor tot Delvaux*, p. 52.

⁵ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 38.

⁶ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 39.

zijn onderworpen aan de rede. De samenhang is altijd aanwezig maar wordt pas zichtbaar voor het bewustzijn na de ontdekking ervan. In het Franse surrealisme of het surrealisme van Breton gelden (taal)automatisme en het onderbewuste als kernbegrippen. Het verschil tussen René Magritte en de Belgische surrealist en enerzijds en het Franse surrealisme anderzijds is één van de onderwerpen die in dit werk zal worden besproken.

Bijna alle kunstuitingen strijden met het conflict tussen werkelijkheid en voorstelling. Voor Magritte draait het steeds om dezelfde problematiek: ‘de verbinding van mysterie en dagelijkse werkelijkheid.’⁷ Vanuit een grondervaring, de ervaring van het mysterie, kan de verwondering over de dagelijkse dingen in een filosofische uiteenzetting worden gegoten.⁸ Magritte beschouwt mysterie als de voorwaarde voor de werkelijkheid. Zijn schilderijen kunnen dit mysterie niet voorstellen. Ze stellen in feite niks voor, het zijn ‘beelden van een zichtbare wereld, samengebracht in een orde die het mysterie oproept’.⁹ De schilderijen laten zich niet interpreteren, ze kunnen enkel geconstateerd worden. ‘Magritte wilde dat we náár, en niet ín zijn beelden kijken, wilde dat we het mysterie ervan onder ogen zien in plaats van het te interpreteren.’¹⁰ Kunst houdt ons in contact met het mysterie, het bevreemdende, of nog: het *eigen-aardige*. Kunst houdt ons ongerust, maakt het voorstelbare onvoorstelbaar. ‘Le tableau doit être invisible’ schrijft Magritte.¹¹ Filosofie herkent iets van zichzelf in kunst, de idee om over waarheid te spreken. In de moderne kunstfilosofie heeft kunst iets fundamenteel te zeggen, het toont ons dezelfde waarheid als waar de filosofie naar op zoek is. Waarheid in de kunst en de filosofie is dezelfde. Dit *unheimliche*, deze ‘onmogelijke vertrouwdheid’ toont zich als in een donkere spiegel. De donkerte is niet ophefbaar.¹²

Welk soort filosofie René Magritte ook heeft geïnspireerd, elk kunstwerk kan vanuit verschillende filosofische registers worden geïnterpreteerd. Het hoeft helemaal niet een kunstwerk dat een bepaald filosofisch thema aanroert, daarom te behandelen vanuit dat onderwerp. Het getuigt niet van veel rechtvaardigheid om Magritte al te zeer te willen begrijpen vanuit zijn filosofische voorkeur.¹³ De bronnen waaruit Magritte heeft geput worden evenwel niet genegeerd.

⁷ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 39.

⁸ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 48.

⁹ Bart Verschaffel, *Bedrieglijke gelijkenissen*, p. 20.

¹⁰ David Sylvester, *Magritte*, p. 408.

¹¹ René Magritte, *EC*, (108) p. 377. ‘Het schilderij moet onzichtbaar zijn.’

¹² Frank Vande Veire, *Als in een donkere spiegel*, 9-30; 334-356.

¹³ Frank Vande Veire, *Ibidem*, p. 29.

Het oeuvre van Magritte heeft zich niet ontwikkeld, deze idee komt zowel bij Sylvester, Verschaffel als Kaulingfreks naar voren. Magrilles vroege werken waren tegelijk een begin en volkomen rijp. Zijn hele leven heeft hij met hetzelfde materiaal gewerkt, aan zijn picturale concepten verandert na 1930 haast niks meer. Dit maakt een thematische aanpak mogelijk. Na een positiebepaling om de ideeën van René Magritte beter te kunnen profileren, worden een aantal sleutelbegrippen in het denken van Magritte toegelicht: raadsels, het denken met een logica van het mysterie, een streng geordend denken dat het mysterie oproept en poëzie. Hieruit ontvouwt zich de centrale idee in de houding van Magritte ten opzichte van de werkelijkheid: de wereld als onkenbaar mysterie. Elk deel heeft een specifiek karakter hoewel ze elkaar ook aanvullen.

Met een behoedzaam gebruik van de term interpretatie heeft dit werk als doel een analyse en interpretatie aan te bieden van de werken en geschriften van René Magritte. Als we hiermee worden binnengeloodst in het spanningsveld waarin ons eigen denken over kunst plaatsvindt, lukt het wellicht om via het gedachtegoed van Magritte 'kларheid te scheppen in ons eigen denken.'¹⁴

¹⁴ Frank Vande Veire, *Ibidem*, 10-11.

Hoofdstuk I Het surrealisme

Het denken en schilderen van René Magritte vindt niet in het luchtledige plaats. Zijn kunstenaarschap is onvermijdelijk ingebed in levenservaringen, sociale relaties, kunsthistorische dimensies en de tijdsgeest. In dit hoofdstuk wordt de stroming waartoe Magritte behoort, het surrealisme, uit de doeken gedaan.

§ 1 Bakens van het surrealisme

Het surrealisme was net als het dadaïsme in de eerste plaats een literaire beweging.¹⁵ De leiding was in handen van dichters. Beide stromingen verwierpen de wereld van de rede, wilden verwarring zaaien in de waarneming en gevoelens van de mens en walgden van een verabsoluteerde formele schoonheid. Het surrealisme was een poëtische visie, een levensfilosofie, in tegenstelling tot de vernietigende geest van het dadaïsme. Een voorafgaande uiting van beide kunststromingen toont zich in 1913, wanneer Duchamp zijn eerste 'readymade' voortbracht. Met dit fietswiel op een krukje is er maar zelden iemand in geslaagd de wereld van zijn tijd zo radicaal af te wijzen als Duchamp. Het afwijzen van de bestaande ordes om ruimte te maken voor een vrijheidsideaal zet zich verder in andere kunstbewegingen. Het woord 'surrealistisch' werd voor het eerst door Guillaume Apollinaire gebruikt in Frankrijk in 1917, hij noemde zijn stuk 'Les Mamelles de Tirésias' een 'surrealistisch drama.'¹⁶ Zelfs al werd het surrealisme uitgevonden door dichters, de surrealistische ideeën kregen pas vorm in de wereld door de schilders. Ernst, Miró, Masson, Tanguy, Magritte en Dalí gaven het surrealisme uitstraling in de hele wereld. Het

¹⁵ Jan Van Spaendonck, *Belle époque en anti-kunst*, 11-24. In dit boek staat het tijdsgebeuren centraal, van hieruit wordt in een aantal hoofdstukken de samenhang van het surrealisme en het dadaïsme besproken.

¹⁶ 'Pour caractériser mon drame je me suis servi d'un néologisme qu'on me pardonnera car cela m'arrive rarement et j'ai forgé l'adjectif surréaliste qui ne signifie pas du tout symbolique (...) mais définit assez bien une tendance de l'art qui si elle n'est pas plus nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil n'a dus moins jamais servi à formuler aucun credo, aucune affirmation artistiqueet littéraire' zie: Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, p. 93.

zijn bovenal deze schilders die het surrealisme ook vandaag nog zijn faam geven.¹⁷ (Voor een fotomontage van enkele surrealisten: zie afbeelding 1.)

Het 'Surrealistisch manifest' van André Breton verschijnt in 1924. Het surrealisme wordt in deze theoretische uiteenzetting voorgesteld als een positiebepaling van onze kennis van de werkelijkheid. Het surrealisme als kunststroming wil de al te hoogdravende pretenties van een rationeel-wetenschappelijke werkelijkheidsbenadering aan de tand voelen en het belang van het vrije, onbewuste en creatieve onderstrepen. De stroming krijgt in het manifest een definitie:

'SURREALISME, zn., o., Puur psychisch automatisme waarmee men zich voorneemt in woord of geschrift of op welke andere wijze dan ook, de werkelijke wijze van functioneren van het denken tot uitdrukking te brengen. Dictaat van het denken, zonder controle van de rede, in welke vorm dan ook, vrij van iedere esthetische of ethische vooringenomenheid.

ENCYCL. Wijsb.: Het surrealisme berust op het geloof in de hogere realiteit van bepaalde associatievormen die tot zijn komst zijn verwaarloosd, in de almacht van de droom, in het belangeloze vrije spel van het denken. Het streeft ernaar alle overige psychische mechanismen voorgoed te gronde te richten en hun plaats in te nemen bij het zoeken naar oplossingen voor de voornaamste levensvraagstukken.'¹⁸

Deze filosofisch gefundeerde bewustzijnhouding heeft als doel de bevrijding, het herstel van een verloren vrijheid en een herwaardering van de verbeelding. Breton vermeldt in het begin van zijn eerste manifest dat het woord vrijheid het enige is wat hem nog in vervoering kan brengen.¹⁹ Dit manifest is in feite één grote oproep tot absolute vrijheid voor de menselijke geest. De oproep tot vrijheid beperkt zich niet tot een eng artistieke of literaire problematiek, maar wil alle aspecten van het leven, van het menselijk bestaan omvatten. Kortom, het wil de totale bevrijding van de mens als individu. De menselijke vrijheid kan pas herwonnen worden als de mens niet meer wordt verscheurd in twee delen. De menselijke ervaring wordt versnipperd in twee kampen waarvan het één het ander permanent onderdrukt, zoals dag en nacht, waken en dromen. Breton spoort aan tot bevrijding van de mens, tot een samensmelting van de twee kampen tot een nieuwe

¹⁷ Michael Palmer, *Van Ensor tot Magritte*, 181-183. Zie ook: Patrick Waldberg, *Der surrealismus*, p. 17.

¹⁸ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 37. (Eerste Manifest): 'SURREALISME, n. m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. ENCYCL. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.' De vertaling komt uit: Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 19.

¹⁹ André Breton, *Ibidem*, 12-13 (Eerste Manifest).

werkelijkheid: een superieure werkelijkheid die realiteit en droom verenigt in een ‘sur-réalité’.²⁰ Wat de surrealisten stimuleert is het geloof in de opheffing van de tegenstellingen. Deze opheffing is de voorwaarde voor een totale vrijheid, zodat de vrije, almachtige verbeelding de (materiële) onmogelijkheden overstijgt.²¹ Volgens Magritte past de term realisme niet op het directe begrip van de werkelijkheid. Surrealisme is het directe begrip van de werkelijkheid: de werkelijkheid is absoluut en onttrekt zich aan allerlei interpretaties.²² De surrealisten hebben een aantal terreinen blootgelegd om tot het surreële te komen, om de tegenstellingen te laten verstrengelen. De gebieden zijn: de poëzie, de waanzin, het automatisme, het toeval, de crisis der dingen en de liefde.²³ Deze punten worden zodadelijk (en later) mee opgenomen in de bespreking van de surrealistische schoonheid.

Het essentiële in de surrealistische esthetica is de evocerende kracht van de toevallige ontmoeting tussen twee objecten die niets met elkaar te maken hebben. De surrealist mikt op dit effect. De definitie van schoonheid haalden de surrealisten bij Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont.²⁴ Hij heeft in zijn ‘Zangen van Maldoror’ schoonheid aangeduid als ‘mooi als de toevallige ontmoeting van een naaimachine en een paraplu op een ontleedtafel.’ De kunstenaar brengt de schoonheid niet langer meer voort, het is niet iets wat hij aan de dingen toevoegt. Schoonheid is een aspect van de dingen zelf. Magritte beweert dat de schoonheid in het object zelf zit en niet in de methode van schilderen, daarom interesseert de manier van schilderen hem niet.²⁵ De methode van schilderen voegt niks toe aan de schoonheid die voorwerpen reeds in zich hebben. Objecten veranderen niet, ze worden anders ervaren. Door de dingen op een bepaalde manier waar te nemen blijkt hun schoonheid. In formele zin is schoonheid secundair geworden: het gaat bij de surrealisten om de kracht die van de toevallige ontmoeting uitgaat. Het toeval brengt de verbinding aan tussen gebeurtenissen en objecten die op het eerste gezicht niets met elkaar te maken hebben. Het toeval heeft in surrealistische zin betrekking op een interne logica van de dingen zelf. Magritte werkt deze logica uit en benoemt hem ‘andersoortige logica’. (zie infra). Deze logica bevat geen verwachtingen en voorspellingen. In het toeval gaan objecten en gebeurtenissen een relatie aan die de mens slechts kan constateren, het gaat

²⁰ André Breton, *Ibidem*, 23-24 (Eerste Manifest).

²¹ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, 19-22.

²² Harry Torczyner, *René Magritte: tekens en beelden*, p. 69.

²³ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 22.

²⁴ de Lautréamont, *Oeuvres complètes*, p. 182. ‘Il est beau (...) surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!’

²⁵ René Magritte, *EC*, (185) 599-600.

buiten hem om. Het toeval geldt als een teken, het heeft een signaalfunctie, het leidt tot de opheffing van tegenstellingen. Wil men het toeval ‘zien’, moet men er echter voor openstaan. Pas dan kan men waarde hechten aan de toevallige ontmoetingen.

Belangrijk in het surrealisme is de herwaardering van de objecten. Voorwerpen in hun dagelijkse context zijn ‘gewoon’, ze zijn hun betekenis verloren. Hun glans is weg omdat ze aan hun gebruik ondergeschikt werden gemaakt. Om hun betekenis terug te krijgen is er een crisis nodig. Deze crisis proberen de surrealisten uit te lokken door het insceneren van toevallige ontmoetingen. Lukt de ontmoeting dan veroorzaakt deze bij de toeschouwer een vervreemding en krijgen de voorwerpen een nieuwe waarde. Een waarde die naar voren komt in de onthutsende en daarom onthullende ontmoeting.²⁶

Voor Van Peursen²⁷ is het surrealisme een intensivering van realiteit. Personen en dingen worden zo intensief gezien dat ze tegelijkertijd niet slechts betekenissen hebben, maar ook betekenissen zijn. De gewone wereld krijgt iets ‘superwerkelijk’, niet in de zin van supraréel of hyperreel maar als realiteit die zich tot verschillende perspectieven ontsluit. Perspectieven worden onthuld in dat wat meteen voor handen is, het dagelijkse leven. Het artistieke surrealisme is volgens Van Peursen meer een psychologisch surrealisme. Het gaat hierbij vooral om in het menselijke onderbewuste, dat zo treffend door Freud was bloot gelegd, door te dringen. Psychoanalyse kan slechts dingen interpreteren die voor interpretatie vatbaar zijn. Magritte rekent zijn werk hier allerminst toe, zijn werk is bestand tegen de psychoanalyse. Geen enkel weldenkend mens gelooft dat psychoanalyse het mysterie van de wereld kan verhelderen. Psychoanalyse kan daarom niets zeggen over kunstwerken die het mysterie oproepen. Misschien, voegt Magritte toe, is de psychoanalyse nog het beste onderwerp om door de psychoanalyse zelf behandeld te worden.²⁸ In een interview verklaart Magritte dat hij het werk van Freud gelezen heeft. Ook al vindt hij de analyse van Freud briljant, hij kan zich niet interesseren voor een analyse van een gegeven realiteit (‘une réalité donnée’).²⁹

Breton toont echter veel belangstelling voor de psychoanalyse van Freud. De ontdekkingen van Freud heeft de ontwikkeling van de ideeën van Breton een grote stap vooruit gezet.³⁰ In zijn eerste manifest vermeldt Breton dat we veel te danken hebben aan

²⁶ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, 19-29.

²⁷ Cornelis Anthonie Van Peursen, *Na het postmodernisme*, p. 128.

²⁸ René Magritte, *EC*, (168) 558-559.

²⁹ René Magritte, *EC*, (161) p. 535.

³⁰ André Breton, *Dictionnaire du surrealisme*, p. 812, in: André Breton, *Oeuvres complètes*. Breton schrijft hierin: ‘leve Freud, de grote Weense geleerde’ en prijst Freud om zijn methode voor de exploratie van het onbewuste en de invloed hiervan op het surrealisme.

Freuds ontdekking van de diepten van de menselijke ziel.³¹ Breton werd als assistent van een psychiater verbonden aan een militair medisch centrum toen hij diende in het Franse leger. In het eerste manifest schrijft Breton dat hij de methodes van Freud tijdens de oorlog heeft toegepast. In de gesprekken met zieken viel het hem een ‘pensée parlée’ op, waaruit hij besluit dat de snelheid van het denken niet superieur is aan de snelheid van het spreken.³² Volgens Van Spaendonck³³ interesseerde Breton zich niet voor de medische problemen van zijn patiënten. Breton noteerde de vrije ideeënassociaties en vond achter de schijnbare wartaal van de patiënten een onbedoelde poëzie waaruit wonderbaarlijke ideeën en toevallige ontmoetingen tussen de dingen naar voren sprongen. Het belang van de psychoanalyse lag voor Breton niet in de therapeutische mogelijkheden. Hij toonde enkel belangstelling voor de theorie. De psychoanalyse diende voor het surrealisme van Breton als springplank. Dankzij Freud ging Breton zich uitdrukkelijk richten op het automatisch schrijven. Breton schrijft in dit verband dat de surrealisten geen aandacht besteden aan filtratiewerk, zich in hun werken tot dove vergaarbakken maken en bescheiden opnameapparaten zijn.³⁴

Het is niet verwonderlijk dat de surrealisten hun eigen opvattingen in de geschriften van Freud terugvinden. In het werk ‘Leonardo Da Vinci and a memory of his childhood’ past Freud zijn klinische psychoanalyse toe op het leven en werk van Da Vinci.³⁵ Hiernaast besteedt hij aandacht aan het ontstaan en de betekenis van kunstwerken van Da Vinci. Breton vond deze studie schitterend.³⁶ Volgens Freud komt de fascinatie van Leonardo voor de glimlach van Mona Lisa voort uit het feit dat de glimlach iets, waarschijnlijk een oude herinnering, wakker heeft gemaakt wat reeds lang sluimerde in de geest van Leonardo.³⁷ Het kunstwerk vindt aldus zijn wortels in een lang vergeten gebeurtenis. De gebeurtenissen uit de prille jeugd verdwijnen vaak uit het bewuste. Ze blijven in het onbewuste aanwezig en vormen de cruciale gebeurtenissen in het scheppen van kunstwerken. Freud wil aantonen dat er een instinctieve verbinding bestaat tussen de ervaringen van Leonardo Da Vinci en zijn schilderijen. Freud zoekt bij elke studie of

³¹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, 19-20 (Eerste Manifest).

³² André Breton, *Ibidem*, 33-35 (Eerste Manifest).

³³ Jan Van Spaendonck, *Ibidem*, 254-256. Zie ook: Uwe M. Schneede, *Surrealism*, 20-21.

³⁴ André Breton, *Ibidem*, 40 (Eerste Manifest).

³⁵ André Breton, *Ibidem*, p. 11 (Eerste Manifest). Breton vermeldt hier, dat we naar onze kindertijd moeten terugkeren, willen we enige luciditeit bewaren. Op 54-55 (Eerste Manifest): de kindertijd benadert het best het echte leven. Dankzij het surrealisme krijgen we de kans om deze te herbeleven.

³⁶ Jan Van Spaendonck, *Ibidem*, 256-257.

³⁷ Sigmund Freud, *Leonardo Da Vinci and a memory of his childhood*, p. 60.

patiënt, dus evenzeer bij Da Vinci, naar verklaringen.³⁸ Wat hij uit het onbewuste kan halen vat hij op als signaal. Hiermee is nog een duidelijk verschil met Breton aangetoond. Breton is naast het medische aspect net zomin geïnteresseerd in de verklaringen van de psychoanalyse. Voor Breton draait het om het oproepen van het automatisme, ideeën en toevallige ontmoetingen, en niet om de verklaringen ervan. Breton zelf verklaart hierover in een interview: in de ogen van de psychoanalysten heeft de automatische schrijfstijl slechts waarde als exploratie van het onbewuste. Zij beschouwen de resultaten van het automatisme niet op zichzelf en hebben geen boodschap aan het onderwerpen van het automatisme aan criteria om deze toe te passen in de uitwerking van verschillende categorieën van teksten.³⁹

Na het vertrek van Breton uit Parijs eind 1940 vormde zich een groep surrealisten rond het tijdschrift 'La Main à Plume'. Deze groep woonde de colleges bij die Gaston Bachelard gaf aan de Sorbonne.⁴⁰ Waar Breton het onderbewustzijn op de voorgrond wilde plaatsen, verlangde Bachelard ernaar het rationele en het irrationele samen te brengen in één geheel. Met zijn concept 'surrationalisme' wil Bachelard het rationalisme verrijken door een combinatie van observatie van de fysische wereld en een niet-rationele, creatieve verbeelding. Breton op zijn beurt vermeldt dat het surrealisme noodzakelijk moet samengaan met een 'surrationalisme' en hij verwijst hierbij expliciet naar Bachelard.⁴¹ Dit sluit aan bij wat Breton in zijn eerste manifest 'sur-réalité' noemt: een superieure werkelijkheid die realiteit en droom verenigt (zie supra). In zijn voorwoord van 'La psychanalyse du feu' schrijft Bachelard dat het enige wat de filosofie kan hopen is om poëzie en wetenschap complementair te maken. Om ze te verenigen als twee bij elkaar passende tegendelen. We moeten volgens Bachelard leren ontsnappen uit het keurslijf van denkgewoonten die in het contact met alledaagse ervaringen zijn ontstaan. Bachelard wil de studie van dromen (rêve) vervangen door een studie van mijmeringen (rêverie). Een droom is lineair en onbewust. Een mijmering hoort thuis in het voorbewuste, het heeft tevens een filosofische dimensie, het verruimt het inzicht van het menselijk lot.⁴² Hoe ver of hoe dicht de surrealistten uiteindelijk staan tegenover de filosofie van Bachelard is in deze bespreking van ondergeschikt belang. Feit is dat de surrealistten zich geïnspireerd

³⁸ Sigmund Freud, *Leonardo Da Vinci and a memory of his childhood*, 81-86.

³⁹ André Breton, *Entretiens*, p. 239.

⁴⁰ Willemijn Stokvis, *Cobra*, 152-153.

⁴¹ André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 845-846, in: André Breton, *Oeuvres complètes*.

⁴² Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, p. 10, 17-18, 25-46.

voelden door de ideeën van Bachelard, niet in het minst door het belang dat hij hechtte aan de psychoanalyse in zijn project.⁴³

De psychoanalyse start als het ware bij Schopenhauer. Hij maakt ons attent op de duistere diepten onder de oppervlakte van ons bewustzijn. Onder de oppervlakte heerst de wil die zijn dienaar, het verstand, drijft. Al onze (ken)vermogens zijn slaven van de wil. Voor Schopenhauer is de wereld is één grote wilsactiviteit, de mens staat niet aan de top van de wereld, hij is slechts een klein stukje ervan. De wilsact en de activiteit van het lichaam zijn één en hetzelfde. Het lichaam is slechts de in ruimte en tijd geobjectiveerde en zichtbaar geworden wil. De wil drukt zich onvermoeibaar in alles uit, we kunnen de manifestaties van de wil wel kennen, maar de wil zelf niet. De wil heeft niets met causaliteit te maken zoals krachten, de wil is als dusdanig onkenbaar, zoals het ‘Ding an sich’. De wil als geheel is vrij, de wil van het individu kan nooit vrij zijn want deze wordt steeds door de wil als geheel, die boven hem staat, bepaald. De wil kan vertaald worden als onbewuste begeerte. Freud hield dan ook van het belang dat Schopenhauer hechtte aan de instincten die we niet gebruiken maar die het intellect domineren. De rede is het gereedschap van de redeloze wil.

De essentie van het surrealistisch plan is een denken dat verlost is van de controle van het intellect en dat tegelijk over een beeldende bewustzijnshouding beschikt. De surrealisten sluiten aan bij de formuleringen van Schopenhauer, zonder zich expliciet op deze filosoof te baseren. Wat achter de vergankelijke zichtbare dingen ligt, noemt Plato de onvergankelijke oerbeelden, de Ideeën. Voor Kant bevindt zich achter de verschijnselen het ‘Ding an sich’. Schopenhauer neemt beide gedachten over. In het ‘Ding an sich’ onderkent hij de wil, in de platoonse Ideeën ziet hij de openbaring van de wil. Zolang het intellect dienstbaar blijft aan de wil kunnen we geen kennis bemachtigen van wat achter de verschijnselen ligt. Het komt er op aan om ons te bevrijden uit de boeien van de wil. Voor Schopenhauer bestaan hiervoor twee wegen: een esthetische en een ethische. De eerste verlost tijdelijk, de andere weg blijvend. Kunst is aldus een manier om aan de onverzadigbare wil te ontsnappen. De kunst geeft ons een moment van rust, van contemplatie, zet de kosmische machine even stop. Via kunst kan de mens een zuiver, willoos subject van de kennis worden. Deze contemplatieve toestand is een kenniservaring voor Schopenhauer. Alle kunsten brengen ons in contact met de Ideeën. Een Idee bestaat

⁴³ Merk op dat René Magritte de ideeën van Bachelard niet kon pruimen. Hij noemt Bachelard één van de prominente boekhouders van het stinkende uitbraaksel van het wetenschappelijk-dichterlijk brein. In: René Magritte, *Lettres à André Bosmans*, p. 143.

niet als figuratieve inhoud van bijvoorbeeld een schilderij, het is de projectie op het gehele kunstwerk. Het correlaat van een contemplatieve kunstervaring is de Idee en niet het object. Een Idee is zoals het archetype van verscheidene Venussen. Hoewel de gerealiseerde beeldhouwwerken enorm van elkaar variëren hebben ze allemaal iets ‘gemeenschappelijks’, dit is niet concreet of specifiek. De Ideeën zijn predikaat van bijvoorbeeld het schone, het evenwicht, het gezonde of het vruchtbare. In feite zijn de Ideeën bij Schopenhauer een reflectie van een zintuiglijke input (dit is neoplatoons).

Hierin schuilt de link met een beeldende bewustzijnshouding. Volgens Schopenhauer is onze gedachtewereld gegrondvest op de wereld van aanschouwingen. Elk begrip moet herleid kunnen worden tot de aanschouwingen. Deze aanschouwingen bezorgen de reële inhoud van ons denken. Daarom noemt Schopenhauer de aanschouwingen primaire voorstellingen en begrippen secundaire voorstellingen. Wat de meeste filosofen doen is het verklaren van woorden door andere woorden, het vergelijken van begrippen met andere begrippen. In het beste geval leidt dit tot conclusies, maar niet tot nieuwe kennis. Slechts door het aanschouwen krijgen we nieuwe kennis: wanneer we de dingen tot ons laten spreken, nieuwe relaties tussen de dingen ontdekken en deze omzetten in begrippen. ‘Elk oorspronkelijk denken bedient zich van beelden; daarom is de fantasie een zo noodzakelijk instrument van dat denken en zullen fantasieloze geesten nooit iets groots tot stand brengen – tenzij in de wiskunde.’⁴⁴ De aanschouwing is niet alleen bron van alle kennis, ze is kennis bij uitstek. Zij alleen verschaft ons werkelijk inzicht. Als voor Schopenhauer de kennis van de Ideeën de hoogst bereikbare vorm van menselijk kennis is en als dit tegelijk zuiver aanschouwelijk is, dan ligt de bron van ware wijsheid niet in het abstract weten maar in een aanschouwelijke perceptie van de wereld. Deze theorie van Schopenhauer kan gezien worden als een wijze van niet-rationeel denken, wat de surrealisten op hun manier probeerden te verwezenlijken.

Is surrealiteit haalbaar? Alquié omschrijft het surrealisme als de zoektocht naar het pad van kennis en heil, met aandacht voor alles wat de mens boven zichzelf uittilt. Het wil ontsnappen aan de dwang van het bewaakte denken.⁴⁵ Hiermee is de tendens aangegeven, het gaat niet om het vinden maar om het zoeken zelf. Surrealisme moet constant in beweging zijn en openstaan voor veranderingen volgens Schneede.⁴⁶ Surrealisme kan zichzelf nooit helemaal verwezenlijken omdat het oorspronkelijk probleem, de aliënatie

⁴⁴ Arthur Schopenhauer, *De wereld als wil en voorstelling II*, hoofdstuk 7, p. 96-97. De bespreking van Schopenhauer is gebaseerd op hoofdstuk 7, 95-119.

⁴⁵ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 35.

⁴⁶ Uwe M. Schneede, *Ibidem*, p. 31.

van het leven, vanuit kunst nooit kan worden opgelost binnen het kader van de kunst. Surrealisme moet dus niet gezien worden als de realisatie van een idee maar van een idee dat nog niet uitgevoerd is. Breton heeft als doel een versmelting van droom en werkelijkheid, de verovering van een soort absolute realiteit, van een surrealiteit. Tegelijk beseft Breton dat hij dit doel nooit zal bereiken. In zijn eerste manifest schrijft Breton dat hij zich te weinig zorgen maakt over zijn dood om enigszins te genieten van de vreugde van de verwachting van zulk doel.⁴⁷ In feite draait het bij de surrealisten dan ook niet zozeer om dit project te realiseren. Veeleer gaat het hen om de verwachting, een verlangen naar dat punt. De drijfveer van de surrealisten ligt in de hoop om dit punt te bereiken. Breton omschrijft het in zijn tweede manifest als volgt:

‘Alles wijst erop dat er een bepaald geestelijk punt bestaat waar leven en dood, werkelijkheid en fantasie, verleden en toekomst, het zeggbare en het onzeggbare, hoog en laag niet meer als tegenstellingen waargenomen worden. Welnu, hier moet de drijfveer van het surrealistisch handelen gezocht worden, de hoop namelijk dit punt te kunnen bepalen.’⁴⁸

‘Slechts’ in de hoop, want het bereiken van het opperste punt zou de mens zelf negeren, het zou het menselijke te boven gaan. ‘Het is nooit mijn bedoeling geweest me op dat verheven punt te vestigen want dan zou het niet meer verheven zijn en dan zou ik geen mens meer zijn.’ Deze uitspraak van Breton quoteert Alquié als zijn meest lucide.⁴⁹ Het surrealisme is dus geen heilsleer maar een humanisme, het verlaat het menselijk perspectief niet. Het surrealisme wordt gedreven door de hoop op overstijging. Het wil de begeerte naar de ontmoeting en versmelting van tegenstellingen expliciet maken. Een ontmoeting kan een openbaring zijn, toch blijft het steeds ook een verwachting omdat men niet kan weten wat het opperste punt in werkelijk betekent. In de surrealistische ervaring blijft de verwachting gehandhaafd, ze kan niet vervuld worden omdat ze niet kan wijken voor iets dat werkelijk kennis zou zijn.⁵⁰ Het surrealisme wil de wereld niet verlaten of negeren, met hun aanval op de wetten en heersende moraal willen de surrealisten de keerzijde van de werkelijkheid naar boven halen.⁵¹

Breton maakt geen onderscheid tussen resultaten en methodes in zijn manifesten. De resultaten van het surrealisme uiten zich in het ideaal van surrealistische schoonheid: de toevallige ontmoeting tussen voorwerpen die niets met elkaar te maken hebben. Deze

⁴⁷ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 24 (Eerste Manifest).

⁴⁸ André Breton, *Ibidem*, 76-77 (Tweede Manifest). Vertaling: Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 21.

⁴⁹ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 146.

⁵⁰ Ferdinand Alquié, *Ibidem*, p. 147.

⁵¹ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 31.

combinaties zijn vaak absurd of irrationeel. De toepassing van de surrealistische methode, het automatisme, is wel rationeel. Anders gezegd: surrealisme is in staat zijn methode te controleren maar niet zijn resultaten. Schneede⁵² leest tussen de regels van het tweede manifest dat Breton hierin een oproep doet voor een bewuste manipulatie van een onbewust proces.

Breton's originaliteit schuilt niet in het feit dat hij het automatisme zou ontdekt hebben. Het automatisme was reeds gekend in de medische wereld, bij psychiaters. De surrealisten verfoeien echter het automatisme als therapie. In bepaalde vormen van spiritisme schrijft een medium op wat een sprekende stem in hem dicteert. Bijbelteksten zijn geïnspireerd door de Heilige Geest: de 'schrijver' heeft enkel geluisterd en genoteerd. Toch gaapt er een wijde kloof tussen spiritisme, occultisme en bijbelteksten: surrealisten hechten geen enkel geloof aan het bestaan van geesten, of aan de Heilige geest. Om de parallel door te trekken: de surrealisten schrijven gedesacraliseerde automatische teksten. Het automatisch schrijven is een motief dat in feite in de hele Europese literatuur voorkomt: de hand die bij het schrijven geleid wordt door externe krachten. Michel Carrouges⁵³ somt een haast eindeloze reeks schrijvers op die het automatisme kennen en toepassen in hun eigen werk. De meest bekenden onder hen zijn Goethe, Hoffmann, Nietzsche en Rilke. De surrealisten onderscheiden zich van hun literaire voorgangers door het feit dat er voor hen geen sprake kan zijn om het innerlijk dictaat van het automatisme ondergeschikt te maken aan het esthetische. De nieuwheid van Breton ligt in de interpretatie en exploitatie van het automatisme.⁵⁴ Surrealisten gaan hun eigen weg, ze zijn te eclectisch om te kunnen aanvaarden dat één bepaalde denkrichting of invloed de bovenhand zou hebben. Ze zouden evenmin bij één enkele stroming inspiratie gaan zoeken.⁵⁵

Het automatisch schrijven werd ook wel een 'surrealistisch spel' genoemd. Er bestaat er nog een tweede 'surrealistisch spel' wat de geschiedenis is ingegaan als 'le cadavre exquis': de methode van dit woordspel is eveneens rationeel, de resultaten kunnen irrationeel zijn. Breton omschrijft dit spel als het samenstellen van een zin of een tekening door meerdere personen zonder dat er rekening kan worden gehouden met de inbreng van

⁵² Uwe M. Schneede, *Ibidem*, p. 29.

⁵³ In: Ferd Drijckoningen, *Waarom surrealisten automatisch schreven*, p. 25.

⁵⁴ Ferd Drijckoningen, *Waarom surrealisten automatisch schreven*, 24-25.

⁵⁵ Ferd Drijckoningen, *Esoterische aspecten van het surrealistisch wereldbeeld*, p. 24. In dit artikel wordt aan de hand van tekstfragmenten uit de manifesten van Breton aangetoond dat de surrealisten duidelijke en talrijke affiniteiten met het esoterisme vertonen. De surrealisten zijn zich veelal van deze invloed bewust, hoewel er niet wordt geclaimd dat het surrealisme in zijn geheel esoterisme is.

de anderen. De naam is afkomstig van de eerste zin die men via dit spelletje verkreeg: ‘*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*’⁵⁶ (het kostelijke kadaver zal de nieuwe wijn drinken). Het spel verloopt als volgt: ieder krijgt een vel papier waarop hij een zelfstandig naamwoord schrijft. Vervolgens wordt het papier zo omgevouwen, dat het geschrevene niet meer zichtbaar is. De buurman schrijft het volgende woord of zinsdeel op, vouwt het papier weer om en geeft het door. Op deze manier kunnen de meest vreemdsoortige combinaties ontstaan en dat is nu precies de bedoeling van de schrijvers. Zij willen hun fantasie laten prikkelen door zaken die buiten de realiteit liggen. (Enkele voorbeelden van ‘cadavre exquis met tekeningen: zie afb. 2-4.)

§ 2 Het surrealisme in Frankrijk en in België

Vaak hebben kunstenaars een afkeer van de stroming waarin ze geplaatst worden, of appreciëren ze de ideeën ervan wel maar wensen ze zelf niet tot een kunststroming gerekend te worden. In 1948 verklaarde Magritte zich geen surrealist meer.⁵⁷ In 1959 beschrijft hij waarvan hij in het surrealisme houdt, hoewel hij verklaart dat hij zelf geen surrealist is.⁵⁸ Tenslotte vermeldt Magritte in 1964: ‘er zijn geen Belgische surrealist behalve Delvaux – nog de vraag- en ik.’⁵⁹ Dit om erop te wijzen dat tot nu toe het surrealisme aan de hand van Breton werd besproken. Breton als de paus van het surrealisme; als de meest markante theoretisch werkzame persoonlijkheid binnen de surrealistische beweging. Uitgaande van de ongenueerde stelling: ‘het surrealisme is Breton’, wordt een hoofdstroom aangeduid. Vanuit deze harde kern is het mogelijk om naar de randstromingen te kijken met de vraag wie nu wel of niet surrealist is. Het is ook vanzelfsprekend dat de bepalingen van het surrealisme zoals die door Breton bepaald zijn, niet blindelings door alle andere surrealist ondergeschreven worden. ‘Surrealisme is een heel vage term, surrealistisch is alleen wat aansluit bij de opvattingen van Breton, wat hij waardevol noemt. Wat niet wil zeggen dat hij het ook werkelijk vindt. Ik ben dus niet erg surrealistisch.’ Dit schrijft Magritte in een brief aan Rapin.⁶⁰

⁵⁶ André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 796, in: André Breton, *Oeuvres complètes V. 2*.

⁵⁷ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 69.

⁵⁸ René Magritte, *Lettres à André Bosmans*, p. 44.

⁵⁹ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 69.

⁶⁰ René Magritte, *Quatre-vingt-deux lettres de René Magritte à Mirabelle Dors et Maurice Rapin*, non pag., brief van 3 juli 1957. Zie ook: René Magritte, *EC*, (129) 446-449. Deze tekst is een verzameling van uitspraken van Magritte omtrent het surrealisme.

Een randstroomcompositie die tegelijk zeer belangrijk is, wordt door de Belgische surrealisten ingenomen. Dit is een groep Belgische kunstenaars en intellectuelen waarmee René Magritte nauw verbonden is. Magritte is misschien één van de belangrijkste figuren uit deze groep, zeker is hij de meest beroemde. (Zie ook afb. 5 en 6.) Het verschil tussen de groep rond Breton en de Belgische groep is niet zozeer op de plastische resultaten gebaseerd. Louis Scutenaire omschrijft het verschil als volgt:

‘De aanhangers van de Franse surrealistische groep lieten de waanrede de vrije teugel, ongeveer zoals men zijn honden op de avondlijke natuur loslaat. De Brusselaars daarentegen lieten hun rede aan de leiband lopen, een beetje zoals Max op wandel trekt. Dat neemt niet weg dat dezelfde subversieve geest beide groepen bewoog.’⁶¹

Het onderscheid tussen de twee groepen ligt in de waardering van het automatisme. Volgens Vovelle⁶² is het ontsnappen aan het automatisme de belangrijkste interventie geweest van de Belgische surrealist. Voor Breton is het automatisme dé methode van het surrealisme. Door de bewuste controle van de rede te negeren kan men alles ‘naar boven laten komen’ en aldus een vrijheid van de geest bereiken. De geest moet in de taal vrijgelaten worden, dit automatisme is een taal-automatisme. Het vertrouwen van Breton en zijn groep in de taal is te naïef, aldus de Belgen.⁶³ Men kan zo te werk gaan dat men gelooft in een misbruik van vertrouwen, in de alledaagse wreedheden van de naïef toegepaste taal vermeldt Paul Nougé hierover.⁶⁴ Paul Nougé is de meest centrale en theoretische figuur van de Belgische surrealistische groep. Zijn theoretische beschouwingen over het surrealisme bepalen de positie van de Belgische variant. Deze teksten zijn gebundeld in ‘Histoire de ne pas rire’.

Volgens de Belgen zijn woorden en betekenis niet aan elkaar gelijk, de betekenis is niet in het woord neergelegd. Tussen een woord en zijn betekenis bestaat een conventionele relatie: een relatie wordt bepaald door het gebruik van de taal. Taal is dan ook geen neutraal middel. Het automatisme zondigt hiertegen: het hanteert dezelfde woorden en betekenissen in verschillende discours. Woorden zijn reeds geladen door een betekenis die gericht is op de buitenwereld, hierdoor verloochenen ze het innerlijke discours van de mens. (zie infra) Het automatisme bevrijdt de mens niet, want de mens schikt zich naar de taal. Men past zich aan aan de geïnstitutionaliseerde betekenis van

⁶¹ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 33.

⁶² José Vovelle, *Ibidem*, p. 267.

⁶³ Hoewel de Belgische groep het automatisme afwijst, is de scheiding tussen Brussel en Parijs iets vager zoals hier voorgesteld. Zo heeft Louis Scutenaire de techniek van ‘écriture automatique’ zelf toegepast in zijn ‘Mes inscriptions’. Zie hiervoor: Patrick Spriet, *Een tragische minnares*, p. 237.

⁶⁴ Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, p. 20.

woorden. Door het innerlijke van de mens in taal te vangen zet men zich juist klem. Ook Magritte uit zijn afkeur over het onvermogen van het automatisme: volgens hem is de ‘écriture automatique’ een methode om het denken aan de praat te krijgen. ‘Alsof het denken een machine is, alsof het belang van schrijven of schilderen niet altijd afhangt van het onvoorspelbare.’⁶⁵

Voor de Belgen draait het surrealistisch project rond de waarde van de poëzie, hierin ligt de synthese van intellect en fantasie vevat. Ze leggen er de nadruk op dat poëzie niet enkel de dingen tot woorden transformeert, maar tegelijkertijd ook een reflectie op de taal is. De dichter kiest door gebruik te maken van zijn intellect, de betekenissen die hij in zich voelt. Paul Nougé gebruikt een bijzonder lucide schrijfstijl omdat hij de misleidende helderheid van de ‘écriture automatique’, met haar bekentenissen zonder enige verzwijging, wil vrijdelen. Nougé wil met zijn luciditeit ook de gewoontes bezweren. Poëzie moet volgens hem de mentale gewoontes van de lezers radicaal verstoren en hun stilistische conventies in crisis brengen. Poëzie kan zich dus slechts verwezenlijken op een experimentele manier, door zich te baseren op materiaal dat uit zijn normaal gebruik wordt getild. Zo kan een ongehoord potentieel worden geopenbaard.⁶⁶ Poëzie is eveneens een wezenlijk kenmerk van de schilderkunst van Magritte: hij verklaart zich slechts bezig te houden met de geschilderde poëzie (la peinture poétique).⁶⁷

Breton wil het surrealisme institutionaliseren en omvormen tot een stroming met strenge regels. In zijn eerste surrealistisch manifest heeft hij een hoofdstuk gewijd aan de ‘Geheimen van de magische surrealistische kunst’⁶⁸. Hierin staan een aantal richtlijnen beschreven om tot surrealistische kunst te komen. Deze voorschriften zijn voornamelijk gebaseerd op de rol van het automatisme. Nougé verzet zich hiertegen. Het surrealisme is geen formule die men kan toepassen. Zolang men formules gebruikt en zich aanpast aan de taal is men niet vrij. Tegelijk vraagt Nougé zich af wat te denken van de ongelukkige nieuweling die het surrealisme reduceert tot structuren en uitingen van het automatisme en bij een surrealistische activiteit slechts uitgaat van enkele formules die te maken hebben met de droom, de waanzin en de mechanismen van het onbewuste.⁶⁹

⁶⁵ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 69.

⁶⁶ Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, p. 156.

⁶⁷ René Magritte, *EC*, (213) p. 686.

⁶⁸ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, 42-45 (Eerste Manifest).

⁶⁹ Paul Nougé, *Ibidem*, p. 273.

Op de achterflap van 'Histoire de ne pas rire' van Nougé staat er: 'Exégètes, pour y voir clair, RAYEZ le mot surréalisme'.⁷⁰ Deze slagzin is eveneens op de achterflap van de catalogus van de Hamburgse tentoonstelling 'René Magritte und der Surrealismus in Belgien' gedrukt.⁷¹ Deze slogan is volgens Kaulingfreks⁷² min of meer de leuze voor het verschil tussen de Belgische en de Franse groep surrealisten. In 1945 heeft Magritte aan Nougé gevraagd om een slagzin te maken tegen de benaming surrealisme. Mariën schrijft dat hij het zonder twijfel een lumineuze zin vindt. Argwanend voegt hij eraan toe dat elk fel licht na een tijd datgene verblindt waarop het schijnt.⁷³ Het is niet duidelijk waar Nougé zijn mosterd voor deze slogan gehaald heeft. In het tweede manifest van Breton staat er echter een passage met een markante overeenkomst:

'Il faut absolument empêcher le public d'*entrer* si l'on veut éviter la confusion. J'ajoute qu'il faut le tenir exaspéré à la porte par un système de défis et de provocations. JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE, VÉRITABLE DU SURREALISME.'⁷⁴

Indien men helderheid wenst, moet men dus bedachtzaam omgaan met de term surrealisme. Dit komt naar voren uit beide citaten. De slogan van Nougé is dan ook niet zo geschikt om het verschil tussen de Belgen en de Fransen kracht bij te zetten. De Belgische surrealisten accepteren echter niet de nadruk die de Fransen op het occulte leggen, zoals blijkt uit bovenstaat citaat van Breton.

De Belgische surrealisten streven, net zoals de groep rond Breton, naar een herwaardering van het innerlijke en een synthese tussen de innerlijke wereld en de wereld die buiten ons ligt. Beide partijen verwerpen de rede niet, ze willen de rede benutten en aanwenden ten gunste van de surrealiteit. Allebei hebben ze felle kritiek op de almacht van de rede. In de wijze van kritiek uiteen verschillen beide groeperingen fundamenteel van elkaar. De Belgen willen in tegenstelling tot de Franse groep het intellect niet ondergeschikt maken. Hiermee mag duidelijk zijn dat de Belgen en Breton een andere klemtoon leggen op de waarde die ze toekennen aan de intellectuele vermogens. De Belgen willen de rede beteugelen, Breton wil ze van elke bewuste controle vrijwaren.

⁷⁰ Paul Nougé, *Ibidem*, achterflap. 'Exegeten, om duidelijk te zien, doorstreep het woord surrealisme.'

⁷¹ René Magritte, *René Magritte und der Surrealismus aus Belgien*, achterflap. 'Exegeten wollt ihr klarsehen streicht das wort surrealismus.'

⁷² Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 103.

⁷³ Marcel Mariën, *Les pieds dans les pas*, 110-111, in: *Apologies de Magritte*.

⁷⁴ André Breton, *Ibidem*, p. 139 (Tweede Manifest). 'Men moet het publiek absoluut beletten *binnen te treden* als men verwarring wenst te vermijden. Ik voeg eraan toe dat men de deur naar een systeem van uitdagingen en provocaties gesloten moet houden voor het getergd publiek. IK EIS DE TOTALE EN WAARACHTIGE OCCULATATIE VAN HET SURREALISME.'

§ 3 Surrealisme en schilderkunst

In zijn manifesten vermeldt Breton nergens iets over grafische kunst, enkele uitzonderingen in verband met het automatisme daargelaten. In het tweede manifest worden geen definities en werkwijzen zoals in het eerste manifest opgesomd. Wel zijn er een aantal verbeteringen aangebracht. De beschrijving die Breton aan het begin van het tweede manifest geeft, sluit veel beter aan bij wat het surrealisme tot dan toe betekende: de belangrijkste ambitie van het surrealisme is een hevige crisis van het bewustzijn teweeg brengen, zowel op intellectueel als op moreel vlak.⁷⁵ Breton maakte diverse malen samen met beeldende kunstenaars tekeningen volgens de methode van 'le cadavre exquis'. De door hem toegepaste methode van automatisch schrijven moest naar zijn mening om te zetten zijn in een proces waarbij de kunstenaar zijn pen of penseel beweegt zonder er bewust richting aan te geven. Bretons noties over schilderkunst zijn tot dan toe erg vaag, er is geen enkele systematische uitwerking te vinden, deze zal in 1928 verschijnen onder de titel 'Le surréalisme et la peinture'.⁷⁶ Schneede⁷⁷ wijt deze vaagheid aan het feit dat schilders zich helemaal niet zo sterk verbonden voelden als de schrijvers met de groep van Breton. Een andere bedenking komt van de surrealist André Masson. Hij is één van de eerste surrealisten. Breton vermeldt hem zowel in zijn eerste als in zijn tweede manifest. Breton rekent hem echter niet tot zijn intieme vriendenkring, met andere woorden tot de essentiële surrealisten.⁷⁸ Tussen 1924 en 1929 heeft Masson een aantal automatische tekeningen en zandtableaus gemaakt.⁷⁹ (Zie ook afb. 7 en 8.) Masson schrijft in 1927 hierover dat hij misschien wel de enige is die tekeningen heeft gemaakt die men automatisch kan noemen. De materiële kant van de schilderkunst lijkt hem het grootste obstakel voor het automatisme. Surrealistische schilderkunst wordt snel een redelijke aangelegenheid.⁸⁰ Het gevaar van het automatisme is zonder twijfel dat het vaak slechts wordt geassocieerd met niet essentiële onderwerpen zodat, zo zou Hegel eraan toevoegen volgens Masson, de inhoud niet uitstijgt uit datgene wat gevat zit in de beelden. De paradox van de schilder is volgens Masson: iemand die de beweging, de kortstondigheid

⁷⁵ André Breton, *Ibidem*, p. 77 (Tweede Manifest).

⁷⁶ André Breton, *Le surréalisme et la peinture*.

⁷⁷ Uwe M. Schneede, *Ibidem*, p. 33.

⁷⁸ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 40 (Eerste Manifest), p. 83, 88 (Tweede Manifest).

⁷⁹ Masson wil het automatisme ook toepassen op olieverfschilderijen, wat hem aanvankelijk niet lukt. Hij vindt een oplossing in het maken van zandtableaus: eerst spuit hij lijm op de automatische manier op het doek en daarna gooit hij er zand over, dit procédé herhaalt hij enkele keren. Zie: Cornée Jacobs, *De geboorte van een universum*, p. 39, in: HAF Oosterling, *La chair*.

⁸⁰ André Masson, *200 dessins*, non pag.

bevestigt en toch bovenal de drang voelt om te willen vereeuwigen. De doctrine van het pure automatisme kan slechts opgelost worden als men haar zonder onderscheid opvolgt, dat men haar als een doel aanvaardt. Het is bedrieglijk te geloven dat men de weerbarstigheid van het materiaal kan overwinnen door deze te ontkennen. Zoiets resulteert onvermijdelijk in een bedrog.

Masson verklaart desalniettemin dat hij het volste vertrouwen heeft in het automatisme. Het is niet de bedoeling, zo schrijft hij, dat de reflectie voorrang krijgt op het instinctieve of dat de intelligentie beter is dan de inspiratie. De dichter-schilder moet op een bliksemsnelle manier een vereniging verwezenlijken tussen de heterogene elementen. Het bewuste, het onbewuste, de intuïtie en het verstand moeten hun verandering teweeg brengen in een stralende eenheid.⁸¹ Snelheid is de eerste en belangrijkste voorwaarde voor de werking van het automatisme. Breton bespreekt Masson in 'Le surréalisme et la Peinture' aan de hand van de woorden van Poe. Door de analogie van natuurlijke chemische fenomenen en deze van de chemie van de intelligentie ontstaat er vaak een vereniging tussen deze elementen die een nieuw product doet ontstaan. In dit product zijn de elementen waaruit het is opgebouwd niet meer zichtbaar. Vooral de woorden 'chemie van de intelligentie' passen bijzonder goed bij het werk van Masson, aldus Breton.⁸² De geest van deze kunstenaar volgt de hand die de bevelen geeft, zijn hand is de antenne van de krachten die het onbewuste weet te vangen.⁸³ In zijn 'Genèse et perspective artistiques du surréalisme' omschrijft Breton iets gelijksoortig. De hand van Masson bedenkt geen objecten. Maar verliefd op haar eigen bewegingen tekent deze hand onwillekeurige vormen. De essentiële ontdekking van het surrealisme, vervolgt Breton, is de veer die schrijft of het potlood dat tekent, zonder voorafgaande intenties.⁸⁴

In vorige alinea werd met Masson de schilderkunst zoals Breton die beschrijft, aangehaald. 'Le Surréalisme et la Peinture' schreef Breton vier jaar na het eerste manifest, in 1928. Hierin wordt de schilderkunst wel uitgewerkt, dit werk geeft een overzicht van de surrealistische schilderkunst. Breton reikt hierin een rechtvaardiging aan voor de schilderkunst als behorend tot surrealistische kunst. De schilder kan zijn onderwerpen niet uit de wereld rondom hem halen omdat kunst geen weergave is van de werkelijkheid. Kunst is een weergave van het innerlijk van de kunstenaar, hij haalt zijn onderwerpen derhalve uit zijn innerlijk. Breton benoemt dit innerlijk als 'modèle intérieur'. De beelden

⁸¹ André Masson, *Le plaisir de peindre*, p. 16, 71, 40, 18.

⁸² André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, p. 56.

⁸³ André Masson, *200 dessins*, non pag.

⁸⁴ André Breton, *Ibidem*, 91-92. Zie ook: Cornée Jacobs, *De geboorte van een universum*, 37-49.

die spontaan in het innerlijk van de schilder opkomen moeten onveranderd op het doek geschilderd worden.⁸⁵

Wat er op de doeken terecht komt, ligt tussen verschillende surrealistische schilders vaak erg ver uit elkaar, op het eerste zicht lijkt het alsof ze niks met elkaar te maken hebben. In ‘Genèse et perspective artistiques du surréalisme’⁸⁶ onderscheidt Breton twee manieren om tot surrealisme te komen: het automatisme en droombeelden. Het gebruik van droombeelden komt bij Breton op een tweede plaats: het is veel minder betrouwbaar dan het automatisme, het biedt minder zekerheid en het kan veel sneller tot dwaling leiden. In ‘Comète surréaliste’, een tekst uit 1947, benadrukt Breton dat het criterium om het plastisch oeuvre van het surrealisme te onderscheiden van niet-surrealisme niet van een esthetische orde is. Tevens beklemtoont Breton hier (nogmaals) het belang van het automatisme voor het surrealisme. Breton onderscheidt twee kampen of twee limieten in het plastisch surrealisme: het ‘réalisme’ met Chirico en Tanguy en het ‘abstractivisme’ waaronder hij schilders als Ernst, Arp en Miró rekent.⁸⁷ Patrick Waldberg werkt dit onderscheid verder uit en schuift een overtuigende definitie naar voren.⁸⁸ Waldberg onderscheidt twee grote strekkingen op basis van de plastische resultaten. Enerzijds is er de groep voor wie de belangrijkste elementen kalligrafie, levendigheid en beweging zijn, ongeacht het onderwerp dat ze weergeven. Tot dit gezelschap behoren Max Ernst, André Masson, Joan Miró, Roberto Matta en Wilfredo Lam. Anderzijds is er de groep ‘beschrijvend’ die door De Chirico geïnspireerd zijn. In deze categorie horen onder andere Yves Tanguy, René Magritte, Salvador Dalí en Paul Delvaux thuis. De schilders van de eerste groep maken zich geen zorgen over de exacte weergave, bij hen wordt alleen maar een idee opgeroepen. Bij de schilders van de tweede groep is de scène onwerkelijk, maar de achtergrond, de voorwerpen en de menselijke figuren die samen de scène creëren worden getrouw weergegeven. De schilders die tot de eerste categorie behoren kan men emblematisch noemen. De schilders van de tweede groep zijn dan de naturalisten van de verbeelding. Om het met de woorden van Magritte te zeggen: voor hem gedragen schilders als Tanguy en Miró bijvoorbeeld, zich als pastoors. Ze verloochenen het verschil tussen het

⁸⁵ André Breton, *Ibidem*, 14-15.

⁸⁶ André Breton, *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, 96-97, in André Breton, *Le surréalisme et la peinture*.

⁸⁷ André Breton, *Comète surréaliste*, 120-121, in: André Breton, *La Clé des champs*. Zie ook: René Passeron, *Encyclopédie du surréalisme*, 29-60. Passeron werkt hierin ‘het spoor van het automatisme’ en ‘het spoor van de droom’ uit.

⁸⁸ Patrick Waldberg, *Der Surrealismus*, 26-41. Zie ook: Michael Palmer, *Ibidem*, 182-183. Max Kozloff, *Surrealist Painting Reconsidered*, p. 105. Uwe M. Schneede, *René Magritte*, 128-133.

denkbeeldige en de verbeelding, of ze kennen dit onderscheid niet. Ze stellen zich tevreden met iets denkbeeldigs, iets wat nooit meer verandert.⁸⁹

Magritte geeft aan de surrealistische werkwijze om de werkelijkheid te benaderen een eigen wending. De verklaringen en causale verbanden die ‘werken’ in de werkelijkheid zijn niet intellectueel te begrijpen, de manier waarop de mens en de dingen elkaar ontmoeten blijft onbekend. Dit is het ‘mysterie’ voor Magritte. Daarom gaat hij in zijn schilderijen precies aandacht schenken aan dat wat niet raadselachtig is, aan het vertrouwde en alledaagse. Hierin ziet Magritte het mysterie en zo toont hij het ons ook. Magritte relateert het alledaagse door de verwachtingen van het intellect over het alledaagse te laten struikelen. Hij gebruikt evenzeer de intellectuele vermogens, Vovelle noemt de impuls van Magritte essentieel intellectueel.⁹⁰ Een intellectuele impuls, niet om naar bevestiging van voorspellingen te zoeken maar om ons te laten stilstaan, ons te verwonderen. De methode van Magritte houdt ook een fundamentele kritiek in op de werkelijkheid die zich toont in de vastgestelde en bindende interpretaties die men eraan geeft. Volgens Durozoi wijst er in de stijl van Magritte niets op automatisme. Hoewel Magritte wel gehoorzaamt aan een ‘modèle intérieur’ in zijn picturale realisatie.⁹¹ Gehoorzamen aan een inwendig model hoeft niet in tegenspraak te zijn met het afwijzen van automatisme. De creatie van afbeeldingen kan vrij van automatisme zijn en zich tegelijkertijd in alle doordachtheid baseren op een inwendig model. Paul Nougé waarschuwt voor de notie ‘modèle intérieur’⁹². Dit begrip houdt volgens hem het risico in te denken dat het schilderwerk reeds in de geest van de schilder bestaat nog voor het geschilderd is. De werkelijkheid is anders en oneindig complexer, ze bestaat uit een onontwarbare mengeling van gedeeltelijke inzichten, acties, hervattingen en afleidingen vooraleer er sprake is van een schilderij. Nougé reageert hiermee op het ‘modèle intérieur’ van Breton (zie supra): de relatie tussen ervaringen en de verwerking ervan in een artistiek proces blijft uiterst complex.

Van alle surrealistische schilders is Magritte de enige die men als de exacte illustrator van de theorie kan beschouwen. Tegelijk is hij de schilder die het minst overeenstemt met de vrijheden waarop de theorie zich beroept en vertrouwt hij het minst het onuitputtelijke karakter van het spontane gemurmel.⁹³ In de afwijzing van het

⁸⁹ René Magritte, *Lettres à André Bosmans*, p. 435.

⁹⁰ José Vovelle, *Ibidem*, p. 267.

⁹¹ Gérard Durozoi, *Ibidem*, p. 160.

⁹² Paul Nougé, *Ibidem*, p. 246.

⁹³ Gaëton Picon, *Journal du surréalisme*, p. 144.

automatisme moet ook de stelling van Mariën gezien worden: hij voert aan dat Magritte de enige is die zijn picturale middelen op een radicaal andere manier gebruikt dan de wijze waarop de theorieën van Breton deze voorschrijven.⁹⁴

Merk op dat Magritte niet wordt vermeld in ‘Le Surréalisme et la Peinture’ van Breton van 1928. In de ‘Dictionnaire abrégé du surréalisme’ van 1938 krijgt Magritte wel een plaats: Breton omschrijft Magritte op een neerbuigende manier met: ‘L’oeuf de coucou’ (Het koekoeksei).⁹⁵ In ‘Genèse et perspective artistiques du surréalisme’ uit 1941, een latere editie van ‘Le surréalisme et la Peinture’, besteedt Breton een summiere passage aan Magritte.⁹⁶ Breton geeft toe dat het mogelijk is om waardevolle schilderijen te maken zonder het automatisme, dé methode bij uitstek voor Breton. Overtuigend is deze waardering niet.⁹⁷ In dit manifest gaat Breton voor het eerst uitvoeriger in op de rol van het automatisme in de schilderkunst. Hij verdedigt hier dat het grafisch automatisme in zekere mate de enige manier van expressie is die het oog een gehele voldoening geeft.⁹⁸

Overigens is er nooit sprake geweest van een hechte vriendschapsband tussen Breton en Magritte.⁹⁹ Goemans speelde in Parijs de rol van beschermer voor Magritte. Zijn belangrijkste zorg was niet om schilderijen te verkopen maar om Magritte aan de surrealisten te verkopen. Dit vlotte niet echt, Magritte was een surrealist van de verkeerde soort en geen aanhanger van het fel bejubelde automatisme van Breton. Daarenboven kwam er geen schot in de zaak omdat Goemans zelf nog niet echt tot de groep rond Breton behoorde.¹⁰⁰

Naast het automatisme hecht Breton veel belang aan de droom.¹⁰¹ Dit in navolging van Freud: de exploratie van het onderbewuste kan via vrije associatie en via ‘droomduiding’ verlopen. De droom hangt dus nauw samen met de herwaardering van het innerlijke. Magritte heeft interesse in het domein van dromen, hoewel het niet in het

⁹⁴ Marcel Mariën, *Magritte en plein soleil*, 44-45, in: *Apologies de Magritte*.

⁹⁵ André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 821, in: André Breton, *Oeuvres complètes V. 2*.

⁹⁶ André Breton, *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*. In André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, p. 99. ‘La démarche non automatique mais au contraire pleinement délibérée de Magritte étaye, d’autre part, dès ce moment le surréalisme. Seul de cette tendance, il a abordé la peinture dans l’esprit des ‘leçons de choses’ et, sous cet angle, a instruit le procès systématique de l’image visuelle dont il s’est plu à souligner les défaillances et à marquer le caractère dépendant des figures de langage et de pensée. Entreprise unique, de toute rigueur, aux confins du physique et du mental, mettant en jeu toutes les ressources d’un esprit assez exigeant pour concevoir chaque tableau comme le lieu de résolution d’un nouveau problème.’

⁹⁷ Voor een bespreking van het automatisme, zie ook: Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, 32-38.

⁹⁸ André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, 89-97.

⁹⁹ Voor een bespreking van Magrittes verblijf in Parijs en de confrontaties met Breton en zijn groep, zie: José Vovelle, *Un surréaliste belge à Paris: René Magritte (1927-1930)*, 55-63.

¹⁰⁰ David Sylvester, *Ibidem*, 154-157.

¹⁰¹ In zijn bespreking over Freud in het eerste manifest (zie supra) haalt Breton meermaals het belang van de droom aan.

domein van het schilderen ligt. Wat betreft zijn schilderijen wordt het woord droom misbruikt, hij wilde niet dat zijn werk in verband werd gebracht met een droomsfeer. Magritte verstaat onder dromen niet de vage gevoelens die ons in onze slaap overkomen. Dromen zijn voor hem ‘opzettelijke dromen’, deze opzettelijkheid doet hem naar beelden speuren. Sommige mensen noemen dit droombeelden, wat niet klopt volgens Magritte. Door de andere invulling die Magritte aan het woord droom geeft, is een begripsverwarring niet uit de lucht gegrepen. Veel duidelijker wordt het als Magritte Goemans citeert: ‘deze dromen zijn er niet om ons in slaap te brengen maar om ons wakker te schudden (of op te wekken)’¹⁰² Hammacher spreekt van ‘lucide dromen’: bij het ontwaken probeerde Magritte zich dingen uit zijn dromen te herinneren om contact te stand te brengen tussen zijn bewustzijn en de buitenwereld. Net zoals Magritte het intellect gebruikt, maakt hij gebruik van zijn dromen. Met veel bedachtzaamheid selecteerde en hercombineerde Magritte de beelden uit zijn dromen: de afbeeldingen in zijn schilderijen zijn niet zomaar kopieën van wat hij in zijn dromen zag.¹⁰³ Voor Magritte was de droom een dienaar, niet de meester: de relaties tussen de naast elkaar geplaatste voorwerpen zijn het gevolg van doelbewuste keuzes en overwegingen. Het werk van Magritte stond voortdurend onder controle en werd niet overgeleverd aan het onderbewustzijn. Magritte was niet de man van het onderbewuste, veeleer was hij een nuchter realist. Magritte was evenmin de onverbeterlijke dromer waarmee Breton zijn eerste manifest opent.¹⁰⁴

Volgens Koenot¹⁰⁵ lijkt het oeuvre van Magritte toegankelijker dan het is. Zijn beelden roepen onafgebroken de ontoegankelijkheid van de werkelijkheid op. Hoe zouden deze beelden dan zelf gemakkelijk kunnen zijn? Koenot acht de symbolisten bijzonder verhelderend om het werk van de twee voornaamste Belgische surrealisten, Delvaux en Magritte, beter te begrijpen. Het symbolisme wordt in de Europese cultuurgeschiedenis beschouwd als een schakel tussen de romantiek en het surrealisme.¹⁰⁶ Delvaux verwerkt in de traditionele mythologische enscenering elementen uit zijn kinderjaren. (Zie ook afb. 9.) Met een moderne versie van deze mythologische voorstellingswereld breekt Magritte helemaal. Magritte doet zelfs het omgekeerde: terwijl de symbolisten de geheimzinnigheid

¹⁰² Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 200.

¹⁰³ Michael Palmer, *Ibidem*, p. 192.

¹⁰⁴ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 11 (Eerste Manifest). ‘L’homme, ce rêveur définitif.’

¹⁰⁵ Jan Koenot, *Magritte tegenover de symbolisten*, 369-376. Zie ook: Patrick Waldberg, *René Magritte*, 106-107.

¹⁰⁶ Een uitzondering op deze stelling is Richard Hughes die meent dat het surrealisme geen revolutie was maar een laatste stuip trekking van de romantische traditie. Volgens Michel Hoog hebben de surrealisten de droom enkel uitvoeriger en systematischer behandeld dan de symbolisten. Zie hiervoor Jan Van Spaendonck, *Ibidem*, p. 43.

uitspelen en hun mythologische figuren omhullen met een mysterieuze waas, fixeert Magritte zich op de zichtbare dingen van de wereld om ons heen. Magritte associeert symbolisme en allegorie met klassieke schilderkunst. Zijn eigen schilderkunst bevat geen symbolisme of allegorie. Als zijn schilderkunst speciaal is, dan is het precies omdat het geen symbolisme of allegorie bevat, zo verklaart Magritte.¹⁰⁷

Magritte is niet om de kunst bekommerd maar om het leren leven met het mysterie van het pure bestaan van dingen en mensen. Dit mysterie verdraagt volgens Magritte geen enkele verklaring. Het geheim van het leven is absoluut. Elke poging tot interpretatie praat het mysterie weg. Vandaar Magrittes afkeer om de objecten op zijn schilderijen als symbolen te beschouwen: symbolen zijn voor interpretatie vatbaar en verwijzen altijd naar iets anders.

Voor Schopenhauer berust een symbool op een conventie, op een willekeurig afgesproken regel tussen teken en wat ermee gesuggereerd wordt. Deze symbolen kunnen misschien goed van pas komen in het dagelijkse leven, in de kunst zijn ze van geen enkele waarde. De Griekse beeldhouwkunst richt zich tot de aanschouwing, daarom wordt ze esthetisch genoemd, de Hindoestaanse verwijst naar het begrip, ze blijft louter symbolisch.¹⁰⁸ Met zijn picturale technieken zoals het spelen met voor- en achterzijde, binnen- en buitenkant wil Magritte laten zien dat de dingen alleen maar naar elkaar verwijzen en geen onzichtbare wereld verbergen. Het mysterie ligt niet boven of buiten de werkelijkheid, het mysterie is dat wat de zichtbare wereld mogelijk maakt. Het enige belangrijke aan zijn schildertechniek is misschien wel de mogelijkheid om het mysterie op te roepen. Dit mysterie moet je in jezelf toelaten, in jezelf opnemen en niet uitleggen of verklaren: ‘comprendre veut dire: prendre en soi – et non expliquer’.¹⁰⁹

Het succes van Magritte lijkt te berusten op een misverstand. Magritte wil ons de naakte aanwezigheid van de werkelijkheid leren zien, ontdaan van alle franjes, als een ondoorgrondelijk geheim. Denkers en kunstenaars gaan met Magrittes inspiratie echter alle –andere- kanten op.

¹⁰⁷ René Magritte, *EC*, (189) p. 609.

¹⁰⁸ Arhtur Schopenhauer, *De wereld als wil en voorstelling I*, boek drie, 363-364.

¹⁰⁹ Jan Koenot, *Ibidem*, p. 373. Zie ook: René Magritte, *EC*, (213) p. 686.

Hoofdstuk II De ware kunst van het schilderen

In dit hoofdstuk wordt de voedingsbodem uitgekend waar Magrittes centrale gedachten uit voortvloeien. Hierbij hoort een algemene profilering van de oorsprong en verwerking van de ideeën van Magritte. Dit deel hangt nauw samen met het voorgaande. Al vindt er in dit hoofdstuk een accentverschuiving plaats, de klemtoon ligt nu op de schilderkunst. De denkbeelden van Magritte komen op hun beurt samen met andere kunststromingen zoals de conceptuele kunst.

§ 1 Inspiratie

René Magritte schilderde niet zomaar wat hij zag, hij wilde ook schilderen wat hij dacht. Het scheppen van een schilderij betekende voor hem een idee over iets of over verschillende dingen, zichtbaar gemaakt in zijn werk. Een idee moet wel voldoende stimuleren om hem ertoe aan te zetten zijn idee getrouw te schilderen, niet alle ideeën kunnen dus schilderijen creëren. Het opzet van een schilderij, het idee, is niet zichtbaar in het schilderij: een idee kan niet worden waargenomen met de ogen. Wat wel zichtbaar is in het schilderij is datgene waarop het idee betrekking had.¹¹⁰ Dit maakt de schilderijen van Magritte tot zichtbare getuigenissen van zijn denken. ‘De kunst van het schilderen is een kunst van het denken.’¹¹¹ René Magritte verfoeit de benaming artiest, hij verklaart een man te zijn die denkt en zijn gedachten overbrengt via de schilderkunst, zoals andere mensen communiceren via muziek of taal.¹¹² Magritte ging echter niet van een idee uit, veeleer ontdekte hij een idee dat hem in de vorm van beelden werd gereveleerd. Hij sprak veelvuldig over het idee en associeerde dit direct met het woord inspiratie: ‘Stuur mij een zo groot mogelijke hoeveelheid ideeën, ook als zij u middelmatig lijken, dat brengt nieuwe ideeën naar boven en de vonk kan van het ene moment op het andere overslaan.’¹¹³ Het essentiële is voor Magritte datgene wat men moet schilderen of schrijven en het is de

¹¹⁰ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 177.

¹¹¹ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 217.

¹¹² René Magritte, *EC*, (147) p. 496.

¹¹³ Gisèle Ollinger- Zinque, *Magritte: Catalogus van de tentoonstelling*, p. 16.

inspiratie die het ons bekend maakt. Inspiratie reikt ons aan wat we moeten denken.¹¹⁴ De ware inspiratie is bovendien het enige wat ons bekend maakt met een onderwerp dat de moeite waard is om te schilderen.¹¹⁵ De beelden die Magritte schildert zijn de eenvoudigste dagdagelijkse voorwerpen zoals een appel, pijp, deur, bolhoed, muur, vogel, schoenen en lucht. ‘Ik weet dat er mij op bepaalde momenten onvoorziene beelden verschijnen (...) ik heb de indruk dat deze beelden mijn ideeën domineren’.¹¹⁶ Deze ideeën voor het combineren van beelden komen in de kunstenaar op zonder dat hij ernaar op zoek gaat. Inspiratie zorgt ervoor dat de zichtbare voorwerpen zich in één beeld verenigen dat het mysterie oproept. De schilderijen van Magritte kunnen gezien worden als een geslaagde poging om de inspiratie ‘uit te beelden’. Op het moment van inspiratie houden volgens Magritte de gedachten ook op banaal, origineel, uitbundig of geruststellend te zijn. Het worden geïnspireerde denkbeelden door het tevoorschijn komen en als zodanig het mysterie uit te lokken.¹¹⁷ De kunstenaar heeft dus de inspiratie nodig om het mysterie op te roepen:

‘Inspiratie is een uitzonderlijk moment waarop wij waarlijk in de wereld staan en daarmee een eenheid vormen. Men krijgt geen inspiratie door willekeurige dingen op een willekeurige manier naast elkaar te zetten: de inspiratie komt op wanneer wij hetgeen de wereld ons biedt bijeenbrengen in een orde die het mysterie oproept, dat de absolute voorwaarde is voor het denken en voor de wereld’ (Brief aan P. Demarne, 12 mei 1961)¹¹⁸

Magritte schrijft de inspiratie een kentheoretische waarde toe. De inspiratie is het moment waarop het mysterie zich in het denken manifesteert. ‘Men ‘begrijpt’ slecht en men begrijpt niets zonder de inspiratie,’ schrijft Magritte.¹¹⁹ Om het mysterie te evoceren is er inspiratie nodig. Inspiratie bestaat niet uit het vinden van een antwoord op een probleem. Hiermee bedoelt Magritte waarschijnlijk het vinden van antwoorden als intellectuele activiteit. Kenmerkend voor problemen is dat ze oplosbaar zijn, dit in tegenstelling tot het onoplosbare mysterie (meer hierover in hoofdstuk III, § 1). Een antwoord formuleren vereist alleen genialiteit, Magritte geeft als voorbeeld Archimedes.¹²⁰ Magritte heeft wel degelijk waardering voor Archimedes’ ervaring. Magritte maakt een onderscheid tussen

¹¹⁴ René Magritte, *EC*, (173) p. 573. Magritte vermeldt hier dat inspiratie niet mag verward worden met een manier van denken.

¹¹⁵ René Magritte, *Lettres à André Bosmans*, 92-93.

¹¹⁶ René Magritte, *EC*, (127) p. 441. ‘Je sais qu’à certains moments, des images imprévisibles m’apparaissent (...). Ces images me semblent dominer mes idées.’

¹¹⁷ Gisèle Ollinger-Zinque, *René Magritte*, p. 19.

¹¹⁸ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 201.

¹¹⁹ René Magritte, *EC*, (175) p. 580. ‘On ‘comprend’ mal et on ne comprend rien sans l’inspiration.’

¹²⁰ René Magritte, *EC*, (174) p. 576.

inspiratie en het vinden van een oplossing als resultaat van een systematisch intellectueel proces. Iets als Eureka is een intuïtie waarvan we ons plotseling bewust worden, als een schok. Het volgt niet logisch uit een onderzoeksactiviteit maar komt meestal wel pas na een voorbereidend onderzoek. Soms kwamen de ideeën niet te voorschijn, dan werkte Magritte niet hard en wachtte hij geduldig op inspiratie want, zo zei hij: ‘wat ik mij opzettelijk voorstel doet mij walgen.’¹²¹ Magritte maakt het terrein vrij voor de inspiratie. Hij formuleert het als volgt:

‘De reflectie gaat niet noodzakelijk vooraf aan de intuïtie, of meer precies, aan de inspiratie. Dit laatste is ‘de Eureka’ wat opkomt na een lang onderzoek maar wat zich ook kan aandienen zonder dat men het heeft gezocht.’¹²²

Inspiratie betekent net zo min buiten zichzelf zijn, en ook niet denken op een originele of alledaagse manier. De inspiratie is de ondervinding waarin het denken geïnspireerd is. Deze manier van denken komt overeen met de wereld, het mag niet verward worden met het imaginaire. Ons denken is niet altijd geïnspireerd en komt daardoor ook niet altijd overeen met de wereld. Het denken heeft inspiratie nodig als het overeen wil komen met de wereld.¹²³ (Denken, wereld en overeenkomst worden verder besproken in hoofdstuk III, § 2.)

§ 2 Taal zonder denken

Hoewel ideeën uiterst belangrijk zijn tijdens het inspiratieproces, is Magritte zijn enige bezorgdheid bij het bedenken van een doek het beeld. Met klem benadrukt de schilder dat zijn schilderijen geen ideeën en geen gevoelens uitdrukken. Een vraag als: ‘U mijdt het uitdrukken van ideeën in schilderijen als de pest?’ beantwoordde Magritte dan ook met: ‘Ik vermijd het zoveel mogelijk. Ik vind dat de taal al genoeg ideeën uitdrukt (...) zonder dat de schilderkunst daar iets aan heeft toe te voegen. Schilderijen zoals ik die maak behoeven geen ideeën uit te drukken.’¹²⁴ Om dezelfde reden wil Magritte de kunst van de mime zoveel mogelijk vermijden. Mime drukt gevoelens uit op voorwaarde dat men op de hoogte is van de conventie: als men weet dat een bepaalde gezichtsuitdrukking een bepaald gevoel

¹²¹ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 201.

¹²² René Magritte, *EC*, (206) p. 664. ‘La réflexion ne précède pas nécessairement l’intuition, ou plus précisément l’inspiration. Celle-ci est ‘l’Eureka’ qui surgit après une longue recherche, mais qui peut s’imposer sans l’avoir chercher.’

¹²³ René Magritte, *EC*, (174) p. 576.

¹²⁴ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 220.

precies weergeeft. Magritte vraagt zich bovendien af welke betekenis mime nog heeft wanneer we bedenken dat mime niet noodzakelijk de eigen gevoelens uitdrukt. Zo kan iemand goedheid uitdrukken via mime en tegelijk een door en door slecht mens zijn.¹²⁵

Alleen het gezichtsvermogen is volgens Magritte van belang in zijn schilderijen. Magrittes penseelstreken verwijzen niet naar gedachten, in zijn werk zegt hij niets, hij toont. Hierover vermeldt Magritte het volgende: ‘Nietzsche zei: “Er is geen denken zonder taal.” Zou de schilderkunst zoals die ons voor ogen staat wellicht een taal zonder denken zijn? Want het is duidelijk dat schilderijen die ideeën uitdrukken – het recht, bijvoorbeeld – ons niets zeggen.’¹²⁶ Magritte behoort alvast niet bij de talrijke schilders die iets zouden willen zeggen in verf. Net zomin is hij een schrijver die niet zou willen schrijven maar schilderen. De Martelaere¹²⁷ duidt de kunstenaar aan als degene met het verkeerde talent. Een schrijver wil eigenlijk het begrippenapparaat overboord gooien en met het kleurenpalet van een schilder werken. Schilders willen dan weer wat zeggen met hun beelden. Misschien, zo vervolgt De Martelaere, is het wel één van de wezens van kunst: ‘dat je iets probeert te doen met, en voor alles, de verkeerde middelen.’ Ze besluit met een kleine variant op Wittgenstein: waarover men niet kan spreken, daarover moet men schrijven. Met een kleine aanpassing past het prima bij Magritte: waarover men niet kan spreken, daarover moet men *schilderen*.

Magritte gaf het toe: ‘Schilderen verveelt mij zoals de rest.’¹²⁸ Hij heeft er nooit naar verlangd om de schilderkunst te dienen. De eigenlijke redenen van zijn schilderkunst zijn Magritte’s vragen over het bestaan van de mens en de zin van leven en dood. Magritte drukt met zijn schilderijen niks uit, omdat dit volgens hem onmogelijk is. De esthetische problemen zijn dan ook ondergeschikt belang, net zoals het technisch meesterschap. Magritte stelt ze ten dienste van de ideeën, zonder de intentie te hebben ideeën te schilderen. ‘*Ik schilder geen ideeën,*’ vermeldt Magritte. Hij *beschrijft* voor zover dat mogelijk is door middel van zijn geschilderde beelden tegenstellingen en combinaties van tegenstellingen. Zijn bedoeling is om aan te tonen dat hier juist geen vertrouwde ideeën of gevoelens aan vastkleven.¹²⁹ Deze onderwerpen komen in volgende paragraaf aan bod.

¹²⁵ Harry Torczyner, *Ibidem*, 220-221.

¹²⁶ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 203. Zie ook: René Magritte, *EC*, (126) p. 434.

¹²⁷ Patricia De Martelaere, *Een verlangen naar ontroostbaarheid*, 22-23.

¹²⁸ Gisèle Ollinger- Zinque, *Magritte: Catalogus van de tentoonstelling*, p. 16.

¹²⁹ Uwe M. Schneede, *Ibidem*, p. 102.

§ 3 Niet uitdrukken maar oproepen

Het schilderkunstig formuleren van ideeën staat in spanning met een resolute uitspraak als: schilderijen zeggen ons niets. Volgens Magritte is het onmogelijk dat de schilderkunst gevoelens kan uitdrukken. Kunst drukt niets uit. Hij wil dan ook het uitdrukken van ideeën en emoties in zijn schilderijen vermijden. Het hoeft geen betoog dat het uitdrukken van ideeën en emoties niet hetzelfde is als het oproepen van ideeën en emoties. Een kunstenaar zou perfect kunnen omschrijven wat hij met zijn werk bedoelt, wil uitdrukken of wil oproepen. Toch heeft de kunstenaar nauwelijks vat op de gedachten en gevoelens die zijn kunst werkelijk teweegbrengen bij zijn publiek. De vraag ‘Wat stelt een schilderij voor’ wil Magritte dan ook vervangen door ‘wie stelt een schilderij voor.’ De toeschouwer vervolledigt immers het schilderij door de gedachten en gevoelens die door elkaar vloeien tijdens het bekijken van het schilderij. Het is vanuit een geschilderd beeld dat ideeën en gevoelens kunnen verschijnen en zich bij het geschilderd beeld voegen en niet omgekeerd.¹³⁰

Magritte wil via zijn schilderijen communiceren (zie supra) en een taaldaad is de kleinste eenheid van communicatie. Deze overeenkomst doet dienst als een rechtvaardiging om een uitstapje naar de taaldadentheorie van Austin¹³¹ te maken. Het is echter in deze uiteenzetting niet de bedoeling na te gaan in hoeverre de taaldadentheorie verenigbaar is met de receptie van een kunstwerk. In de taaldaad onderscheidt Austin drie componenten: het locutionaire, wat iemand zegt, de inhoud met betekenis en verwijzing. Dit is de ‘act of saying’. Het illocutionaire is de rol of strekking van de uiting in de communicatie of de houding die de spreker tegenover de inhoud aanneemt. Hieronder verstaat Austin de bedoeling van de spreker, de ‘act in saying’. De perlocutionaire component van de taaldaad is het niet-conventionele effect op de hoorder, de ‘act by saying’. Toegepast op de schilderkunst ziet het er als volgt uit: de bedoeling van een schilder kan zijn dat hij met zijn werk mensen wil ontroeren. Of hij in zijn opzet slaagt, of zijn publiek daadwerkelijk wordt ontroerd door de confrontatie met de doeken, hangt niet van hem af. De schilder heeft het effect van zijn werk op de toeschouwers niet in zijn macht.

¹³⁰ René Magritte, *EC*, (133) p. 462.

¹³¹ John Langshaw Austin, *How to do things with words*, 94-120.

‘Het perfecte schilderij sorteert slechts gedurende korte tijd een krachtig effect,’¹³² aldus Magritte, of nog: ‘Wat ik echt wilde was emotioneel te schokken.’¹³³ Ralf Schiebler¹³⁴ somt een hele reeks psychische reacties op die toeschouwers volgens Magritte ervaren in de confrontatie met zijn werk: frapperen, aanraken, iemand aanspreken tot in zijn diepste vezels, verontrusten, ontzetten, ziek maken, verwarren, verbluffen, stimuleren, interesseren, verrukken, opschudden. Uiteraard bezit een schilderij deze gevoelens niet. Dit verhindert echter niet dat schilderijen geen gevoelens of ideeën kunnen opwekken bij een toeschouwer.

Magritte is zich van dit onderscheid bewust wanneer hij schrijft: ‘het feit dat schilderijen sommige van onze gevoelens kunnen dekken (of opwekken) wil nog niet zeggen dat zij deze uitdrukken.’¹³⁵ Het foutieve idee dat schilderijen gevoelens zouden uitdrukken is volgens Magritte te wijten aan de onuitroeibare neiging tot interpretatie die mensen steeds hebben bij het bekijken van een schilderij.¹³⁶ De woorden van Magritte klinken als volgt:

‘In een foutieve opvatting van kunstwerken wordt aan de schilderkunst het vermogen toegekend gevoelens of zelfs ideeën min of meer precies uit te drukken. Deze vergissing vloeit voort uit de ‘interpretatie’ van wat er gebeurt wanneer men naar een schilderij kijkt: het komt dan voor dat men ontroerd wordt of ‘op een idee komt’. Daaruit leidt men dan af dat het schilderij een gevoel of idee uitdrukt.’¹³⁷

Als we geloven dat schilderijen wel gevoelens uitdrukken, dan moeten we volgens Magritte ook toegeven dat een ui de uitdrukking is van de tranen die we laten wanneer we de ui schillen. De relatie tussen tranen en het schillen van een ui is duidelijk en waar, net zoals de verhouding tussen schilderijen en emoties. De conclusie is echter fout. Meer nog, volgens Magritte is het een vals idee van de onuitroeibare soort: dat de ui de uitdrukking is van tranen. Of dat een ui op een schilderij de uitdrukking is van de gevoelens die men ervaart tijdens het bekijken ervan. Enige tijd later vervangt Magritte de ui door een taartje. Een ui is immers geen mensenwerk. Een taartje en een schilderij zijn wel dit wel. Om deze tegenwerping te voorkomen werd de ui dus vervangen door een taartje. De nieuwere versie luidt dan: ‘Het kan gebeuren dat iemand ontroerd wordt door een schilderij, maar daaruit afleiden dat een schilderij emotie uitdrukt, staat gelijk met de gevolgtrekking dat een

¹³² Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 217.

¹³³ Michael Palmer, *Belgische kunst: Van Ensor tot Panamarenko*, p. 190.

¹³⁴ Ralf Schiebler, *Die Kunsttheorie René Magrittes*, p. 19-20. ‘Psychisch Wirkungen sieht Magritte im Frappieren, Berühren, Ansprechen geheimer Fibern, Beunruhigen, Entsetzen, Krankmachen, Verwirren, Verblüffen, Stimulieren, Interessieren, Entzücken, Aufrütteln.’

¹³⁵ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 221.

¹³⁶ Vovelle, *Le surréalisme en Belgique*, p. 298.

¹³⁷ René Magritte, *EC*, (1966) p. 555. Zie voor de vertaling: Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 94.

taartje de expressie is van de gevoelens van de bakker.’¹³⁸ Uien, taartjes en schilderijen zijn beslist niet in staat om gevoelens uit te drukken of ideeën aan te kondigen.¹³⁹ Patrick Spriet vraagt zich hierbij af of taartjes en schilderijen met dezelfde intenties worden gemaakt. Bij een taartje komt enkel de vakkundigheid van de bakker van pas en een taartje is bedoeld om op te eten. Is een schilderij niet wat anders dan een ambachtelijkheid?¹⁴⁰ Zodadelijk wordt ingegaan op het vraagstuk van de specifieke kenmerken van kunst en ambacht. Het is een interessant denkbeeld; beide zijn door mensenhanden gemaakt. Toegepast op het werk van Magritte is er is een kenmerk dat meteen opvalt: het is door middel van handwerk dat de schilder een stoffelijk voorwerp creëert, in het bijzonder een schilderij, dat tegelijkertijd voor Magritte een object voor het kenvermogen is. Een kunstwerk van Magritte kan na de schok van de confrontatie ons ertoe aanzetten om na te denken, om te reflecteren over de mogelijke betekenis van dat kunstvoorwerp. Zulke betekenis houdt meer in dan een louter functionele betekenis van iets ambachtelijks als bijvoorbeeld het taartje. Het kunstwerk is zelf niet zozeer een denkoefening, het is belangrijk te zien dat een schilderij ons denken kan uitlokken zonder dat dit denken in het kunstwerk zelf besloten zou liggen. In deze dimensie zou men kunnen stellen dat Magritte als het ware zijn ambachtelijkheden aanwendt om tot zijn kunst te komen. (Al wordt hier niet verdedigd dat ambacht aan kunst voorafgaat.) De woorden van Lévi-Strauss kunnen hier prima aan toegevoegd worden: hij zegt dat de kunstenaar dan ook iets van de geleerde en van de knutselaar in zich heeft.¹⁴¹

In het hoofdstuk ‘Art and craft’ bespreekt Collingwood de karakteristieken en de relatie tussen kunst en ambacht.¹⁴² Een kunstenaar bezit zekere vaardigheden, of nog, techniek. Hij wendt deze technieken, net zoals de ambachtman, aan in de totstandkoming van zijn werk. De technische bekwaamheid op zich maakt van iemand dus nog geen kunstenaar. Een uitspraak van Magritte waarin hij grif toegeeft dat hij zijn kunst als een ambacht ziet¹⁴³ past niet in de theorie van Collingwood. Voor ambachtelijke activiteiten geldt een onderscheid tussen planning en uitvoering. Een ambachtsman heeft voor aanvang van de werken het resultaat vooropgesteld en uitgedacht. Voorkennis is onontbeerlijk, dit is geen vage maar precieze kennis. Er komt een verschil tot stand tussen het ruwe materiaal en het afgewerkt product of het artefact. Deze kenmerken gaan niet op voor de manier

¹³⁸ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 221. Zie ook: René Magritte, *EC*, (201) p. 656 en (216) p. 707.

¹³⁹ René Magritte, *EC*, (166) p. 555.

¹⁴⁰ Patrick Spriet, *Een tragische minnares*, 236-237.

¹⁴¹ Claude Lévi-Strauss, *Het wilde denken*, p. 36.

¹⁴² Robin George Collingwood, *The principles of art*, 15-41.

¹⁴³ Patrick Spriet, *Ibidem*, p. 237.

waarop een kunstwerk tot stand komt. Een kunstenaar zet via zijn verbeelding geen plan op om dit vervolgens uit te voeren. Er kan een overlapping zijn met een ambachtelijk product, hoewel kunst op zich het onderscheid tussen planning en uitvoering niet impliceert. Een kunstenaar heeft ook geen beelden waarvoor hij nadien het beste expressiemiddel zoekt om deze beelden uit te drukken. Van een verschil tussen ruw materiaal en afgewerkt product, of beter, kunstwerk, is er geen verschil. Collingwood beschouwt gevoelens en emoties ook als ruw materiaal. Het kunstwerk als zelfexpressie is al onmiddellijk aanwezig in de verbeelding van de kunstenaar. Door de gelijkstelling van expressie en verbeelding bestaat het ware kunstwerk al in de geest van de kunstenaar. Collingwood ontwikkelde een expressietheorie die expliciet uitgaat van het gezichtspunt van de kunstenaar. Deze theorie komt in grote mate overeen met die van Croce.¹⁴⁴ Voor Collingwood is het wezen van de kunst de expressie van de *verbeelding*, voor Croce is het de *intuïtie*.¹⁴⁵ Beide leggen ze het accent op de zelfexpressie van de kunstenaar en op de expressie van emoties bij de kunstenaar zelf. Andere (meestal oudere) expressietheorieën focussen op het opwekken van emoties bij het publiek. De schilderijen van Magritte kunnen wel degelijk emoties opwekken bij de toeschouwers. Voor Magritte was dit slechts een nevenverschijnsel, het is nooit zijn bedoeling geweest dit effect bewust te bewerkstelligen. Het heeft zodoende geen zin om expressietheorieën helemaal uit de doeken te doen, althans niet in een uiteenzetting over René Magritte. Croce en Collingwood leggen te veel nadruk op het brein van de kunstenaar. Met hun expressietheorie willen ze aantonen dat het scheppen van kunst niet gelijk is aan louter verstandelijke activiteiten enerzijds en aan de andere kant verschilt kunst van directe emotionele reacties. Filosofie van de kunst blijft een balanceren op de slappe koord tussen een al te emotionele en een overdreven rationele reactie op kunst.¹⁴⁶ De ideeën van Collingwood en Croce bieden enkele boeiende aanknopingspunten die het vermelden waard zijn.

Zoals reeds aangehaald legt Croce bijzondere nadruk op de identiteit van expressie en intuïtie, ze behoren beide tot de innerlijke, geestelijke realiteit van de kunstenaar.¹⁴⁷ Als

¹⁴⁴ De theorieën van Croce en Collingwood worden vaak als één theorie aangeduid: De Croce-Collingwood theorie. John Hospers ontkent de verschillen tussen de twee theorieën niet maar vermeldt dat ze op alle cruciale punten hetzelfde zeggen, hij behandelt ze dan ook als één theorie: John Hospers, *The Croce-Collingwood theory of art*, 291-308. Deze bespreking is eveneens gebaseerd op: Antoon van den Braembussche, *Denken over kunst*, 57-85.

¹⁴⁵ Benedetto Croce, *Aesthetic as science of expression and general linguistics*, p. 8. 'Every true intuition or representation is also expression.' En: Benedetto Croce, *Guide to aesthetics*, p. 8. 'Art is vision or intuition.'

¹⁴⁶ Anne D. R. Sheppard, *Aesthetics*, 20-29.

¹⁴⁷ Merk op dat Croce en Collingwood er niet van uitgaan dat een kunstenaar zijn emoties uitdrukt in een materieel kunstwerk. Een kunstwerk kan zich veruitwendigen, doch dit is niet noodzakelijk. De kunstenaar mag niet worden vereenzelvigd met het materiële object, het kunstwerk bestaat reeds als expressie in de geest

we dit niet begrijpen, leidt dat volgens Croce tot misverstanden, ook wat betreft de kunst. Croce haalt aan dat we onszelf allemaal in staat achten ons in te beelden wat schilders in hun werk afbeelden. Het enige verschil zou hierin bestaan: wij bezitten die beelden ongeschilderd in onze innerlijk, net zoals de schilders, maar deze laatsten weten hoe ze deze beelden op het doek kunnen brengen. We zouden ons allemaal een Madonna van Rafaël kunnen verbeelden. Rafaël onderscheidt zich van ons omdat hij over het technisch meesterschap beschikte om een Madonna op het doek vorm te geven. Dit voorbeeld bestempelt Croce als één van de vergissingen.¹⁴⁸ Wat Rafaël van de rest onderscheidt is niet zijn technisch meesterschap, maar zijn verbeelding, zijn intuïtie.¹⁴⁹ Dit verklaart waarom hij ook wist hoe hij, technisch gezien, een Madonna moest uitbeelden. In 'Guide to aesthetics' haalt Croce Rafaël ook aan. Zonder handen zou Rafaël ook een groot schilder zijn, hij zou echter geen gevierd schilder zijn als hij geen gevoel voor ontwerp had. Rafaël doet hier ook dienst als voorbeeld: Croce ligt in dit boek toe dat hij fantasie en techniek uit elkaar haalt. Hiermee plaatst hij techniek¹⁵⁰ als praktisch, theoretisch en cognitief tegenover de fantasie, de intuïtie. Een groot artiest kan over een slechte techniek beschikken omdat hij bijvoorbeeld met een kwalitatief slechte soort van verf schildert. Het is echter ondenkbaar dat een groot kunstenaar niet weet hoe hij zichzelf moet uitdrukken.¹⁵¹ Collingwood is dezelfde mening toegedaan. Met enkel techniek, hoe goed ook, kan geen kunstwerk tot stand komen. Nochtans kan geen enkel kunstwerk zonder een bepaalde graad van technische vaardigheid worden gecreëerd en hoe beter de techniek, hoe beter het kunstwerk. 'Een technicus wordt gevormd, een kunstenaar wordt geboren.'¹⁵² Tot slot is voor Croce en Collingwood een kunstwerk geen belichaamd of waarneembaar iets maar een activiteit van de kunstenaar. Deze activiteit is niet van lichamelijke of zintuiglijke aard, het is een activiteit van het bewustzijn van de kunstenaar.¹⁵³

van de kunstenaar. Croce en Collingwood achten geestelijke processen waardevoller dan stoffelijke zaken. Anne Sheppard schrijft dit toe aan het feit dat beide aanhanger zijn van een idealistische metafysica. Zie: Anne D. R. Sheppard, *Aesthetics*, p. 24.

¹⁴⁸ Benedetto Croce, *Aesthetic as science of expression and general linguïstic*, p. 9.

¹⁴⁹ Nietzsche stelt dat Rafaël zonder zijn oververhitte seksuele aanleg nooit zo'n hoeveelheid Madonna's had geschilderd. Interessant is dat Magritte in 'La ligne de vie II' [*EC*, (46) p.145] Nietzsches mening onderschrijft omdat dit volgens Magritte tot een veel gezondere interpretatie van picturale verschijnselen leidt.

¹⁵⁰ Robin George Collingwood, *Ibidem*, p. 111. 'Expression is an activity of which there can be no technique.'

¹⁵¹ Benedetto Croce, *Guide to Aesthetics*, p. 36.

¹⁵² Robin George Collingwood, *Ibidem*, p. 26: 'A technician is made, but an artist is born.'

¹⁵³ Robin George Collingwood, *Ibidem*, p. 300.

§ 4 Afstand nemen van het ‘hoe schilderen’

Met de uiteenzetting van begrippen als intuïtie en verbeelding bij Croce en Collingwood wordt het duidelijker om het werk van Magritte te onderscheiden van andere schilders op basis van zijn verbeelding, veeleer dan op basis van zijn technische virtuositeit. Magritte kreeg zelfs de reputatie dat hij niet kon schilderen omdat hij de beeldidee het belangrijkste vond. Frederik Leen verklaart in een interview dat René Magritte wel degelijk kon schilderen, hoewel hij geen echte goede tekenaar was. Magritte hield zich daar nauwelijks mee bezig, hij beseftte dat hij zich niet op technisch vlak moest profileren.¹⁵⁴ Magritte kreeg vaak het verwijt de picturale techniek te minachten. Hij verdedigt zich door het belang van de techniek te relativiseren: techniek is onmisbaar om een oeuvre zichtbaar te maken. Het blijft een middel en geen doel,¹⁵⁵ olie, lijm en verf bieden niets nieuws aan want ze worden gebruikt door de schilder.¹⁵⁶ Picturale middelen spelen bij grote schilders inderdaad een grote rol *op het tweede plan*, geeft Magritte toe. Ze moeten perfect zijn en hun plaats weten.¹⁵⁷ Magritte waarschuwt zelfs dat de schilder zich niet op dwaalwegen mag laten brengen door de techniek van de kunst van het schilderen.¹⁵⁸ Hierbij past een verwijzing van Croce naar de woorden van Michelangelo: ‘Men schildert niet met de handen maar met het brein.’¹⁵⁹ Het kunstenaarschap van Magritte ligt volgens Bart Verschaffel¹⁶⁰ dan ook niet in technisch meesterschap maar in de *inventio*: in het bedenken van beelden die de echte realiteit oproepen. Schreier¹⁶¹ noemt Magritte een intellectueel kunstenaar omdat bij hem de inventiviteit van de beelden op het voorplan staat en niet de techniek. Magritte zoekt naar sterke, onvergetelijke beelden die troebleren of intrigeren. Beelden als gedachten die de vrucht zijn van een bijzonder, niet verbaal maar schilder-kunstig denken. Vanuit deze context ligt het voor de hand waarom Magritte een vrij koude, realistisch-figuratieve schilder-stijl verkiest. Ludo Bekkers legt hierover Marcel

¹⁵⁴ Christine Vuegen, *Het mysterie is de werkelijkheid*, 12-15.

¹⁵⁵ René Magritte, *EC*, (172) p. 568.

¹⁵⁶ René Magritte, *EC*, (166) p. 555 en (170) p. 565.

¹⁵⁷ René Magritte, *Quatre-vingt-deux lettres de René Magritte à Mirabelle Dors et Maurice Rapin*, non pag, brief van 20 juni 1957.

¹⁵⁸ Harry Torzzyner, *Ibidem*, p. 218.

¹⁵⁹ Benedetto Croce, *Aesthetic as science of expression and general linguistics*, p. 10. ‘Michel Angelo said: ‘One paints, not with the hands, but with the brain.’

¹⁶⁰ Bart Verschaffel, *Peinture vache, Peinture métaphysique?*

¹⁶¹ Christoph Schreier, *René Magritte: Sprachbilder*, p. 82. Zie ook Uwe M. Schneede, *Surrealism*, p. 108. Schneede omschrijft Magritte als intellectueel kunstenaar. Duchamp, Ernst en Magritte houden zich volgens Schneede in de eerste plaats niet met kunst op zich bezig. Doch, hun experimenten en filosofische reflecties worden als kunstwerken geaccepteerd omdat ze verschijnen in de vorm van afbeeldingen of esthetische objecten.

Broodthaers de volgende woorden in de mond: ‘Magritte wilde zijn beeld zo doeltreffend mogelijk maken, waardoor hij haast slecht ging schilderen. Ik bedoel ontzettend traditioneel, want vanuit schilderkunstig standpunt is Magritte niet zo attractief.’¹⁶² Niet de verf moet het werk doen, meer nog, de aandacht mag niet afgeleid worden naar de techniek of virtuositeit. Volgens Roberts-Jones is deze virtuositeit erg relatief, ze houdt verband met het gebruik dat de kunstenaar er wenst van te maken. Virtuositeit laat Magritte koud, voor hem draait het helemaal niet om de schilderkunst, maar om de poëzie. De manier waarop Magritte zijn vakmanschap aanwendt beantwoordt dan ook volstrekt aan de beelden die hij schildert: geschilderde poëzie is zichtbaar, in tegenstelling tot geschreven poëzie.¹⁶³ (Poëzie wordt in hoofdstuk III, § 3 verder uitgewerkt.)

René Magritte haalt nog een andere reden voor zijn manier van schilderen aan wanneer hij schrijft: ‘Die afstandelijke manier om de voorwerpen voor te stellen lijkt me te ontspruiten uit een universele stijl waarin de manieën en de kleine grillen van het individu niet meer meespelen.’¹⁶⁴ Hiermee wordt de schilder als individu geneutraliseerd ten voordele van de gedachteschilderkunst. Kunstenaar zijn is precies het onpersoonlijke bereiken door de versterking van het enkelvoudige. In elk geval staan bij René Magritte niet vorm, techniek en materie, maar het belang van de inhoud, *wat* geschilderd moet worden, de ideeën en de inventiviteit, voorop. Het technisch probleem bij uitstek voor Magritte is dan ook het *wat* schilderen.

Deze omschakeling, van de vraag naar het *hoe* schilderen naar het *wat* schilderen, wordt meestal¹⁶⁵ in verband gebracht met de invloed van de Italiaanse schilder Giorgio De Chirico op Magritte. Volgens Harry Torczyner¹⁶⁶ bleef Magritte erbij dat hij in de schilderkunst geen voorganger en geen opvolger had. De ontdekking van ‘Het liefdeslied’ van De Chirico, waardoor Magritte tot tranen toe werd beroerd, was een openbaring voor Magritte, geen nieuwe invloed. (Zie afb. 10.) In een brief aan Torczyner zegt Magritte het met de volgende woorden: ‘De invloed in kwestie blijft alles bij elkaar beperkt tot een grote emotie, een wonderlijke openbaring, toen ik voor het eerst van mijn leven een

¹⁶² Ludo Bekkers, *Mosselen, adelaars en Magritte*, 24-25.

¹⁶³ Philippe Roberts-Jones, *Les poèmes visibles de René Magritte*, 78-79. Zie ook: René Magritte, *EC*, (213) p. 686.

¹⁶⁴ Pierre Sterckx, *René Magritte en de conceptuele kunst*, p. 37, in: Van den Bussche W, *René Magritte en de hedendaagse kunst*.

¹⁶⁵ Zie hiervoor onder andere bij de volgende auteurs: José Vovelle, Ruud Kaulingfreks, Willy Van den Bussche, Michael Palmer, James Thrall Soby, René Passeron, Marcel Mariën en Daniel Abadie. David Sylvester gebruikt invloed en openbaring door elkaar.

¹⁶⁶ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 17.

waarlijk poëtisch schilderij zag.’¹⁶⁷ Sylvester voegt aan deze openbaring een fragment uit de tekst ‘La ligne de vie I’ toe waarin Magritte het over ‘Het liefdeslied’ heeft:

‘Deze triomferende poëzie heeft het stereotiepe effect van de traditionele schilderkunst verdrongen. Het betekent een volledige breuk met de mentaliteit van kunstenaars die de gevangenen zijn van talent, van virtuositeit en al die kleine esthetische specialismen. Hier is sprake van een nieuwe visie waarin de beschouwer zijn isolement terugvindt en de stilte van de wereld hoort.’¹⁶⁸

Elders omschrijft Magritte De Chirico als de eerste schilder die op het idee kwam het schilderij iets anders te laten uitdrukken dan schilderkunst.¹⁶⁹ Toorians¹⁷⁰ omschrijft dat Magritte door de ontdekking van De Chirico een tussenweg vond tussen realisme en abstractie. De Chirico wil via het statische een diepere werkelijkheid gestalte geven. De metafysische schilderkunst van De Chirico is niet zozeer een nieuwe manier van schilderen als wel een nieuwe manier om naar de dingen te kijken.¹⁷¹ Tisdall¹⁷² ziet Nietzsches gedachtegoed gereflecteerd in het werk van De Chirico, in zijn poëtische herwaardering van alledaagse objecten en scènes die een diepere betekenis onthullen van de oppervlakkige verschijningen. Chirico ziet in Nietzsche de man wiens boodschap hem heeft gewekt om zich bewust te worden van wie hij is en moet worden. De bewondering van Chirico voor Nietzsche komt - onder andere - voort uit Nietzsches uitspraken als: kunst moet de werkelijkheid vervormen want de werkelijkheid is on(ver)draaglijk.¹⁷³ Het is hier niet de bedoeling de invloed van Nietzsche te bespreken. Zijn invloed strekt zich over de hele cultuur van de 20^{ste} eeuw uit. Interessant is om aan te stippen waarom Nietzsche schilders als De Chirico en Masson heeft beïnvloed. Geen enkele filosoof heeft zo drastisch geprobeerd de kunst vanuit de kunst zelf te denken, als iets dat slechts gegrond kan zijn in zichzelf. ‘De schone schijn van de droombeelden, in de schepping waarvan ieder mens een ware kunstenaar is, is de voorwaarde voor alle beeldende kunst.’¹⁷⁴ Nietzsche ziet de diepste oorsprong van de beelden in de droom, een spontane, onbewuste vorm van beeldvorming. De artistiek gevoelige mens verhoudt zich tot de werkelijkheid van de droom. Droombeelden zijn beelden die het leven zelf schept, en het leven ervaart deze artistieke activiteiten met ‘intense lust en blijde onvermijdelijkheid’. De hele ‘goddelijke komedie’ van het leven trekt aan de mens voorbij en toch niet zonder een

¹⁶⁷ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 259.

¹⁶⁸ David Sylvester, *Magritte*, p. 71. Zie ook: René Magritte, *EC*, (42) p. 104.

¹⁶⁹ René Magritte, *Lettres à Andre Bosmans*, p. 41.

¹⁷⁰ Lauran Toorians, *Ongrijpbaar als water en net zo bevruchtend*, p. 40.

¹⁷¹ Massimo Carra, *Metafysical Art*, p. 19.

¹⁷² Caroline Tisdall, *Historical Foreword*, 8-9, in: Massimo Carra, *Metafysical Art*.

¹⁷³ James Thrall Soby, *The early chirico*, 7-8.

¹⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *De geboorte van de tragedie*, 22-23.

vluchtige gewaarwording van de schijn. Er is een vaag bewustzijn dat de ‘werkelijkheid’ zich slechts in deze schijn kan vertonen. Het belang dat Nietzsche hier stelt in het onbewuste en de droom laat de surrealisten allerm minst onberoerd.

De uitspraak van Chirico ‘Et quid amabo nisi quod aenigma est? What shall I love unless it be the enigma?’ duidt Soby aan als de profetische zin voor het latere werk van Chirico, voor de *pittura metafysica* in Italië van 1915 tot 1925, voor de surrealistische activiteit in Parijs na 1924 en, al vermeldt Soby het niet, voor het werk van René Magritte.¹⁷⁵ Waldberg noemt al het werk van Magritte een verderzetting van De Chirico.¹⁷⁶ Hoewel deze uitspraak overdreven is, stipt Waldberg enkele treffende overeenkomsten aan tussen beide schilders. Waldberg beschrijft het werk van De Chirico als hypnotiserend. Het boeiende van De Chirico’s werk ligt niet in de manier van schilderen. Zijn stijl is archaisch en academisch. Wat telt voor De Chirico is de kracht van het beeld, de mogelijkheid om de geest te vangen die zich verschuilt achter de alledaagse wereld en leidt tot de oevers van het ‘land van Hypnos’. De ware invloed van de metafysische kunst is een psychische, geen picturale maar een poëtische. Precies deze kenmerken zijn evenzeer van toepassing op het werk van René Magritte. De typering van Van Spaendonck over De Chirico is evenzeer in Magrittes stijl terug te vinden. Hij heeft het over de haast botte stijl van De Chirico, over de dagdagelijkse voorwerpen die De Chirico schildert.¹⁷⁷ Beide schilders willen de denken en kijkgewoonten van de toeschouwers ondermijnen en gebruiken hiervoor dezelfde picturale middelen. Hoewel De Chirico met zijn academische, neutrale stijl de gangbare ideeën over schoonheid wilde breken, is dat niet zozeer de bekommernis van Magritte. De neutrale wijze van schilderen dient bij Magritte om de aandacht te vestigen op de voorwerpen zelf en zo het mysterie op te roepen. Merk op dat De Chirico verder nog als hét voorbeeld geldt voor schilders als Max Ernst en Yves Tanguy.¹⁷⁸ Of De Chirico Magritte heeft beïnvloed dan wel een openbaring voor hem was, is in deze uiteenzetting van ondergeschikt belang. Belangrijker zijn woorden als: traditionele schilderkunst verdrongen, breuk, gevangenen van talent, nieuwe visie, het *wat* schilderen.

¹⁷⁵ James Thrall Soby, *Ibidem*, p. 13. ‘Waarvan zal ik houden tenzij het een raadsel is?’

¹⁷⁶ Patrick Waldberg, *Surrealism and the metaphysical*, 175-180, in: Massimo Carra, *Metaphysical Art*.

¹⁷⁷ Jan Van Spaendonck, *Ibidem*, 36-37.

¹⁷⁸ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p.74. James Thrall Soby, *Ibidem*, 95-99. Soby duidt René Magritte, Yves Tanguy en Salvador Dalí aan als de drie belangrijkste schilders die de weg van De Chirico volgen.

§ 5 René Magritte en de conceptuele kunst

Sinds Marcel Duchamp is alle kunst conceptueel en komt het *wat* definitief op de voorgrond, aldus Joseph Kosuth. ‘Alleen de inventiviteit van de kunstenaar is bepalend voor zijn artistieke kwaliteit.’¹⁷⁹ Hiermee beoogt Kosuth dat het wezen van de kunst de idee is en niet de representatie, noch de vorm. Kosuth verwerpt de morfologische rechtvaardiging van kunst, een kunstwerk is geen object, het bestaat niet als fysiek residu van de ideeën van de kunstenaar. Kunst is het resultaat van mentale overwegingen, een ‘object of thought’. Met de ready-made van Duchamp verandert kunst haar focus van de vorm van de taal naar dat wat gezegd wordt. Duchamp duidt voor het eerst op het verschil tussen ‘hoe ziet het eruit’ en ‘hoe werkt een object als kunstwerk’. Dit is een verschuiving van het vraagstuk van de verschijning naar het conceptuele.¹⁸⁰ Kosuth, als belangrijkste woordvoerder van de conceptuele kunst, radicaliseert de implicaties van de theorieën van Croce en Collingwood. Voor Kosuth is het denken over kunst al een kunstwerk. Waar voor Croce en Collingwood de veruitwendiging van een kunstwerk niet noodzakelijk was, doet het voor Kosuth niet eens meer ter zake. Bij Kosuth gaat het niet zozeer om de expressie dan wel om de reflectie. Hij reageert - vanaf 1967 - hiermee tegen kunstenaars als Pollock en Rothko die geen greep hadden op de interpretatie van hun werk. Ze lieten de interpretatie geheel over aan de gezaghebbende critici.¹⁸¹ Dit was onaanvaardbaar voor Kosuth: kunstenaars erkennen zo dat ze niet weten wat ze doen. Voor Kosuth gaat in de kunst precies om zelfreflectie, om nieuwe ideeën die iets toevoegen aan de opvattingen over kunst. Zowel voor Judd als voor Kosuth zijn vooral het concept en het werk in zijn geheel, niet de delen, van belang.¹⁸²

Anders dan Kosuth bedoelt Judd met het belang van het geheel de versmelting van vorm en inhoud. Een splitsing van vorm en inhoud zou volgens Judd tot een betekenisloze dichotomie leiden. Er bestaat geen enkele vorm zonder dat deze een betekenis, kwaliteit of gevoel heeft. Een vorm zonder betekenis is een contradictie en het is onmogelijk om een gevoel uit te drukken zonder vorm. Voor Judd is de belichaming in een vorm een centraal gegeven in de kunst, in tegenstelling tot de opvattingen van Kosuth. Judd sluit op zijn

¹⁷⁹ Antoon Van den Braembussche, *Ibidem*, p. 78. Een bespreking van de ideeën van Kosuth is eveneens te vinden in dit werk: 75-83.

¹⁸⁰ Joseph Kosuth, *Art after philosophy and after*, 13-32.

¹⁸¹ Joseph Kosuth, *Ibidem*, p. 54.

¹⁸² Joseph Kosuth, *Ibidem*, 87-88. ‘The art is the ‘whole’ not ‘part’. And the ‘whole’ only exists conceptually.’ Donald Judd, *Complete writings*, p. 27. ‘Everyone agrees that ultimately one essential of art is unity.’

manier aan bij Croce en Collingwood. Judd hecht evenzeer belang aan het onderscheid tussen kunst en ambacht waarbij kunst niet ‘werkt’ met een scheiding tussen planning en uitvoering.¹⁸³ Voor Kosuth vormen de esthetische overwegingen zoals vormschoonheid niet het wezen van de kunst. Dit sluit aan bij een beroemde uitspraak van Judd: ‘Een kunstwerk moet alleen interessant zijn.’¹⁸⁴ Judd zegt met deze uitspraak dat interessant net als schoon duidt op een kwaliteitsoordeel. Volgens Kosuth is de beste kunst de kunst die wordt onthaald als niet mooi, als ‘het lijkt niet op kunst’, als iets wat het publiek lelijk en saai vindt.¹⁸⁵ Dit ‘unheimliche’, deze crisis, het ongemakkelijke en tegelijk moeilijke dat men tevergeefs probeert te verbergen is wezenlijk voor kunst. De betekenis van een kunstwerk wordt niet van buitenaf opgelegd door de kunstenaar, de criticus of de toeschouwers zodat ze in een keurige definitie kan gegoten worden die we ons eigen kunnen maken. Kunst werkt hooguit als drager van betekenissen waar we aan uitgeleverd worden in een verontrustende ervaring. Wat overblijft na de confrontatie met een kunstwerk van Magritte is veelal een gevoel van ongemak.

Voor Magritte ligt de essentie van een creatie evenmin in het materiële kunstwerk zelf. Hierover zegt hij: ‘Ik wilde dat mijn schilderijen niet meer nodig waren om de toeschouwer te laten denken aan wat ze tonen.’¹⁸⁶ Dit ligt in de lijn van een uitspraak van Sol LeWitt: ‘Enkel ideeën kunnen kunstwerken zijn. Ze maken deel uit van ontwikkelingsprocessen die uiteindelijk kunnen uitmonden in een vorm. Niet alle ideeën vragen om hun materialisatie.’¹⁸⁷ Hoewel de tweede uitspraak wat radicaler is, zou het mogelijk zijn om beide auteurs van plaats te wisselen zonder dat dit al te veel opvalt. De uitvoering is een routineklus voor een kunstenaar die een conceptuele kunstvorm gebruikt volgens Sol LeWitt, omdat alles op voorhand al is uitgedacht. Bij Pierre Sterckx roept dit het beeld op van Magritte die in zijn Brusselse salon werkt waarbij hij zijn schildersezels op het tapijt plaatst dat hij nooit vuilmaakt. Een nieuw schilderij draait bij Magritte niet rond een goed onderwerp of een mooi motief, het is een probleem dat moet worden opgelost. Een rebus of een puzzel waarvan de stukken bij elkaar gepast moeten worden, ook al zijn ze soms sterk uiteenlopend.¹⁸⁸ In zijn tekst ‘La ligne de vie I’¹⁸⁹ haalt Magritte enkele van zijn problemen aan vertelt hij welke oplossing hij hiervoor heeft bedacht, of nog:

¹⁸³ Donald Judd, *Ibidem*, 25-36.

¹⁸⁴ Paul Tanghe, *Toeternitoe*, 48-50.

¹⁸⁵ Joseph Kosuth, *Ibidem*, p. 54.

¹⁸⁶ Pierre Sterckx, *Ibidem*, p. 35.

¹⁸⁷ Pierre Sterckx, *Ibidem*, p. 37.

¹⁸⁸ Pierre Sterckx, *Ibidem*, 36-37.

¹⁸⁹ René Magritte, *EC*, (42) 103-130.

geschilderd. Zo vermeldt hij het probleem van de deur, van het raam, van het huis, van de schoenen, van de regen en van het paard. Magritte probeert geen nieuwe oplossingen voor oude problemen te vinden maar zoekt nieuwe problemen die alle bestaande oplossingen terug in het spel brengen.¹⁹⁰ René Magritte nam steeds de tijd om zijn problemen en ideeën te laten ontwikkelen, zo nodig wachtte hij op inspiratie (zie supra).

Was de uitvoering van een 'ready made' een routineklus voor Duchamp? Hij vroeg zich niet zozeer af 'wat is kunst' maar veeleer: 'waarom is iets een kunstwerk terwijl iets wat er exact op lijkt het niet is?' Duchamp maakte dit probleem in de vorm van een kunstwerk kenbaar.¹⁹¹ Of was het zijn paard van Troje dat hij de musea binnenleidde? Voor Marcel Broodthaers is een museum om kunstwerken in te tonen niet vanzelfsprekend, het lijkt hem meer een weerspiegeling van de politieke en sociale orde. Hij gelooft niet in het unieke en de eeuwigheidswaarde van een kunstwerk (net zoals Magritte), terwijl een museum kunst precies aan de vergankelijkheid wil onttrekken. Voor Broodthaers is een museum geen achterhaald burgerlijk bastion, maar veeleer 'de obsederende allegorie van een verstarring die minstens zo oud is als de moderne mens.'¹⁹² Het museum speelde een belangrijke rol, en meer nog was het de schietschijf van de conceptuele kunstenaars: door de institutionalisering werd kunst er gelegitimeerd. Een museum dat wil ontsnappen aan de grillen van de tijd: het is de vraag of dit wenselijk, mogelijk of noodzakelijk is.

Het lijkt erop dat Magritte zich eveneens met 'het probleem van het museum en de tijd' heeft beziggehouden. Het schilderij 'L'éternité' (De eeuwigheid, zie afb. 11.) uit 1935 van Magritte kan gezien worden als een confrontatie met de tijd en het museum. Op het schilderij is het volgende te zien: voor een muur, achter een touw staan drie voetstukken oplopend genummerd met 574, 575 en 576. Op het linker- en rechtervoetstuk staan twee hoofden, links een Christushoofd en rechts het hoofd van Dante. Op het middelste voetstuk rust een klomp vet of boter. In dit werk beeldt Magritte een klomp vet of boter met even veel zorg af als een literaire uitblinker of een godheid. Alledrie worden ze op een sokkel geplaatst. De plaats van gebeuren is een museum, de plaats bij uitstek van de historische herschikking. Voor Pierre Sterckx¹⁹³ is dit alles een duidelijk bewijs van de deconstructieve bedoeling van Magritte. Dit schilderij is volgens Sterckx een poging om de historische en mythische tijd te ontwortelen en om de Geschiedenis maximaal te

¹⁹⁰ Sarane Alexandrian, *Surrealist Art*, p. 119.

¹⁹¹ Antoon Van den Braembussche, *Ibidem*, p. 199.

¹⁹² Frank Vande Veire, *De geplooid voorstelling*, p. 195.

¹⁹³ Pierre Sterckx, *Ibidem*, 31-32.

relativeren. Schneede merkt op dat niet de afbeelding van ‘L’*éternité*’ maar wel de suggestie van het schilderij van Joseph Beuys zou kunnen komen: de doodsheid die rond voorwerpen in een museum hangt wordt geactualiseerd door toevoeging van realiteit. Of anders: een naturalisering van de kunst, de klomp boter in dit geval, als reactie op de afgetakelde culturering van het natuurlijke. De duurzaamheid van een steen als onderdeel van eeuwige kunst wordt in dit schilderij geconfronteerd met een vergankelijk, banaal materiaal als (smeltende) boter. Hieruit besluit Schneede dat de kunst voor Magritte dan ook even weinig eeuwigheidswaarde als een klomp boter heeft.¹⁹⁴

Vande Veire¹⁹⁵ vermeldt dat de kunstenaar nu éénmaal geen historicus is die de historische kaders in kaart brengt waarin zijn praktijk wortelt. De kunstenaar is ‘iemand die laat voelen hoe de zwaarte, de gelaagdheid, de onverschilligheid van de geschiedenis het subject nog tot in zijn innigste, meest authentieke, eenzaamste spreken tekent en dus begrensd.’ Een grens waarmee de kunstenaar kan spelen maar waar hij geen afstand van kan nemen. Het museum is een voorbeeld van een grens waar een kunstenaar hoe dan ook aan vasthangt. Het zou deze grens kunnen zijn waarbij Magritte is blijven stilstaan. Voor vele hedendaagse kunstenaars lijkt het museum of het institutionele wezenlijk, aldus Vande Veire. Precies deze bijkomstige poespas die het eigenlijke kunstwerk inkapselt raakt in al zijn trivialiteit de kern van het kunstwerk. Dit gebeurt met een methode ‘die binnen het werk niet thematisch kan opgehelderd worden maar enkel ironisch in scène gezet.’ Het ziet ernaar uit dat Magritte dit ‘probleem’ ironisch in scène heeft gezet in zijn schilderij ‘L’*éternité*’.

Werken van bijvoorbeeld Broodthaers, Duchamp, Kosuth, Sol LeWitt lijken in de verste verte niet op een Magritte. Wat deze kunstenaars met elkaar verbindt noemt Sterckx ‘het engagement van hun ideeën.’¹⁹⁶ Een uitspraak als: ‘De conceptuele kunst, die zonder Magritte niet zou hebben bestaan, resulteerde uit de ‘minimal art’ die evengoed uit het beeldrepertoire van Magritte zijn inspiratie haalde,’¹⁹⁷ is precies wat in deze uiteenzetting wordt vermeden. Het is te extreem gesteld om het bestaan van de conceptuele kunst te laten afhangen van één enkel persoon. Magritte zou zich zeer waarschijnlijk niet hebben teruggevonden in de conceptuele kunst waarin kunstobjecten plaatsmaken voor het denken over kunst. De conceptuele kunstenaars hebben ervoor gezorgd dat de kunstobjecten verdwijnen ten voordele van de theorie. Meuris stelt dat voor Magritte het denken de weg

¹⁹⁴ Uwe M. Schneede, *René Magritte*, 103-104.

¹⁹⁵ Frank Vande Veire, *Ibidem*, 194-195.

¹⁹⁶ Pierre Sterckx, *Ibidem*, p. 30.

¹⁹⁷ Willy Van den Bussche, *René Magritte en de hedendaagse kunst*, p. 12.

is naar zijn oeuvre, hoewel Magritte weigert zijn beelden en zijn doeken te verklaren. Dit in tegenstelling tot de conceptuele kunstenaars die op zoek gaan naar de aard van de kunst en precies wel verklaringen zoeken.¹⁹⁸ Abadie beschrijft een ander verschil tussen conceptuele kunstenaars, specifiek, Kosuth en Magritte.¹⁹⁹ ‘One or Three Chairs’, een werk van Kosuth uit 1965 bestaat de opstelling van een ‘echte’ stoel, een foto van die stoel en een plaat waarop de woordenboekdefinitie van een stoel staat. (Zie afb. 12.) Kosuth vestigt tussen de definitie, de foto en het ding zelf een spel van gelijkwaardigheden. Magritte echter creëert volgens Abadie een balancerende beweging die in onze geest een onzekerheidsprincipe ontwikkelt (principe d’incertitude). Hij geeft aan zijn beelden die men steeds op andere manieren kan zien verscheidene betekenissen waarvan geen enkele de bovenhand heeft. Dit verschilt sterk van de conceptuele vergelijking. Kunstvoorwerpen kunnen gezien worden als het afstand doen van ideeën in de conceptuele kunst. Of beter, als een kunstwerk al volmaakt in de geest aanwezig is, dan is de materiële verwezenlijking ervan mogelijk niet meer dan een stolling, petrificatie of fixatie waaruit de dynamiek van de ideeën uitgevloeid zijn.

§ 6 Kunst na het einde van de kunst

De kunstenaars hebben zelf de weg naar de filosofie vrijgemaakt volgens Danto en uiteindelijk moet deze taak overgedragen worden aan de filosofen. Danto, in het kielzog van Hegel, ziet slechts een uitweg in de filosofie. De kunst maakt de kunstfilosofie mogelijk en noodzakelijk: haar ultieme bestemming is de kunstfilosofie.²⁰⁰ Met zijn ‘end of art’ verklaart Danto niet de dood van de kunst. De geschiedenis van de kunst als een verhaal is tot een eind gekomen: een geschiedenis waar elke vorm van kunst als een gepaste volgende stap in een verhaal geldt. Dood impliceert het einde van kunstproductie, maar het verhaal is beëindigd, niet de subjecten van het verhaal. De basis van ‘het einde van de kunst’ bevindt zich volgens Danto in de jaren 1960 met de ‘nouveaux realistes’ en later de popart. Zijn favoriet voorbeeld is de ‘Brillo Box’ van Andy Warhol: niets markeert een zichtbaar onderscheid tussen een ‘Brillo Box’ uit de supermarkt en een exemplaar van Warhol. Er is geen verschil tussen een kunstwerk en een echt voorwerp (‘mere real thing’).

¹⁹⁸ Jacques Meuris, *L'éthique plutôt que l'esthétique*, p. 70, in: *Magritte et les mystères de la pensée*, 69-76. Dit hoofdstuk is een bespreking van de ideeën van Kosuth en Magritte.

¹⁹⁹ Daniel Abadie, *La peinture innommable de René Magritte*, p. 19, in: *Magritte: Catalogue Exposition Paris*.

²⁰⁰ Antoon Van den Braembussche, *Ibidem*, 193-198.

De conceptuele kunst demonstreert dat er er zelfs geen zichtbaar voorwerp hoeft te zijn om te spreken van een visueel kunstwerk. Het bestaan van kunst houdt niet meer in dat er een voorwerp nodig is om naar te kijken sinds de conceptuele kunst. De betekenis van kunst kan dan ook niet meer aangeleerd worden via exemplaren, aldus Danto. Als men zichtbare dingen in beschouwing neemt kan alles dus een kunstwerk zijn. Wanneer men dan wil uitzoeken wat kunst precies betekent, moet men overschakelen van zintuiglijke ervaringen naar gedachten, moet men zich, om kort te gaan, naar de filosofie wenden.

De kunsthistorische verhalen²⁰¹ zijn vals op filosofische grond. Alle verhalen, zoals Malevich, Mondriaan, Reinhardt en al de rest, zijn bedekte manifesten. Manifesten zijn één van de voornaamste artistieke producten van het begin van de 20^{ste} eeuw.²⁰² Sommige manifesten, zoals het futuristisch en het surrealistisch manifest zijn even bekend als de kunstwerken die ze valideren. Danto omschrijft dat een manifest een bepaalde beweging of een zeker type van stijl definieert waarvan het manifest claimt dat die stijl de enige echte manier van kunst is. Elk van deze manifesten wordt gefundeerd door de perceptie van een filosofische waarheid van de kunst: kunst is essentieel X en alles wat anders is dan X is geen – of toch niet essentieel - kunst. Elk manifest ziet zijn kunst in termen van een verhaal van herontdekking, van een ontsluiting, een revelatie of een verloren gewaande waarheid. Elk van deze manifesten wordt ondersteund door een filosofie van de geschiedenis die de betekenis van de geschiedenis bepaalt als een eindstadium dat bestaat in de ware kunst. Volgens Danto is er een zekere transhistorische essentie in de kunst aanwezig die overal en altijd dezelfde is en die zich slechts kan onsluiten door de geschiedenis. Danto identificeert deze essentie echter niet met een particuliere kunststroming.

Het modernisme is het era van de manifesten, een tijdperk waarin kunstenaars en denkers zich haasten om de filosofische waarheid van de kunst de kop in de slaan. Dankzij de manifesten is de filosofie kunnen binnendringen in het hart van de artistieke productie. Kunst als kunst accepteren betekent tevens een aanvaarding van de filosofie waaruit de manifesten zijn opgebouwd en ‘hun’ kunst bepaalt. Deze filosofie wordt zelf gevormd door een stipulatieve definitie van de waarheid van kunst en geldt vaak als subjectieve herneming van de geschiedenis van de kunst als het verhaal van de ontdekking van die filosofische waarheid. Danto merkt op wat zijn theorie en de theorieën van de manifesten

²⁰¹ Danto spreekt van ‘art-historical narratives’.

²⁰² Merk op dat Magritte ook drie manifesten heeft geschreven, al dateren ze van in de helft van de 20^{ste} eeuw: *Le surréalisme en plein soleil, Manifeste n° 1, Octobre 1946, Le surréalisme en plein soleil, Manifeste n° 2, Novembre 1946, Manifeste de l'amentalisme, 1946*. Magritte veroordeelt hierin het vooroorlogse surrealisme en bekritiseert hiermee impliciet ook zijn eigen werk. Zie: René Magritte, *EC*, (62) 210-216, 217-220, 221-228.

gemeenschappelijk hebben: ze zijn gefundeerd op een filosofische kunsttheorie, op een theorie die de juiste filosofische vraag beweert te stellen over de natuur van de kunst. Het verschil ligt in het volgende: volgens Danto bestaat het einde van de kunst in het opkomen van een besef van de ware filosofische aard van de kunst. Het modernisme was zich van deze filosofische aard nog niet bewust. De filosofische discussie in het modernisme draait volgens Danto rond verschillen in het hoe van de schilderkunstige representatie en niet rond variaties die de basisvoorwaarden voor representatie in vraag stellen.

De echte filosofische ontdekking voor Danto is dat er werkelijk geen enkele kunst meer waar is dan een andere. Er bestaat geen manier die kan bepalen wat kunst is: alle kunst is op een evenwaardige en indifferente wijze kunst. De filosofische vraag die men zich volgens Danto moet stellen is dan wat het onderscheid maakt tussen een kunstwerk en een gewoon voorwerp als deze twee uiterlijk niet van elkaar verschillen. Alle filosofische kwesties hebben dezelfde structuur: twee uitwendig gelijke voorwerpen kunnen tot verschillende filosofische categorieën behoren. De filosofie moet verklaren waarom iets een kunstwerk is. Met de 'Brillo Box' is het pas mogelijk geworden deze filosofische vraag te stellen, filosofen ontsnappen dus net zomin aan de geschiedenis, aldus Danto. De historische mogelijkheid van het stellen van deze vraag brengt een nieuwe manier van filosofisch bewustzijn met zich mee. Dit impliceert dat kunst niet langer meer verantwoordelijk is voor haar filosofische definiëring, het is vanaf nu de taak van de filosofen. Hiermee zijn we bij Danto's ultieme bestemming van de kunst beland: de kunstfilosofie.²⁰³ In bovenstaande bespreking werd er een (historische) ontwikkeling van de conceptuele kunst naar het einde van de kunst van Danto geschetst. Via Danto was het mogelijk de context van manifesten open te trekken en werd het belang ervan nader besproken.

§ 7 Daden van verzet in plaats van vernietiging

Magritte reflecteerde over zijn werk en de verwenste de materialiteit ervan. 'Schilderkunst is een lelijk woord,' beweerde hij.²⁰⁴ Toch was Magritte in de eerste plaats een schilder. Een kunstschilder die de wereld met zoveel mogelijk magrittiaanse kinderen wilde bevolken. In 1948 toont Magritte zijn schilderijen van de 'période vache' in Parijs. (Zie

²⁰³ Arthur Coleman Danto, *After the end of art*, 1-39.

²⁰⁴ José Vovelle, *Ibidem*, p. 71. 'Le mot peinture est laid.'

afb. 13 en 14.) Dit is een daad van verzet tegen het verlangen naar coherentie binnen een oeuvre. Het is meer dan een vermakelijke grap, Magritte stelt zichzelf hiermee op de proef. De ‘période vache’ is een iconoclastische uitbarsting waarbij Magritte zijn eigen werk niet spaart, doch het is een omwenteling in zijn oeuvre en geen vernietiging ervan. Bovendien is het een reflectie op de schilderkunst zelf. Vuegen oppert dat deze verwoesting van alle conventies en het zichzelf opgelegde systeem misschien wel de meest surrealistische daad van Magritte was. Het surrealisme, oorspronkelijk gedreven door revolte en provocatie, was zelf een kunst van regels geworden.²⁰⁵ In zijn ‘période vache’ gebruikt Magritte bewust een bekende stijl: de kleurige structuur van het fauvisme vermengt hij met zijn eigen fantasie. Hij houdt deze werkwijze niet lang vol maar zijn houding is betekenisvol. In de ‘période vache’ wordt de verf een smeuijge brij die uitgesmeerd wordt, terwijl men gewoonlijk stelt dat Magritte in zijn ander werk enkel interesse heeft voor de ambiguïteit van het beeld. Magritte beklemtoont hiermee voor de tweede maal, na een impressionistische periode rond 1942, de materiële kwaliteit van het schilderij gekoppeld aan een subversief gedrag. Magritte incarneert aldus, volgens Van Mulders, één van de mythologische waarheden van de 20^{ste} eeuwse schilderkunst: de drang naar originaliteit verplicht de kunstenaar tot het uiterste te gaan, dat betekent zelfs de hegemonie van zijn stijl te doorbreken. Met zijn ‘période vache’ wijst Magritte op de absolute willekeur die een kunstenaar gegeven is. Iets als stijl ontstaat slechts door het cultiveren van één aspect van deze willekeur. Het verschijnen van de schilderijen van de ‘période vache’ strookt niet met de fel toegejuichte filosofische kwaliteit van de rest van zijn oeuvre. Het experiment, ook al heeft Magritte heel bewust voor het fauvisme gekozen waarmee het dus één groot stijldictaat is, moet blijkbaar geïnstitutionaliseerd worden. Vanaf het moment dat een experiment de bestaande en erkende methode van de kunstenaar ontwricht, wordt het werk ongeloofwaardig en twijfelt men aan de intenties. De reactie van het publiek was dan ook heftig. Magritte wilde met deze tentoonstelling niet in de smaak vallen. Vuegen spreekt van een gelukke mislukking. De kritieken in de pers waren schaars en de ‘période vache’ werd lange tijd genegeerd in tentoonstellingen en publicaties.²⁰⁶ De sanctionerende houding had nog maar weinig met kunstbeschouwing te maken maar eerder met moraal en ethiek waarin trouw en conformisme streefdoelen zijn.

²⁰⁵ Christine Vuegen, *Magritte en het schandaal van 1948*, p. 14.

²⁰⁶ Christine Vuegen, *Magritte en het schandaal van 1948*, p. 14. Financieel was de tentoonstelling ook een flop, er werd geen enkel schilderij verkocht. Het is niet omdat er geen enkel werk werd verkocht dat Magritte deze schildertrant opgaf, zoals Toorians beweert. (Zie: Toorians, *Ongrijpbaar als water en net zo bevruchtend*, p. 41.) Essentieel is de ‘période vache’ een daad van verzet.

Magritte is door de incongruentie van zijn ‘période vache’ een symbool voor de wisselvalligheid van het picturale verlangen. Van Mulders haalt ook de merkwaardige methode van Roger Raveel aan om het picturaal veld discontinu te organiseren. Hij wil de werkelijkheid picturaal aantasten door allerlei tegenstellingen als abstract en figuratief, emotie en verstand, constructie en expressie, kunst en leven in zijn werk te verzoenen. Raveel associeert net als Magritte de picturale vrijheid met een haast willekeurige en onvoorspelbare manipulatie van de verf en de compositie. Deze komen in het begin zo verbrokken over dat men twijfelt aan coherentie en betekenis van het beeld. Van Mulders vraagt zich af waarom stijleenheid als een noodzaak tot geloofwaardigheid wordt ervaren. Hij krijgt de indruk dat deze kunstenaars in het picturale proces een ideaal middel vinden voor de uitdrukking van de spanningen die er bestaan tussen een individuele identiteit en de sociale identiteit. Magritte voelde aan dat de dwang tot het nieuwe, zijn ‘période vache’ is een stijlbreuk en daarom – gedeeltelijk - nieuw, een aanpassing is aan de eisen van een samenleving. Magritte heeft waarschijnlijk ingezien dat de veelzijdigheid van het ‘ik’ deze beperkende aanpassing niet toelaat. Het ‘ik’ is beter af met een versoepelde, verbrede opvatting van wat ‘stijl’ is.²⁰⁷

Naast daden van verzet zou Magritte een opheffing, of nog, de dood van de schilderkunst nooit toegejuicht hebben, tenzij misschien op zijn eigen manier: door te blijven schilderen, door schilder te zijn ondanks alles. In het doorgaan met schilderen ligt een mogelijkheid om de schilderkunst te ondermijnen, door het tegen zichzelf te laten keren en het op die manier te ontcrachten. Denis Gielen²⁰⁸ spreekt van een virale strategie: door in het systeem te integreren dit systeem eigenlijk te desintegreren. Gielen ziet het project van Wim Delvoye als een vorm van verzet tegen de macht en als een samenvatting van een manier om een virus te verspreiden. Dit is de strategie die sinds enkele jaren door plastische kunstenaars wordt gevolgd om het ‘cordon sanitaire van de kunst’ te doorbreken. De kritiek gebruikt hiervoor termen als contextuele of relationele kunst: het imiteren van de attitudes van de consumptiemaatschappij. Deze imitatie dient in de eerste plaats om de wereld, waartoe de kunst behoort, niet te ontkennen. Dan wordt het mogelijk deze standpunten te verschuiven. Deze contextuele kunst houdt dus rekening met wat er zich buiten het domein van de kunst afspeelt. Daarom zou ze ook een decontextuele kunst kunnen zijn die een stap opzijzet en een gewone actie blootlegt door ze in het voetlicht te plaatsen. Gielen vermeldt dat men tegenwoordig geneigd is deze virale strategie in verband

²⁰⁷ Wim Van Mulders, *Het picturale verlangen*, 278-293, in: Bart Verschaffel, *Het vel van Chambyeses*.

²⁰⁸ Denis Gielen, *Living apart together*, p. 153, in: Botquin JM, *Decennium*.

te brengen met René Magritte die als de voorloper van een bepaald soort surrealisme wordt beschouwd. In tijden van een tactisch conformisme is er volgens Gielen geen enkele tekst te vinden die zich niet lovend uit tegenover deze schilder. Het hoeft niet te verwonderen dat Magritte wordt gezien als een soort Fantômas, Gielen staft dit met Bernard Marcadé's woorden:

‘Zoals de anarchisten uit de 19^e eeuw, die er zo gewoon mogelijk uitzagen om de burgerlijke maatschappij in brand te steken, is het inderdaad alsof Magritte door de muren van de conventie loopt om de orde der dingen beter te kunnen aanvallen.’²⁰⁹

Als er één ding is wat (bovenstaande) kunstenaars met elkaar gemeen hebben dan is het hun strijd, hun aanval, op welke manier dan ook. Hoe ver hun vormgeving, ideeën en materialen ook uit elkaar liggen, ze voeren allemaal op hun manier een gevecht met de wereld. De manier waarop wij op een haast vanzelfsprekende manier met de wereld omgaan wordt door kunstenaars iedere keer opnieuw in vraag gesteld, bevestigd, verworpen of uitgevonden. Magritte laat in zijn schilderijen een visuele kritiek op taal zien. In feite vormen zijn beelden een tegenwicht voor al onze (denk)gewoontes en voor elk systeem dat op conventies berusten. De subversieve afbeeldingen van René Magritte zijn dan ook maar moeilijk te beschouwen als voorlopers van de pop-art waarin gewone, publieke en publicitaire beelden tot kunstwerk uitgeroepen worden. Volgens Magritte is pop-art waarschijnlijk geen kunst. Of reclamekunst of modekunst met zijn uitwerking op straat. Pop-art is voor Magritte een minder gedurfde tweede versie van het dadaïsme. ‘Zij zoeken het in neon, ik in de waarheid,’ aldus Magritte over de ‘pop-artiesten’.²¹⁰

Voorgaande hoofdstukken hebben een verbintenis in ideeën en inhoud pogen te geven. Ze illustreren hoe tussen verschillende personen, uit verschillende kunststromingen en periodes ideeën kunnen doorsijpelen. De achtergrond van de (kunst)stromingen waarmee Magritte verwant is, werd geanalyseerd. De rol en de plaats van Magritte in deze stromingen werd niet over het hoofd gezien. Magritte werd in een ruim kader geplaatst. Hiermee is de weg vrijgemaakt om dieper in te gaan op enkele bijzondere aspecten van het denken van Magritte.

²⁰⁹ Denis Gielen, *Living apart together*, p. 153, in: Botquin JM, *Decennium*.

²¹⁰ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 68. Zie ook: René Magritte, *EC*, (196) p. 643.

Hoofdstuk III Tussen de plooien van het mysterie

Raadsels, denken, poëzie en mysterie zijn enkele sleutelbegrippen uit Magrittes geschriften. Vooral in zijn latere geschriften gaat Magritte zijn ideeën over schilderkunst, die draaien rond deze begrippen, systematisch uitwerken. Hoewel Magritte nergens een sluitende definitie formuleert, worden de termen veelvuldig, uitvoerig en in verschillende contexten besproken. In dit hoofdstuk wordt de steeds rijker wordende inhoud van raadsels, denken, poëzie en mysterie toegelicht. Deze begrippen vormen geen vastomlijnde stadia die onderling strikt gescheiden zijn. Wel is er sprake van een aaneenschakeling, een chronologische ontwikkeling in de zin van een accentverschuiving. Raadsels, denken en poëzie ontvouwen zich tussen de plooien van het mysterie. De ultieme plooi is het mysterie: wat op zichzelf terugkomt in een dynamiek van onthullen en verhullen. Een ontsluiting die hooguit haar onpeilbare diepte kan tonen.

§ 1 Een zoektocht naar raadselachtigheden

Vanaf zijn jonge jaren heeft Magritte reeds een voorkeur voor het raadselachtige. In ‘La ligne de vie I’, uit 1938, één van zijn eerste en meest biografische teksten betekent het mysterie nog niet meer dan een raadsel: ‘Quant au mystère, à l’énigme que mes tableaux étaient.’²¹¹ Ook in het gewone taalgebruik zijn raadsel en mysterie nauw met elkaar verwant, beide zijn ze onbegrijpelijk en onverklaarbaar, men kan er niet achter komen. Er bestaan tal van grappige raadsels die men elkaar bij wijze van spel aan iemand kan voorleggen. Deze raadsels zijn bedoeld om op te lossen en hebben dan ook een uitkomst. Het echte raadsel daarentegen is een ondoorgrondelijke vraag. Magritte schijft aan Bosmans dat hij er niet aan kan twijfelen dat de wereld een raadsel is, maar, zo gaat hij verder, een raadsel dat niet opgelost kan worden.²¹² Van dit soort raadsels gaat iets geheimzinnig uit: in een confrontatie met een aantal gebeurtenissen of feiten lukt het niet om het verband hiertussen te zien, er ontbreekt een schakel. De verbinding is altijd al zoek

²¹¹ René Magritte, *EC*, (42) p. 109. ‘Wat het mysterie betreft, het raadsel dat mijn schilderijen waren.’

²¹² René Magritte, *Lettres à André Bosmans*, p. 153.

geweest. Deze lacune is geen gebrek, in de zin van iets negatief, integendeel, in deze hiaat ligt precies een blijvende uitdaging. Waar de waarheid iets is dat voortdurend wordt achtervolgd en wat men wil betrappen, kent het raadsel het vermogen van de eindeloze metamorfose. Elk schilderij van Magritte reikt tot de grenzen van het verstand en doet eveneens dienst als aanknopingspunt voor de oplossing van een nieuw probleem. Of nog: Magrittes kunst als ‘een doorstroming van ideeën en gegevens, of een raadsel nooit opgelost.’²¹³

Volgens de *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur* beschrijft het raadsel de alledaagse dingen van het leven rondom de mens in een zodanige vorm dat ze raadselachtig schijnen. Daarom verlangt een raadsel een logische gedachtegang en fantasie:

‘Met het telkens terugkerend besef dat het leven een onoplosbaar probleem is, neemt het literaire werk dat aan deze ervaring uiting geeft, zelf de vorm ervan een raadsel aan (...). Vooral Mallarmé (...) en de avant-garde confronteren de lezer met moeilijkheden.’²¹⁴

Het poëtisch model voor Magritte is Mallarmé²¹⁵ omdat deze dichter zich bekommert om ‘*datgene wat wordt uitgedrukt*.’²¹⁶ Voor andere surrealisten speelt Mallarmé slechts een marginale rol. Breton vermeldt Mallarmé in zijn eerste surrealistisch manifest, hoewel slechts op de ‘tweederanglijst’. Dit wil zeggen dat Breton Mallarmé niet als een surrealist beschouwt, hoewel hij Mallarmé wel enkele surrealistische eigenschappen toedicht.²¹⁷

De belangstelling van Magritte voor het raadselachtige manifesteert zich ook in zijn interesses op andere domeinen. In Magrittes vroege geschriften bevinden zich een aantal teksten over film, detectives en meer bepaald Fantômas.²¹⁸ Magritte was een frevent cinefiel, voor hem betekende film: John Wayne en de westerns, Fantômas, Mack Sennett,²¹⁹ Chaplin, Laurel en Hardy en de Franse komische films uit de jaren '50 met Tati, Pierre Etaix en komische gansterfilms.²²⁰

Fantômas is een supermisdadiger die voor het eerst verschijnt als romanheld in 1911 in de werken van Pierre Souvestre en Marcel Allain. Regisseur Louis Feuillade maakte een reeks van vijf films over Fantômas in 1913 en 1914. Deze wrede, ongrijpbare

²¹³ Dit is de titel van een tentoonstelling rond Magritte in Oostende in het PMMK in 1998.

²¹⁴ AGH Bachrach, *Moderne encyclopedie van de wereldliteratuur*, 9-12.

²¹⁵ Zie hiervoor: René Magritte, *EC*, (103) 352-360, in deze tekst met als titel ‘La mort de Mallarmé’ uit Magritte zijn lof voor deze dichter.

²¹⁶ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 54.

²¹⁷ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, 38-39 (Eerste Manifest).

²¹⁸ Zie hiervoor: René Magritte, *EC*, (11) 41-42; (15) 48-49; (26) p. 75 en latere teksten: (98) 341-342 en (148) 497-503.

²¹⁹ Een schilderij van Magritte uit 1937 is ‘In memoriam Mack Sennett’ getiteld.

²²⁰ Alain Berenboom, *Ceci n'est pas un cinéma*, 289-291, in: Ollinger- Zinque G, 1998, *René Magritte*.

Keizer van de Misdaad schrikt voor geen enkele misdaad terug en werd binnen korte tijd een volksheld.²²¹ Deze serie kan gezien worden als een ode aan het anarchistische of een revolte. De films danken hun populariteit bij de dichters en kunstenaars van het surrealisme aan hun techniek van omkering van de normale logica en orde.²²² Vovelle onderschrijft dit standpunt:²²³ het belang en de interesse in film, en specifiek Fantômas, van de surrealisten staft de hypothese dat het magrittiaanse beeldenarsenaal dezelfde voedingsbodem heeft als de beelden van Breton en zijn vrienden. Deze ‘extra-picturale’ invloed hebben zowel Magritte als eeuwig buitenbeentje en de hoofdstroming rond Breton gemeenschappelijk. Fantômas staat buiten de werkelijkheidscodes, hij is de personificatie van een wereld die ontsnapt aan de normale logica. Deze held is een gestalte die onbegrijpelijk blijft. Fantômas kan tegelijkertijd op meerdere plaatsten verschijnen en verschillende gedaantes aannemen omdat hij geen eigen gezicht en zelfs geen eigen lichaam heeft. Hij kan zich beurtelings en soms bijna gelijktijdig als arts, bankier, dorpsdoot of koetsier vermommen. De orde van de logica staat machteloos tegenover Fantômas. Het is onmogelijk om maatregelen tegen hem te nemen, zijn verschijning alleen al is een te grote verstoring van de werkelijkheid. ‘Fantômas beantwoordt aan het verlangen naar een geheim, naar een mysterie. Fantômas, het raadsel, tart de bestaande orde en toont de mogelijkheid van een andere werkelijkheid.’²²⁴

David Sylvester²²⁵ aanziet ‘De bedreigde moordenaar’ (*L’assassin menacé*) (Zie afb. 15.), een schilderij van Magritte uit 1927, als afgeleid van een bekende foto uit één van de Fantômas-films (zie afb. 16). Sylvester beschouwt dit schilderij tevens als een bewust eerbetoon aan de favoriete regisseur van Magritte. ‘De bedreigde moordenaar’ is een schilderij naar de gewoonte van Magritte van een ongebruikelijk groot formaat, 152 bij 195 cm. Sylvester suggereert hieromtrent dat het doek gebruikt lijkt te zijn als een scherm met het beeld erop geprojecteerd, eerder dan erop geschilderd.²²⁶ Volgens Leen²²⁷ is ‘De bedreigde moordenaar’ een voorbeeld van de voorstelling die in Magrittes werk een strakkere eenheidsstructuur krijgt. Met een term uit de typologie van de dedectieveroman

²²¹ De autoriteiten stonden vijandig tegenover de verheerlijking van het onoverwinnelijke kwaad, er kwamen campagnes tegen de Heer van Afgrijzen op gang maar deze werden in de kiem gesmoord door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Zie hiervoor: Jan Van Spaendonck, *Ibidem*, 142-143.

²²² Nicolas Thomas, *The international dictionary of films and filmmakers*, 303-304.

²²³ José Vovelle, *Le surréalisme en Belgique*, 101-107.

²²⁴ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 54.

²²⁵ David Sylvester, *Ibidem*, 133-135.

²²⁶ David Sylvester, *René Magritte: catalogue raisonné*, p. 207.

²²⁷ Frederik Leen, *Een scheermes is een scheermes*, p. 32, in: Gisèle Ollinger-Zinque, *Magritte*.

noemt Leen dit een gesloten-kamer-mysterie. Schneede²²⁸ merkt terecht op dat deze afbeelding ondubbelzinnig is. Op het schilderij is een kamer te zien met in het midden een dode vrouw met een bloederig gezicht, ze ligt op een bank. Naast haar staat een man die naar een grammofoonplaat luistert. Op de voorgrond staan twee mannen te wachten, de één met een knuppel, de ander met een net, alsof ze de kamer willen binnenstormen. In het raam, op de achtergrond, zijn drie mannengezichten zichtbaar die de kamer binnenkijken. Schneede verklaart dit tafereel als: voor de man in de kamer, de moordenaar, is er geen ontsnappen mogelijk, niet via de twee mannen en ook niet via het raam. Magritte heeft in dit schilderij geen beelden geschilderd die met elkaar in tegenspraak zijn. Dit in tegenstelling met het latere werk van Magritte dat bol staat van onmogelijke combinaties van beelden. Bovendien komen in dit werk titel en afbeelding met elkaar overeen, de titel kan als verklaring voor de afbeelding dienen. In zijn latere schilderijen is er vaak geen logisch verband tussen de titel van een werk en het werk. De titels zijn dan vaak poëtisch van aard en werden later gekozen op onderonsjes die Magritte organiseerde voor zijn vrienden. Volgens Sylvester en Vovelle is het beeldmateriaal van Magritte doorspekt met uitwerkingen van de Feuillade-films. Waar Fantômas gebruik maakt van destructie, terreur en een heel arsenaal van misdaden, zijn beelden de enige wapens die Magritte hanteert om verwarring te zaaien.²²⁹ Meer nog dan de specifieke beelden is er nog de alomtegenwoordige invloed van Feuillades wereldbeeld, aldus Sylvester. De gevoelloze blik op gewelddaden of op afwijkingen van de natuur of toestanden van waanzin, weergegeven in een smetteloos, formeel, vaak symmetrisch decor. Een blik vanuit een vaste camerapositie op het niveau van het tafereel en frontaal gericht op het centrum ervan. Op dezelfde manier gaat Magrittes kunst het vreselijke mysterie van de wereld onbewogen tegemoet. (Zie ook afb. 17 en 18.)

Binnendringen in een wereld van dromen en verlangens is één van de wezenlijke doelstellingen van het surrealisme. Volgens de surrealist Robert Desnos evenaren de Fantômasfilms de dromen van de mensen over vrijheid en opstand. Desnos heeft een gedicht geschreven over deze schrik: 'Complainte de Fantômas'.²³⁰ Magritte geeft eerder de voorkeur aan 'wakkere dromen' of dromen die ons wakker maken (zie supra). Hoewel Fantômas een raadsel toont is de grens met de werkelijkheid scherp afgetekend. Niemand

²²⁸ Uwe M. Schneede, *Surrealism*, 104-105. Zie ook: Uwe M. Schneede, *René Magritte*, p. 14. Het hoofdstuk waarin de bespreking van 'De bedreigde moordenaar' staat is 'Die kriminalistischen Bilder' ('De gewelddadige beelden') getiteld en sluit aan bij bovenstaande bespreking van Fantômas.

²²⁹ Patrick Waldberg, *René Magritte*, p. 17.

²³⁰ Jan Van Spaendonck, *Ibidem*, p. 144.

vergist zich in het feit dat Fantômas slechts als fictie bestaat.²³¹ Men amuseert zich met Fantômas in het veilige besef dat Fantômas zich nooit in werkelijkheid zal voordoen, het blijft fictie, fantasie en werkelijkheid raken elkaar niet. Fantômas bestaat als een amusementsfiguur en heeft als zodanig geen inwerking op het dagelijks leven. Hij blijft los van de kaders van het werkelijke, de mysterieuze sfeer kan hooguit de kaders relativëren maar nooit veranderen.

Magrittes voorliefde voor het mysterieuze, het raadselachtige initieert een denkproces waardoor er een steeds meer omvattend begrip van de bestaanswerkelijkheid groeit om uit te monden in het grondende mysterie van de werkelijkheid. Raadsels passen nog in een rationeel kader, ze hebben de logica nodig. Hoewel ze de wetten van de logica tarten, blijven ze er des te meer aan vasthangen. Ze behoren tot deze wereld maar ze brengen een verstoring van de gegeven werkelijkheid teweeg omdat ze zich richten op het ongewone. Raadsels kunnen wel wijzen naar het andere, wat aan de andere kant van onze ordelijke wereld ligt. Deze andere kant noemt Waldberg 'le pays d'ailleurs'.²³² Een land dat de burgers van het 'land elders', zoals Magritte en de dichters, zoeken en willen herwinnen. Dit land, de andere kant van de dingen, zal altijd elders zijn, voorbij de geordende wereld.

§ 2 Het denken

Het woord denken betekent voor Magritte zoveel als: ziel of bewustzijn.²³³ Het denken verklaart en ordent de wereld. Dank zij het denken is er een verklaring die enige waarde heeft mogelijk, aldus Magritte. Alles wat we weten, voelen of zien vindt zijn oorsprong in het denken en niet omgekeerd. Of een verklaring nu van theologische, metafysische, psychologische of biologische aard is, ze komt alleszins voort uit het denken. Ook de beelden (images) die Magritte schildert, tonen niets anders dan datgene waaraan hij heeft gedacht.²³⁴ Een beeld is geen uitdrukking van een idee, een beeld is het idee, identificeert

²³¹ Magritte is zich van dit onderscheid bewust, al rekt hij het op. De vraag 'Bent u Fantômas?' beantwoordt Magritte met: 'ik weet dat ik niet Fantômas ben, maar als mijn gedachten Fantômas denken, zijn zij Fantômas.' René Magritte, *EC*, (192) p. 623. ('Je sais que je ne suis pas Fantômas, mais quand ma pensée pense Fantômas, elle est Fantômas.')

²³² Patrick Waldberg, *Ibidem*, 95-120.

²³³ René Magritte, *EC*, (157) p. 526. 'Le mot pensée désigne la même chose que: Ame ou Conscience, sans la confusion liée à ces deux mots.'

²³⁴ René Magritte, *EC*, (213) p. 689.

zich met wat is gedacht.²³⁵ Een voorbeeld hiervan is het doek ‘La Clairvoyance’ (1936). (Zie afb. 19.) Op het schilderij ziet men een schilder, zijn model en het doek waarop hij aan het schilderen is. Het model is een ei, het beeld waaraan hij schildert, is ... een vogel. Men kan dus veronderstellen dat de schilder aan een vogel dacht. Dit schilderij creëert de mogelijkheid van onmogelijke voorwaarden, het nodigt uit om te kijken naar wat anders onzichtbaar zou blijven. Het plaatst onze blik op een onmogelijke plaats, die slechts als gedachte bestaat en aldus ontsnapt aan de gereputeerde dimensies die deel vormen van de opbouw van een beeld.²³⁶

Het denken verklaart zonder ooit zichzelf te verklaren. Het enige wat het denken dus niet kan verklaren, is zichzelf. Het denken is beperkt, de inhoud van het denken is niets anders dan het denken zelf. Het kan een bepaalde limiet niet overschrijden, het kan niet begrijpen dat de wereld bestaat. Het bestaan van de wereld en ons bestaan is voor Magritte een schandaal voor het denken. Het is iets absoluut onbegrijpelijk. Omdat het denken zijn bestaansredenen niet begrijpt hebben de problemen die het bepaalt ook geen bestaansreden. Het denken interesseert zich maar in één ding, dat het geen enkele bestaansgrond heeft. Dat is zijn mysterie. De onmacht van het denken komt naar voren in de evocatie van het mysterie. Zonder denken zou ons leven zonder twijfel ook kunnen doorgaan, zoals dat van een plant, waarvan men ook niet weet of deze denkt. Het gebeurt pas door een welbepaalde wijze van denken dat men zich kan openstellen voor een onbegrijpelijk mysterie dat zich desondanks openbaart. Deze laatste manier van denken benoemt Magritte dan ook als het vrije denken.²³⁷

2.1 Het vrije denken

Wat we normaal onder denken verstaan is onze intellectuele capaciteit als de werking van het verstand gericht op het oplossen van problemen. Het denken dat het mysterie uitlokt is het vrije denken volgens Magritte. Deze vorm van denken is uiterst afwijkend van het denken als intellectueel vermogen, het is een soort van bewustwording. Al bekritiseert Magritte het intellectuele denken als onvoldoende, het betekent niet dat dit denken zonder meer mag verworpen worden. Magritte hecht een groot belang aan het rationele denken,

²³⁵ René Magritte, *EC*, (108) p. 380.

²³⁶ René-Marie Jongen, *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible*, 27-28. Zie ook: David Sylvester, *Portraits de Magritte*, in: René Magritte, *Rétrospective Magritte*, 53-54.

²³⁷ Deze paragraaf bundelt ideeën uit enkele teksten van Magritte die qua inhoud sterk met elkaar verbonden zijn, zie hiervoor: René Magritte, *EC*, (108) p. 375; p. 379; p. 375; (105) p. 364; (187) p. 604; (197) p. 645; (108) p. 375.

zonder deze vorm van denken leeft men immers als een plant. Maar er is meer: Magritte streeft naar een vrij denken, een denken dat geen argumentatie geeft wat betreft een logica maar dat los staat van logica. Dit vrije denken ‘luistert’ naar het mysterie en evoceert het mysterie.²³⁸

Magritte zoekt vanaf zijn vroegste geschriften naar mogelijkheden om de kaders van de logica te doorbreken, op zoek naar een vrij denken. In ‘La ligne de vie I’, vermeldt hij hieromtrent:

‘In 1915 probeerde ik de plaats te hervinden die het me mogelijk zou kunnen maken de wereld anders te zien dan zoals ze me haar wilden opleggen. Ik bezat enig technisch vermogen in het schilderen en, geïsoleerd, heb ik oefeningen gedaan die bewust anders waren dan alles wat ik kende in de schilderkunst. Ik genoot van de vrijheid waarmee ik de minst conformistische beelden schilderde.’²³⁹

Vrijheid is voor Magritte niet gemakkelijk en zeker geen conformisme. Toch kan men er desondanks van genieten. Hij vergelijkt de vrijheid met een ‘oude kennis’ die we even slecht verdragen als de droefheid en het bestaan. In een wereld die de prijs van het nut berekent, duldt men alleszins de vrijheid, de droefheid en het bestaan.²⁴⁰ Magritte hecht veel belang aan deze vrijheid en merkt op dat zijn schilderijen ontworpen zijn als stoffelijke bewijzen van de vrijheid van het denken. Hiermee in verband schrijft Magritte enige tijd later het volgende: een geldige beschrijving van een beeld dat deel uitmaakt van een schilderij is maar mogelijk als er rekening wordt gehouden met de relatie tussen het denken en haar vrijheid.²⁴¹ Het denken wordt volgens Magritte evenzeer gekenmerkt door vrijheid, spontaniteit en willekeur. Denken kan daarom niet aan een theorie, een voorspelling van het mogelijke, worden onderworpen. Een denken dat vrij is kan niet afhankelijk zijn van theorieën en wetmatigheden.²⁴² Of nog, het denken is niet afhankelijk van een redenering.²⁴³ Paul Nougé brengt de relatie tussen denken en systemen als volgt onder woorden:

‘Les théories, les doctrines sont de armes à double tranchant. Instruments indispensables de toutes nos conquêtes, à l’instant où elles abandonnent leur

²³⁸ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, 153-154.

²³⁹ René Magritte, *EC*, (42) p. 105.

²⁴⁰ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 73.

²⁴¹ René Magritte, *EC*, (105) en (108) resp. p. 363 en p. 376. Merk op dat Magritte geen onderscheid maakt tussen denken en haar vrijheid en het vrije denken. ‘La pensée est libre’ wordt als synoniem gebruikt voor ‘la pensée et sa liberté’.

²⁴² René Magritte, *EC*, (151) p. 511.

²⁴³ René Magritte, *EC*, (147) p. 496.

fonction d'outil pour se muer en 'vérité', on les voit se retourner contre la pensée qui les avait façonnées à son usage et travailler à sa ruine.'²⁴⁴

Bevrijdende kunst moet zich behoeden voor theorieën en programma's, het is zelfs een voorwaarde voor kunst dat ze geen deel uitmaakt van een systeem. Het surrealisme doelt precies op het herstel van een verloren vrijheid. Vrijheid heeft voor Magritte en de Belgische surrealisten niets te maken met automatisme. Ze gebruiken het automatisme niet als middel tot denken en (schilder)kunst. Dit in tegenstelling met de werkwijze van Breton en zijn groep waarvoor het automatisme als dé methode voor het surrealisme geldt.²⁴⁵

2.2 Het vrije denken als de logica van het mysterie

Magritte citeert niet toevallig Rex Stout: 'Geschreven of gedrukte woorden betekenen niets, behalve dat ze bedoeld zijn tot vermaak van de mens.'²⁴⁶ Hiermee anticipeert hij op het doorvoeren van een andere logica, een logica van de beelden. Net zomin als Magritte het rationele denken afschrijft, wil hij ook de logica niet negeren. Wanneer Magritte over het vrije denken schrijft dat los staat van de logica, heeft hij het in feite over het vrije denken dat zich van een ander soort logica bedient. Magritte wil met een 'andersoortige logica' schilderen, een logica van de dingen zelf. Magritte vermeldt hierover: 'Ik kan me niet verenigen met het idee dat de wereld of het universum onsamenhangend en absurd is. (...) Een schilderij is in mijn ogen waardevol als het niet absurd of onsamenhangend is en evenals de wereld de logica van het mysterie bezit.'²⁴⁷

Wat betekent die logica van het mysterie? Wat er nu precies geschilderd moet worden beperkt zich volgens Magritte tot een denken dat door de schilderkunst omschreven kan worden. Dit denken houdt geen enkele overeenstemming in met een gevoel of een idee omdat deze voor Magritte geen enkele visuele vorm hebben. Het kan zich bijgevolg enkel identificeren met wat de zichtbare wereld ons bewustzijn aanbiedt. Dit denken is niet passief zoals een spiegel. Integendeel, het is bij uitstek actief, het brengt - in een ordening die het mysterie van de wereld en van het denken oproept - de figuren van de

²⁴⁴ Paul Nougé, *Ibidem*, 272-273. 'De theorieën, doctrines zijn tweesnijdende wapens. Onmisbare instrumenten voor al onze overwinningen, zodra ze hun hulpfunctie niet meer vervullen en 'waarheid' worden, ziet men dat ze zich tegen het denken keren dat deze als middelen had ontworpen en zijn ondergang bewerkstelligen.'

²⁴⁵ Het automatisme werd uitvoerig besproken in hoofdstuk I, § 2: Het surrealisme in Frankrijk en in België.

²⁴⁶ René Magritte, *EC*, (62.5) p. 221. Rex Stout is een auteur van detectiveverhalen.

²⁴⁷ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 157. Magritte gebruikt de term 'logique du mystère' voor het eerst in 1958 in een interview met George D'amphoux, zie René Magritte, *EC*, (137) 471-476.

zichtbare wereld bij elkaar: luchten, personen, gordijnen, inscripties, enzovoort. Het gaat om een denken dat zich vereenzelvigd met het zichtbare, net zoals het intellect. Het verschil ligt hierin: de logica van het mysterie is een denken dat niet zomaar assembleert of componeert maar verenigt de dingen op zodanige wijze dat ze het mysterie oproept.²⁴⁸

Van den Braembussche spreekt over ‘de vloeiende en welhaast vanzelfsprekende overgang van beeld naar gedachte en terug.’²⁴⁹ Het mag duidelijk zijn dat er zich niets ‘tussen’ beeld en gedachte bevindt, dat er geen sluipteg is. Magritte gebruikt juist alledaagse voorwerpen zoals een hoed of een appel. De betekenis van de schilderijen ligt in hun directe beeldende aard. Magritte schenkt alle aandacht aan de dingen zelf: ze tonen zonder meer wat ze tonen, in al hun onmiddellijkheid, zonder een symbolische uitdrukking van een dieperliggende inhoud te zijn. In het interpreteren van symbolen kan men volgens Magritte geen genoegen scheppen. Symbolen zijn substituten die slechts geschikt zijn voor een denken dat incapabel is om de dingen te kennen.²⁵⁰ Net zomin stellen de dingen verborgen boodschappen voor die de sleutel zijn van een betekenis. De voorwerpen tonen wat er staat: een wolk in een glas, een standbeeld dat bloedt, een rotsblok die boven de zee zweeft, een zerk met de inscriptie ‘AN 192370’, een brandende tuba. Deze voorwerpen worden zó gepresenteerd dat ze de toeschouwer aanleiding geven tot denken. Magritte schildert objecten die tot een wereld behoren waar de dingen tot hun recht komen en waar de logica niet bij kan.²⁵¹ Nougé verwoordt het op deze manier:

‘C’est à notre existence immédiate, à notre conscience la plus étendue que Magritte en appelle, et non pas à des abstractions doctrinales que nous pourrions avoir plus ou moins ingénieusement construites ou assimilées. C’est en pleine réalité que se situent ses images.’²⁵²

Magritte schildert de werkelijkheid op zodanige wijze dat zijn schilderijen niet passen bij de manier waarop mensen normaalgezien de werkelijkheid ordenen. Fantômas valt ook buiten de logica maar het blijft fictie, amusement, met een duidelijke scheiding tussen fantasie en werkelijkheid. Magritte echter is niet uit op sensatie of amusement, wezenlijk is dat Magritte alles in het werk zet om mensen wakker te schudden, ze aan het denken te zetten. Hij wil dit realiseren door een schok teweeg te brengen in het verschil dat zich voordoet in het bekijken van een schilderij en het verwachtingspatroon. De schok geldt

²⁴⁸ René Magritte, *EC*, (1965) p. 552. Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 158.

²⁴⁹ Antoon Van den Braembussche, *Van beeld tot gedachte*, p. 18.

²⁵⁰ René Magritte, *EC*, (1984) p. 597.

²⁵¹ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 154.

²⁵² Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, p. 274. ‘Magritte doet een beroep op ons onmiddellijk bestaan, op ons meest uitgebreid bewustzijn en niet op doctrinaire abstracties die we op min of meer op ingenieuze wijze hadden kunnen ontwerpen of assimileren. Zijn beelden plaatsen zich in de volle werkelijkheid.’

daarom als bewustzijnsmiddel en heeft het intellect nodig om onbekend en nieuw te zijn. Een schok heeft pas effect in relatie tot een situatie waarin ze niet past en kan pas schokkend zijn als er een rationele ordening is. Bewustzijn van het mysterie kan niet via het intellect want dit bedient zich van concepten en redeneringen. Een bewustwording van het mysterie voorbij het intellectuele domein moet dus een beroep doen op de schok.²⁵³ Via de schok kan het mysterie opgeroepen worden. Bij Magritte wordt het mysterie opgeroepen door middel van zijn schilderijen. Het visuele aspect is derhalve uiterst belangrijk, het evoceren van het mysterie ligt in de waarneming. Het waarnemen is niettemin slechts een opstapje voor Magritte, een schilderij is niet zuiver visueel maar een aanzet tot een mentale daad. In het denken wordt een beeld een innerlijk beeld, een beeld met geestelijke waarde. Die waarde kan slechts door het denken toegevoegd worden.²⁵⁴ Zoals reeds aangehaald is de schilderkunst voor Magritte een denk-kunst. Een kunst van het denken die via het biologisch gegeven van de zintuiglijkheid verloopt. Want, zo schrijft Magritte, het gezichtsvermogen is het enige zintuig dat door een schilderij wordt aangesproken.²⁵⁵ In werkelijkheid gaat het om een visualiteit die ons attent maakt op het feit dat zien altijd reflexief is. Magritte drukt het treffend uit door: 'Het zien is niet enkel fysiek, het is bedacht.'²⁵⁶ Magritte doelt op een meer aandachtiger manier van zien, een zien in de tweede graad: het zien op zich. Dit zien pretendeert niet in het waargenomen object op te gaan zodat het dit object ontkent.²⁵⁷ Hiermee bevestigt Magritte weerom de aandacht die hij aan de dingen zelf wil besteden. Magritte schildert precies alledaagse voorwerpen omdat dingen die banaal en vertrouwd zijn, een grotere schok teweegbrengen. Een schok ontleent haar kracht aan het onverwachte. Hoe gewoner de afgebeelde voorwerpen zijn, hoe onverwachter de schok en hoe verbazingwekkender. Hoewel een schok gewoonlijk de connotatie van een onaangename ervaring krijgt, moet bij Magritte de schok aan iets positief gelinkt worden, aan het onverwachte, als een verrassing. De schok is het artistiek middel bij uitstek van Magritte om het mysterie uit te lokken. Het streven naar het onverwachte van een schok is een contradictie. Magritte heeft hier een oplossing voor: schilderen is iets dat hem overkomt en hem overstijgt. In een interview waarin men vraagt welk gevoel Magritte krijgt bij het terugzien van zijn schilderijen antwoordt de schilder dan ook: het gevoel dat ik er op een niet zo slechte manier in geslaagd ben om

²⁵³ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, 133-134. Zie ook: Jos De Mul, *Verloochening en representatie*, p. 166, in: *Het romantisch verlangen*.

²⁵⁴ René Magritte, *EC*, (108) p. 374.

²⁵⁵ René Magritte, *EC*, (71) p. 273.

²⁵⁶ René Magritte, *EC*, (59) p. 182. 'La vue n'est pas seulement physique, elle est raisonnée.'

²⁵⁷ René Magritte, *EC*, (59) 182-183.

schilderijen te maken waardoor ik verrast kan worden op een zodanige manier dat het lijkt alsof ik ze niet zelf gemaakt heb.²⁵⁸

Met zijn ‘andersoortige logica’ plaatst Magritte zich in een subversieve positie: hij verwerpt de orde niet, doch hij aanvaardt de kaders niet zonder meer, hij trekt het vanzelfsprekende in vraag. Zijn afbeeldingen zijn alledaagse voorwerpen, de context waarin ze geplaatst worden is niet zo gewoon. Magrittes kunstwerken laten zien dat het vanzelfsprekende niet vanzelfsprekend is. Hier tegenover staan raadsels: zij dagen de grenzen van de orde uit maar stellen ze niet in vraag. Magritte wil het ordenen relativiseren en duidelijk maken dat ons perspectief niet het enige is. Een radicaal perspectivisme is precies de kern van Nietzsches filosofie. Zijn visie op de werkelijkheid komt neer op de gedachte dat er geen werkelijkheid is in de vorm van een stabiele structuur. Er bestaan alleen maar visies op de werkelijkheid, een oneindigheid van perspectieven op ‘iets’. Er rest alleen een chaotisch worden, gedreven door een blinde wil tot macht die identiek is met het worden en zich herhaalt in een eeuwige, volstrekt zinloze terugkeer van hetzelfde. Nietzsche wil Schopenhauers wilsfilosofie verder radicaliseren, of nog, hij maakt van het voluntarisme een irrationalisme waarin niets is wat het is en elke poging tot kennis ontdaan is van iedere houvast. Het eigenlijke van het perspectivisme zoals Nietzsche dit opvat:

‘de natuur van het *dierlijk bewustzijn* brengt met zich mee dat de wereld waarvan wij ons bewust kunnen worden, slechts een oppervlakte- en een tekenwereld is, een veralgemeende, ge vulgariseerde wereld, dat alles wat bewust wordt, daardoor meteen vlak, dun, relatief-dom, algemeen, teken, kuddekenmerk *wordt*, dat met alle bewustwording een groot en grondig bederf, vervalsing, veroppervlakkiging en generalisering verbonden is.’²⁵⁹

Het bewustzijn staat volgens Nietzsche altijd in verhouding tot het *mededelingsvermogen*. Dit vermogen staat op zijn beurt in verhouding tot een *mededelingsbehoefte*. Bewustzijn heeft dus altijd betrekking op de gemeenschap, de ‘kuddenatuur’, het behoort niet wezenlijk tot de individuele existentie van de mens. Of zoals Nietzsche schrijft dat: ‘*bewustzijn zich in het algemeen slechts onder druk van de mededelingsbehoefte ontwikkeld heeft.*’ De mens als meest bedreigde dier, zo gaat hij verder, heeft hulp en bescherming *nodig*. Om zijn nood uit te drukken moet hij zich verstaanbaar weten te maken en daarom heeft hij het bewustzijn nodig, om te weten wat hem ontbreekt. De mens denkt onafgebroken, maar weet dat niet, het bewust wordende denken is slechts het oppervlakkigste. ‘Want alleen dit bewuste denken *geschiedt in woorden, dat wil zeggen in*

²⁵⁸ René Magritte, *EC*, (146) p. 491.

²⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *De vrolijke wetenschap*, § 354, 220-221.

mededelingstekens, waarmee de herkomst van het bewustzijn zichzelf onthult.’ Nietzsche onderscheidt twee stappen in het bewustwordingsproces: elk schepsel dat onafgebroken, onbewust, op een dierlijke manier denkt en het bewuste denken.²⁶⁰ Merk in dit onderscheid de parallel op met de twee soorten denken van Magritte zoals die hierboven zijn beschreven.

Magritte op zijn beurt heeft nooit de pretentie gehad om de werkelijkheid te schilderen. We zien de dingen nooit zoals ze zijn, en de schilder toont ze nooit zoals hij ze ziet.²⁶¹ (Zie ook infra: 3.4: De woorden en de beelden.) Of nog, dit proces van zien is nooit af. Wat betekent het als een schilder een realistisch schilderij van een huis creëert? Een schilderij is een momentopname. Eén afbeelding kan niet gelijktijdig tonen hoe het huis er in het ochtendlicht uitziet, of tijdens een regenbui of na vijftig jaar. De observatie van een schilder is evenzeer beperkt, hij kan nooit alle details gezien hebben. Zelfs als dit mogelijk was, rijst meteen de vraag of het noodzakelijk is voor een realistisch beeld om alle details te tonen. Een criterium voor het aantal details waar een realistische afbeelding aan moet voldoen, zou te abstract zijn om te kunnen toepassen. Aan de andere kant kan de schilder het huis vanuit een nagenoeg oneindig aantal perspectieven en bekijken. Een schilderij is verder een tweedimensionale weergave van een voorwerp in de ruimte, van iets met drie dimensies. Volgens Gombrich ontstaat elk schilderij met de keuze die een schilder moet maken en de conventies van waaruit hij moet vertrekken. Gombrich vraagt: ‘Slaagt een schilder in het nabootsen van de werkelijkheid omdat hij ‘meer ziet’ of ziet hij meer omdat hij heeft leren nabootsen?’ Hij kiest onomwonden voor het laatste omdat schilderkunst niets met mimesis maar met conventies te maken heeft.²⁶² Deze beperkingen van de schilderkunst bevatten ook mogelijkheden. Zo speelt Magritte met de dimensies van de schilderkunst en van de beeldhouwkunst. In 1945 maakt hij een werk met als titel ‘De schilderkunst’ (*La peinture*). (Zie afb. 20.) Het werk is een gipsafgietsel van een vrouwentorso dat Magritte overschilderd heeft in een vleeskleurige ‘realistische’ teint. Magritte vermengt sculptuur en schilderij met elkaar. Met de titel lijkt hij beide met elkaar te verwisselen of wil hij ons verbazen en aan het denken zetten. We zien een vrouwentorso, dit lijkt niet de kloppen met de titel, hoe kan een gipsafgietsel ‘De schilderkunst’ representeren? Maar, het beeld is beschilderd. Waarom zou een beschilderd beeld niet net zo goed tot de schilderkunst kunnen behoren? Normaalgezien associëren we

²⁶⁰ Friedrich Nietzsche, *Ibidem*, 218-221.

²⁶¹ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 40.

²⁶² Ernst Gombrich, *Kunst en illusie*, p. 17, 351-353.

een schilderij met een doek. We zijn het niet gewend om een schilderij los te koppelen van een doek. Met ‘De schilderkunst’ geeft Magritte een mooi voorbeeld van de manier waarop hij ons wil verwonderen door de conventies door elkaar te schudden.

Magritte deelt echter de radicaliteit van Nietzsche niet. Bewustzijn heeft niet met de waarheid te maken volgens Nietzsche. We hebben geen orgaan voor het kennen, voor de ‘waarheid’, wat we ‘weten’ is ‘precies zoveel als in het belang van de mensenkudde (...) nuttig kan zijn.’ En deze nuttigheid is uiteindelijk ook maar ‘een geloof, een inbeelding en misschien juist die allernoodlottigste domheid.’²⁶³ Magritte heeft alleszins veel meer vertrouwen in dat ‘geloof’: hij schildert om een waarheid aan te tonen.²⁶⁴ Voor Magritte is kunst een kennisinstrument. In plaats van een manier van schilderen te zoeken, geeft Magritte er de voorkeur aan om tot op de bodem van de dingen te gaan en om van de schilderkunst een instrument te maken om de kennis van de wereld uit te diepen. Hoewel deze kennis, essentieel voor Magritte, onlosmakelijk verbonden blijft met het mysterie.²⁶⁵

Tot dusver werd er gesproken van een intellectualistisch denken gericht op probleemoplossingen en een vrij denken, het echte denken dat in staat is het mysterie op te roepen. Het echte denken betekent net zoveel als de logica van het mysterie. Om te weten over welk soort denken het gaat moet men een beroep doen op de adjectieven intellectualistisch en vrij.

2.3 Denken als Overeenkomst

Pas vanaf 1959 gaat René Magritte het echte denken aanduiden als *ressemblance*,²⁶⁶ wanneer de schilder een onderscheid maakt tussen *ressemblance* (overeenkomst) en *similitude* (gelijkenis). In het gewone taalgebruik zijn overeenkomst en gelijkenis nagenoeg synoniemen. In het Van Dale woordenboek wordt gelijkenis omschreven als ‘overeenkomst in uiterlijke vorm’. Overeenkomst krijgt in de eerste betekenis als synoniem ‘gelijkenis’, een andere betekenis van overeenkomst is ‘harmonie’, hierin ligt een nuanceverschil. In ‘Vocabulaire Technique et critique de la philosophie’ van Lalande wordt *similitude* (gelijkenis) als de analogie tussen twee dingen aangeduid. In het

²⁶³ Friedrich Nietzsche, *Ibidem*, p. 221.

²⁶⁴ René Magritte, *EC*, (188) p. 608.

²⁶⁵ René Magritte, *EC*, (199) p. 652.

²⁶⁶ ‘La Ressemblance’ is de titel van de voordracht die Magritte in 1959 gaf aan de Académie Picard. Van de tekst ‘La Ressemblance’ bestaan er nog twee latere ingekorte versies die sterk op elkaar gelijken, ‘Version de Liège’ en ‘Version de Londers’, in: René Magritte: *EC*, (147) 493-496; (153) 518-521; (159) 529-531.

bijzonder de analogierelaties van de meetkunde, de gelijkvormigheid. Twee vergeleken figuren zijn gelijk aan elkaar, behalve hun afmeting. Met andere woorden, een congruente relatie en deze heeft een uiterlijke vorm. Ressemblance (overeenkomst) krijgt bij Lalande de betekenis van karakter van twee objecten van het denken die altijd iets gemeenschappelijk hebben. Ressemblance heeft steeds betrekking op een bepaalde oriëntatie van de intellectuele activiteit.²⁶⁷

Magritte gaat dit subtiele onderscheid intensifiëren. In het normale taalgebruik is er enkel sprake van gelijkenis, hoewel men toch van overeenkomst spreekt. Als voorbeeld hiervan geeft Magritte: ‘Overeenvomen als twee druppels water.’ Deze zogenaemde overeenkomst is volgens Magritte slechts een gelijkenis. Men spreekt beter van de gelijkenis tussen twee druppels water. Gelijkenis duidt op ‘lijken op’ of ‘zijn zoals’ een ander ding. Overeenkomst daarentegen legt geen verband tussen twee dingen, zoals twee druppels water. Overeenkomst is een denkact, de wezenlijke activiteit van het denken, het is niet onderworpen aan één of andere denkwijze. Deze denkact kan alleen het denken stellen en bestaat erin overeen te komen met de dingen. De zogenaamde overeenkomst die tot stand komt door onderzoek, evaluatie en vergelijking is geen overeenkomst maar een gelijkenis. Gelijkenis komt overeen met verschillende manieren van meten. Vergelijkingen of gelijkenissen worden enkel onderscheiden door een denken dat meet, zonder op noodzakelijkerwijze wat het meet te kennen.²⁶⁸

Kaulingfreks vat het als volgt samen: gelijkenis is de relatie die het intellect tussen twee of meerdere dingen legt. Het intellect is op zoek naar gelijkenissen. Dit soort denken plaatst de wereld onder zijn orde, het dringt zichzelf aan de dingen op en ordent de dingen die op elkaar gelijken. Overeenkomst is geen relatie tussen twee dingen ‘*maar een relatie tussen het denken en de dingen.*’ Het is een denkact, een essentiële act van het denken waar het denken samenvalt met de dingen.²⁶⁹

Overeenkomst is een denkact die dus niet gelijk is aan het intellectuele denken. Meer nog, Magritte schrijft dat overeenkomst noodzakelijk het tegenovergestelde is van het intellectuele denken.²⁷⁰ In het laatste worden de dingen aan de begrippen aangepast. Overeenkomst is een denken dat in de dingen gaat, het benadert de dingen van binnen uit.

²⁶⁷ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p. 992. ‘Caractère des figures géométriques (...) deux figures qui ne diffèrent que par l’échelle sur laquelle elles sont construites.’ 928-929: ‘caractère de (...) deux objets de pensée quelconques ont toujours quelque chose de commun (...) toujours relative à une certaine orientation de l’activité intellectuelle.’

²⁶⁸ Deze alinea is gebaseerd op René Magritte, *EC*, (153) p. 518; (151) p. 493; (153) p. 511; (175) 579; 580.

²⁶⁹ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, 159-160.

²⁷⁰ René Magritte, *EC*, (153) p. 519.

‘Overeenkomen is: worden wat men in zich opneemt.’ Het is een spontaan denken, een denken dat tot onmiddellijke kennis leidt.²⁷¹ ‘Overeenkomst is een denken (...) dat opwelt door te worden wat de wereld het aanbiedt, en door wat het aangeboden krijgt bijeen te brengen in de orde van het mysterie zonder hetwelk de wereld niet bestaat.’²⁷² Overeenkomst is het denken dat het mysterie oproept. Hiermee is de link gelegd met de ‘andersoortige logica’: de orde van de dingen, een logica die de nadruk legt op de dingen zelf. Magritte verwerpt het begrip orde niet, hij heeft het over een andere orde. Deze ‘andersoortige logica’ is de orde van het mysterie, de logica welke de basis uitmaakt van waaruit het mysterie wordt uitgelokt.

Het verband tussen denken en wereld is al enkele malen aangehaald, ze zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Er vindt een geven en nemen plaats tussen het denken en de wereld. Uiteindelijk wordt alles wat het denken in zich opneemt uit de wereld weer vrijgegeven door het zichtbaar te maken in een schilderij. De cirkel sluit zich want de beeldtaal van het schilderij helpt ons te Zien wat we over onszelf en over de wereld denken.²⁷³ Er bestaat een denken dat ziet en dat zichtbaar kan worden beschreven, schrijft Magritte in een brief aan Michel Foucault.²⁷⁴

Er is wel een complicatie: hoe kan de overeenkomst, dat een denkact is, iets tonen? De schilderijen van Magritte laten in de eerste plaats dingen zien en niet een denken. Overeenkomst is een denkact en is als zodanig niet iets wat in de eerste plaats aan de dingen kan worden toegeschreven. De relatie tussen dingen die op elkaar lijken is veeleer gelijkenis dan overeenkomst gezien bovenstaande bepalingen. Zo ervaart de toeschouwer het ook: hij legt in eerste instantie een verband tussen de afbeelding op het schilderij en een ding waarop die afbeelding lijkt. De overeenkomst komt niet automatisch naar voren in de schilderijen, de act van het denken staat niet in een onbemiddeld contact met de dingen. Magritte streeft naar het tonen van overeenkomst. Daarom moet hij proberen beelden te schilderen die de gelijkenis negeren, hij moet duidelijk maken dat zijn beelden niet een relatie van gelijkenis proberen te leggen. Hiervoor bestaan enkele oplossingen.²⁷⁵ De meest voor de hand liggende oplossing is het abstract schilderen. De gelijkenis tussen de

²⁷¹ René Magritte, *EC*, (147) p. 493.

²⁷² René Magritte, *EC*, (151) p. 510. ‘La ressemblance est une pensée qui surgit (...) en devenant ce que le monde lui offre et en réunissant ce qui lui est offert dans l’ordre du mystère sans lequel le monde n’existe pas.’ Zie ook: Christoph Schreier, *Ibidem*, 68-70.

²⁷³ René Magritte, *EC*, (112) p. 396. Zie ook: Christine Vuegen, ‘L’art de peindre est un art de penser’, 19-20, in: Willy Van den Bussche, *René Magritte en de hedendaagse kunst*, 15-28.

²⁷⁴ Michel Foucault, *Ceci n’est pas une pipe*, p. 84. Deze brieven zijn eveneens opgenomen in: René Magritte, *EC*, (195) 639-641.

²⁷⁵ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, 164-165.

afbeeldingen op het doek en de voorwerpen waarop die dingen lijken is minimaal tot niet bestaand. Magritte wijst deze manier van schilderen af omdat op deze manier het probleem niet wordt opgelost maar omzeild. Hierin onderscheidt Magrittes werk zich van de abstracte kunst: in deze laatste wordt de gelijkenis ‘eenvoudigweg’ verlaten. Het subversieve karakter van Magrittes aanval op de representatie is de te schokkender omdat in zijn schilderkunst ‘het gezonde verstand in het volle daglicht verkracht wordt.’²⁷⁶ De zogenaamde niet-figuratieve schilderkunst betekent voor Magritte even weinig als niet-onderwijzend onderwijs of als een niet-voedende keuken.²⁷⁷ Of, zoals Magritte naar Bosmans schrijft: figuratieve kunst is zoiets als eten koken, niet-figuratieve kunst is zoiets als niet-eten koken. Magritte schrijft eveneens dat hij rond 1915 zeer geboeid was door Mondriaan en de verschijning van de abstracte kunst. Hoewel hij eraan toevoegt dat abstracte schilderijen slechts abstracte schilderkunst tonen en niets anders. Deze schilders blijven hetzelfde schilderij van 1910 herhalen.²⁷⁸ Een andere manier om gelijkenis te vermijden is haar af te wijzen: ‘dit is geen pijp.’ Afwijzen van gelijkenis kan een goede methode zijn om gelijkenis te ontwijken. Het is belangrijk voor ogen te houden dat Magritte met ‘dit is geen pijp’ enkel wil zeggen dat men een geschilderde pijp niet kan roken. Afwijzen is dus ook niet de werkwijze waarop Magritte beroep doet, integendeel.

Magritte verwerpt de gelijkenis niet maar maakt er gebruik van, integreert ze. Gelijkenis hangt af van de wijze van denken die oog heeft voor de overeenkomst, de essentiële denkact. De manier waarop gelijkenis en overeenkomst op elkaar inspelen verheldert Magritte het meest treffend in de tekst ‘La Ressemblance’.²⁷⁹ Aan de ene kant, zo schrijft Magritte, verschijnt de overeenkomst enkel in het denken en aan de ander kant bestaat een geschilderd beeld enkel uit mogelijke gelijkenissen met de dingen uit de zichtbare wereld. Maar het is eveneens gepast om op te merken dat de gelijkenissen en de verschillen pas worden ontdekt door de mogelijke akten van het denken, met name de akten van beschouwen, van vergelijken, van onderscheiden en van evalueren. De schilderkunst betekent het uitsmeren van kleuren op een oppervlakte zodanig dat deze kleuren coïncideren met dingen van de zichtbare wereld. Deze coïncidentie noemt Magritte een geschilderd beeld (*une image peinte*). Dit geschilderd beeld is een exacte beschrijving

²⁷⁶ Jos De Mul, *Verloochening en representatie*, 167-168, in: *Ibidem*. Het citaat leent De Mul van James Thrall Soby.

²⁷⁷ René Magritte, *EC*, (174) p. 576 en (178) p. 585.

²⁷⁸ René Magritte, *Lettres à André Bosmans*, resp. p. 118, p. 79.

²⁷⁹ René Magritte, *EC*, (147) 493-496. Magritte bespreekt hier uitvoerig en met talrijke herhalingen het verschil tussen gelijkenis en overeenkomst. Bovenstaande alinea geeft een samenvatting van Magritte's gedachtegang weer. Merk op dat dit onderdeel ontbreekt in de twee andere –en ingekorte– versies van deze tekst.

van de gelijkenissen die ze heeft met de dingen uit de zichtbare wereld. Aan de ene kant is het geschilderd beeld een beschrijving van de zichtbare wereld bepaald door één van de manieren van het denken. Aan de andere kant is het de beschrijving van de zichtbare wereld begrepen op een spontane manier, via het vrije denken, de overeenkomst. Uitgaande van bovenstaande beschrijving kan men zeggen dat Magritte een schilderkunst ambieert die de beelden naar gelijkenis met de wereld schildert. Maar de geschilderde beelden van de dingen uit de wereld zijn zodanig bij elkaar geplaatst dat ze terugleiden naar de spontaniteit van het denken.

De schilderkunst is voor Magritte een kunst van overeenkomst.²⁸⁰ De schilderkunst verdient werkelijk de naam kunst van overeenkomst wanneer ze bestaat uit het schilderen van een beeld dat voortkomt uit de spontane act van het denken en niet uit een beredeneerde of waanzinnige gelijkenis.²⁸¹ Hiermee komt het primordiale belang van het spontane denken, de overeenkomst uit de verf. Laten we tot slot Magritte aan het woord als bevestiging van deze gedachtegang:

‘Dank zij de schilderkunst – die werkelijk de naam van kunst van de Overeenkomst verdient - kan in het schilderen een denken worden beschreven dat zichtbaar kan worden. Dit denken omvat uitsluitend figuren die de wereld ons biedt: personen, gordijnen, wapen, sterren, vaste lichamen, opschriften, enz. De Overeenkomst brengt deze figuren spontaan bij elkaar in een ordening die rechtstreeks het mysterie oproept.’²⁸²

2.4 Overeenkomst bij Foucault

In 1966 publiceert Michel Foucault ‘*Les Mots et les Choses: Une archéologie des sciences humaines*’²⁸³ (‘De woorden en de dingen: Een archeologie van de menswetenschappen.’) Het opzet van dit werk wordt slechts kort geschetst. Deze samenvatting doet dienst als aanknopng voor Foucault’s begrip van overeenkomst en de reactie van René Magritte hierop die uitmondt in het boek ‘*Ceci n’est pas une pipe*’ van Foucault. In ‘*Les Mots et les Choses*’ graaft Foucault naar de geschiedenis van het weten, zoals de ondertitel, een archeologie van de menswetenschappen, aangeeft. Zijn onderzoek naar de dieptestructuur van het weten duidt hij aan als een archeologie van de wetenschappelijke kennis. Foucault onderzoekt de historische verschijningsvormen en het onderlinge verband tussen drie

²⁸⁰ René Magritte, *EC*, (147) p. 494 en (201) p. 655.

²⁸¹ René Magritte, *EC*, (151) p. 510.

²⁸² René Magritte, *EC*, (153) p. 518. Vertaling: Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 165. Over overeenkomst in Magritte’s schilderkunst, zie ook: Jacques Meuris, *Le mystère, le réel et la connaissance*, 11-16, in: *Magritte et les mystères de la pensée*.

²⁸³ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*.

takken van wetenschap: economie, biologie en taalwetenschap. Hij is van mening dat er, in een gegeven periode, tussen deze wetenschappen op een diep niveau een zekere gelijkvormigheid is aan te wijzen. De periodes zelf echter zijn niet tot een gemeenschappelijke noemer herleidbaar, er is integendeel sprake van breuken. Denkbeelden uit verschillende tijdvakken zijn niet op een eenduidige manier met elkaar te vergelijken. Er is evenmin sprake van een gestage, lineaire ontwikkeling in de richting van ‘De Waarheid’.

Foucault gebruikt het begrip episteme als de inhoud van kennis en wetenschap en de notie van de orde der dingen in een bepaald tijdvak. Hoezeer het onderzoek naar biologische, economische en taalkundige verschijnselen ook verschilt, ze worden elk beoefend binnen dezelfde episteme van hun tijd. De aard van de kennis in een bepaald tijdvak kan onderzocht worden door de manier te bestuderen waarop in een bepaalde periode de tekens worden geconstrueerd die gebruikt worden om waarheden te formuleren. De wijze waarop dat gebeurt, is verweven met de notie van taal die in een bepaalde periode gangbaar is. Om de verschillen tussen de epistemes in kaart te brengen, richt Foucault zich op de verschillende concepties van orde, teken en taal die ingebed zijn in de manier waarop in de onderscheiden periodes uiteenlopende wetenschappen beoefend worden. Foucault behandelt de Renaissance, de Klassieke tijd en de Moderne tijd.

In de Renaissance wordt de wereld op grond van overeenkomsten van dingen geordend. Het systeem van de wereld heeft dezelfde structuur als het systeem van de kennis in de episteme van de Renaissance. Fundamenteel onderscheid wordt niet gemaakt, er bestaat geen principieel verschil tussen tekens die deel uitmaken van de wereld en tekens geformuleerd in de taal. Foucault spreekt van één spel, dat van het teken en de gelijkenis; en daarom kunnen natuur en woord elkaar eindeloos kruisen. Foucault beschrijft vier soorten van gelijkenis: ‘convenientia, aemulation, analogie en sympathies.’ Hij gebruikt de woorden overeenkomst en gelijkenis als synoniem.²⁸⁴

René Magritte echter onderscheidt sinds 1959 gelijkenis en overeenkomst van elkaar. Hij las meteen na de publicatie het boek van Foucault en schreef hem op 23 mei 1966 een brief waarin hij Foucault attent maakte op het verschil in betekenis tussen beide termen:

‘De woorden ‘Overeenkomst’ en ‘Gelijkenis’ maken het u mogelijk nadrukkelijk suggesties te doen omtrent de – absoluut vreemde – aanwezigheid van de wereld en van onszelf. Ik geloof evenwel dat die twee woorden nauwelijks van elkaar

²⁸⁴ Michel Foucault, *Les quatre similitudes*, 32-40, in: *Les Mots et les Choses*.

verschillen, de woordenboeken zijn niet erg verhelderend wat het onderscheid tussen die twee termen aangaat. Ik heb bijvoorbeeld de indruk dat doperwten onderling betrekkingen van gelijkenis hebben, zowel zichtbare (hun kleur, hun vorm, hun afmeting) als onzichtbare (hun aard, hun smaak, hun gewicht). (...) De ‘dingen’ hebben onderling geen overeenkomst, ze hebben of hebben geen gelijkenissen. Het past slechts bij het denken om overeenkomstig te zijn.’²⁸⁵

Magritte voegt in deze brief nog een beknopte samenvatting van zijn ideeën toe: over het zichtbaar maken van onzichtbaarheid in de schilderkunst. Michel Foucault beantwoordt deze brief op 4 juni. Het lijkt hem dat het verschil tussen overeenkomst en gelijkenis en tussen het zichtbare en het onzichtbare heel ver gaat, bijna tot op de bodem van de dingen.²⁸⁶ Deze briefwisseling was de directe aanleiding van de uitgave in 1968 van een werk van Foucault: ‘Ceci n’est pas une pipe’.²⁸⁷

In het derde hoofdstuk van dit werk, ‘Klee, Kandinski, Magritte’, stelt Foucault dat er vanaf de vijftiende tot de twintigste eeuw twee principes de westerse schilderkunst hebben beheerst.²⁸⁸ Het eerste principe bevestigt de scheiding tussen de beeldende voorstelling (die de overeenkomst impliceert) en de linguïstische referentie (die deze uitsluit). Door overeenkomst laten we iets zien en spreken doen we dwars door het verschil heen. Bijgevolg kunnen beide systemen elkaar niet kruisen of met elkaar versmelten. Er moet dus op de één of de andere manier ondergeschiktheid bestaan: ofwel wordt de tekst geregeld door het beeld (zoals bij schilderijen waarop een boek wordt afgebeeld) ofwel wordt het beeld door de tekst geregeld (zoals in boeken waar een tekening de betekenis van de woorden voltooit). Deze ondergeschiktheid blijft slechts zelden stabiel: het kan gebeuren dat een tekst in een boek slechts commentaar biedt op een beeld en een schilderij kan beheerst worden door een tekst. De richting waarin de ondergeschiktheid zich voortzet is van minder belang, aldus Foucault. Essentieel is dat het verbale teken en de visuele

²⁸⁵ René Magritte, *EC*, (153) 520-521 en (195) p. 639. ‘Les mots Ressemblance et Similitude vous permettent de suggérer avec force la présence – absolument étrange – du monde et de nous-mêmes. Cependant, je crois que ces deux mots ne sont guère différenciés, les dictionnaires ne sont guère édifiants quant à ce qui les distingue. C’est me semble-t-il que, par exemple, les petits pois entre eux ont des rapports de similitude, à la fois visibles (leur couleur, leur forme, leur dimension) et invisibles (leur nature, leur saveur, leur pesanteur). (...) Les ‘choses’ n’ont pas entre elles la ressemblance, elles ont ou n’ont pas de similitudes. Il n’appartient qu’à la pensée d’être ressemblante.’

²⁸⁶ René Magritte, *EC*, (153) p. 521. André Blavier gesuggereert hier dat Foucault het bij het foute eind had.

²⁸⁷ René Magritte, *EC*, (195) p. 641. Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 166, p. 216. ‘Ceci n’est pas une pipe’ verscheen in 1968 in ‘Les Cahiers du chemin’, nr. 2, januari 1968, 79-105. Verscheen in 1973 zelfstandig en uitgebreid met de twee brieven van René Magritte bij Fata Morgana. Voor een bespreking van ‘Ceci n’est pas une pipe’, zie ook: Christoph Schreier, *Ibidem*, 85-89. Rodowick bespreekt eveneens ‘Ceci n’est pas une pipe’ en past dit toe op televisie, film en reclame. Zie: David Norman Rodowick, *Reading the figural*, 54-75.

²⁸⁸ Michel Foucault, *Ceci n’est pas une pipe*, p. 39 e. v. Merk op dat Foucault tot nu toe overeenkomst en gelijkenis nog niet heeft gedefinieerd. Daarom nemen we aan dat hij, net zoals in ‘Les Mots et les Choses’, beide begrippen als synoniemen gebruikt.

representatie nooit op hetzelfde moment worden vrijgegeven (van dit temporeel verschil wordt in de reclame veelvuldig gebruik gemaakt, zie *infra*). Er heerst steeds een bevelend element dat beide een bepaalde rangorde en richting geeft: van vorm naar vertoog of van vertoog naar vorm. Volgens Foucault doorbreekt Klee dit principe door beelden te schilderen die tegelijk tekens zijn, hij vervlecht in een zelfde weefsel het systeem van de representatie door overeenkomst en hun referentie door de tekens. Ook Magritte gaat tegen dit eerste principe in. Voor Magritte zijn zowel beeld als taal extern aan de dingen. Het woord en het beeld worden stukgeslagen door Magritte: noch het woord wijst of ondersteunt het beeld, noch omgekeerd. Taal en beeld samen negeren de voorstelling zonder haar evenwel af te schaffen (Foucault duidt hier voornamelijk op de ‘woordschilderijen’ van Magritte, zie *infra*). Foucault schrijft hierover: ‘Magritte laat de oude voorstelling van de ruimte heersen, maar enkel aan de oppervlakte, want er is niet meer dan een plat vlak dat de figuren en de woorden draagt, eronder is niets.’²⁸⁹ Volgens Foucault wordt de representatie, de episteme die sinds de Renaissance geldt, door Magritte als leeg getoond.

Het tweede principe dat de schilderkunst lang heeft beheerst is de gelijkwaardigheid tussen de overeenkomst en de bevestiging van een representatieve band.²⁹⁰ Dat een figuur overeenkomt met een ding is voldoende voor het binnenglijpen in de schilderkunst van een evidente, banale en duizendmaal herhaalde vermelding en toch bijna altijd onuitgesproken. ‘Wat u ziet, is dat.’ (‘Ce que vous voyez, c’est cela’) Dit beginsel stelt tevens de gelijkwaardigheid in tussen overeenkomst van voorstelling en aanschouwing. Wanneer er dus een beeld op iets lijkt dan *is* het beeld dat iets ook. Cruciaal bij dit punt is dat overeenkomst en bevestiging niet losgemaakt kunnen worden. Foucault schrijft aan Kandinski het verbreken van deze stelregel toe. Kandinski veegt gelijktijdig de overeenkomst en de representatieve verbinding weg door het steeds nadrukkelijker bevestigen van lijnen en kleuren. Kandinski zei dat lijnen en kleuren ‘dingen’ zijn, niet meer of minder dan het voorwerp kerk, of brug of boodschutter op zijn paard. Dit is een bevestiging zonder meer die op geen enkele overeenkomst berust. Op de vraag ‘wat het is’ kan geen enkel ander antwoord gegeven worden dan door te refereren naar de daad die zich op het schilderij heeft gevormd: ‘improvisatie’ of ‘compositie’, ofwel door te verwijzen naar wat er op het schilderij te zien is: ‘rode vorm’ of ‘driehoek’ of ‘paars

²⁸⁹ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 167. Michel Foucault, *Ibidem*, p. 56. ‘Magritte laisse régner le vieil espace de la représentation, mais en surface seulement, car il n’est plus qu’une pierre lisse, portant des figures et des mots: au-dessous, il n’y a rien.’

²⁹⁰ Michel Foucault, *Ibidem*, p. 42 e. v.

oranje'. Kandinsky heeft dus de oude gelijkwaardigheid tussen overeenkomst en bekrachtiging met een oppermachtig gebaar weggezonden, hij heeft de schilderkunst van beide elementen bevrijd, aldus Foucault.

Magritte zondigt eveneens tegen dit tweede principe, maar gaat daarentegen ontledend te werk.²⁹¹ Hij verbreekt de verbinding tussen overeenkomst en bevestiging, bevestigt hun ongelijkheid, laat het ene element spelen zonder het andere, behoudt wat eigen is aan de schilderkunst en sluit uit wat het dichtst bij het vertoog staat. Magritte zet zo lang mogelijk het oneindig doorgaan van het gelijkende voort maar hij ontdoet het van elke bevestiging die zou proberen te zeggen waarmee het overeenkomt. Foucault benoemt het als de schilderkunst van het 'zelfde' bevrijd van het 'alsof'. Als er geen enkele bevestiging meer bestaat is het onmogelijk om nog te zeggen dat het beeld ergens mee overeenkomt. Volgens Foucault gebeurt dit bij Magritte omdat Magritte de overeenkomst en de gelijkenis tegen elkaar uitspeelt. Hier erkent Foucault wat Magritte doet: overeenkomst en gelijkenis als twee verschillende begrippen gebruiken. Foucault geeft in wat volgt zijn idee over deze concepten. Overeenkomst heeft een 'patroon': een origineel dat uitgaande van zichzelf alle steeds zwakkere kopieën die men ervan kan maken orders geeft en ze in een hiërarchie plaatst. Overeenkomst veronderstelt dus een eerste referentie die voorschrijft en klasseert. De overeenkomst ontwikkelt zich in series die noch begin noch eind hebben. Men kan ze in twee richtingen doorlopen, ze gehoorzamen aan geen enkele hiërarchie, maar verspreiden zich van het ene kleine verschil naar het andere. De overeenkomst is ondergeschikt aan de representatie die erover heerst, aldus Foucault. De gelijkenis is onderworpen aan de herhaling die er dwars doorheen loopt. De gelijkenis laat het simulacrum rondgaan als een onbepaalde en omkeerbare betrekking tussen het gelijke en het gelijke.

Simulacrum kan begrepen worden zoals Baudrillard dit omschrijft in zijn bespreking van de hyperrealiteit.²⁹² Het laatste stadium in de ontwikkeling van de media van reproductie is een stadium waarin iedere verwijzing naar de werkelijkheid verdwijnt. In dat geval zijn de media geen reproductiemiddel van de werkelijkheid meer, maar een verdwijningsvorm van de werkelijkheid. Baudrillard spreekt in dit geval van een hyperrealiteit: het verschil tussen werkelijkheid en simulatie is zo goed dat we het verschil niet meer zien en we niet meer in de werkelijkheid geïnteresseerd zijn. Er is geen werkelijkheid meer, enkel hyperwerkelijkheid. Abstractie is niet langer die van de kaart, de

²⁹¹ Michel Foucault, *Ibidem*, 56-61.

²⁹² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*.

verdubbeling, de spiegel of het begrip. Simulatie heeft niet langer betrekking op een territorium, een referentieel zijnde of een substantie. Zij genereert modellen van iets reëls zonder origineel of realiteit. Hierin is alles echter dan echt, het schijnbeeld laat geen ruimte meer voor het verborgene, de macht van het onzichtbare is verdwenen. In de hyperrealiteit is de betekenis van de tekens geïmplodeerd: een simulacrum is een voorwerp dat wordt gesimuleerd zonder verwijzing naar de werkelijkheid, simulacra zijn kopieën zonder origineel.²⁹³ Baudrillard trekt in feite Benjamins analyse door naar het hedendaagse.

Benjamin merkte reeds in de jaren 30 van vorige eeuw op dat kunstwerken in het tijdperk van de massamedia in toenemende mate gemaakt of geselecteerd worden met het oog op hun fotografische reproduceerbaarheid. Volgens Benjamin wordt het gereproduceerde werk hoe langer hoe meer de reproductie van een kunstwerk dat op reproduceerbaarheid is afgestemd. Algemeen gesteld maakt de reproductietechniek het gereproduceerde los van de traditie. Doordat ze de reproductie vermenigvuldigt, stelt ze in plaats van haar eenmalige verschijning haar massale verschijnen. Zelfs de meest volmaakte reproductie ontbreekt één ding, de ‘aura’: de eenmalige verschijning in de verte, hoe nabij die ook is. Benjamin bepaalt ‘aura’ ook als een vreemd weefsel van ruimte en tijd. Deze ‘aura’ verbindt hij aan het hier en nu van het kunstwerk, het unieke bestaan ervan. Een auratisch kunstwerk is door zijn uniekheid moeilijk te benaderen en het heeft uistraling dankzij de verweving in de traditie. Door de reproductie gaat het unieke van het kunstwerk verloren en wordt de band met de traditie doorgeknipt.²⁹⁴ René Magritte op zijn beurt moedigde het reproduceren van zijn oeuvre aan. Alle technische middelen waren goed, zowel voor affiches als voor prentbriefkaarten. De idee van de *unica* beviel hem niet, het was te orthodox en te conformistisch. Hoewel Magritte het verveelvoudigen en verspreiden van zijn werken stimuleerde, verafschuwde hij het plagiaat in al zijn vormen. Zijn beelden beschouwde hij als zijn handelsmerk en de namakers hiervan moeten afgeschrikt of ontmaskerd worden.²⁹⁵

Magritte verwerpt de werkelijkheid niet, net zomin is hij een voorloper van het begrip hyperwerkelijkheid waarin het onzichtbare van geen belang meer is. We zijn volgens Magritte geïnteresseerd in wat verborgen is en wat het zichtbare ons niet toont. Die interesse kan de vorm aannemen van een tamelijk intens gevoel, een soort strijd tussen

²⁹³ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*.

²⁹⁴ Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*.

²⁹⁵ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 17. Zie ook: Marcel Mariën, *De tweelingbroer uit Amerika*, in Gisèle Ollinger-Zinque, *Magritte*, 158-163. Mariën beschrijft de opschudding die werd teweeggebracht door de ontdekking van twee identieke kopieën van het schilderij ‘De smaak van de tranen.’ (*La saveur des larmes*). Hij vermoedt dat Magritte zelf deze twee versies schilderde omdat er twee geïnteresseerde kopers waren.

het verborgen zichtbare en het zichtbaar zichtbare. Magritte maakt een onderscheid tussen het onzichtbare en het verborgene. Een brief in een envelop bijvoorbeeld is iets zichtbaars dat verborgen is maar niet iets onzichtbaars. Net zoals een onbekend wezen op de zeebodem, het is niet iets onzichtbaars, maar eveneens iets zichtbaars dat verborgen is.²⁹⁶

Volgens Foucault vindt er bij Magritte steeds een verplaatsing en verwisseling van gelijke elementen plaats maar geenszins een overeenkomstige reproductie.²⁹⁷ De gelijkennis wordt aldus van de overeenkomst bevrijd. Het beeld dat niet het afgebeelde is, wordt autonoom. Of nog, het geschilderd beeld mag men niet verwarren met het ding dat voorgesteld wordt.²⁹⁸ Het beeld slaat op zichzelf terug en vormt zo een eindeloze reeks van gelijknissen tussen beelden die hun beeldkarakter alsmaar verstevigen. Het beeld negeert dus de representatie. Hierdoor wordt in Magrittes schilderkunst het beeld en de werkelijkheid losgekoppeld, aldus Foucault. Het beeld wijst niet naar de werkelijkheid. Wat we kennen is altijd al een metafoer van een werkelijkheid die we toch niet kunnen kennen. De werkelijkheid kunnen we volgens Magritte niet kennen, al kunnen we ze wel aanraken in de evocatie, in de schok. Deze evocatie gaat buiten onze intellectuele activiteit om, of beter, ze verstoort onze denkgewoonten en onze representaties om een schok te veroorzaken. Zo ziet Magritte, in tegenstelling tot wat Foucault beweert, in de poëzie een mogelijkheid om de werkelijkheid te raken. Poëzie is een middel om tot kennis te komen. De poëzie helpt om te leven in het mysterie waarin wij bestaan. Ze zou maar een relatieve waarde hebben als ze een plezier voor de geest en de zinnen was.²⁹⁹ Of nog, poëzie geeft aan de ontoereikende werkelijkheid een boeiende zin. Ze beantwoordt aan het gevoel van het universele mysterie.³⁰⁰

§ 3 Poëzie

‘De daad van het schilderen voltrekt zich opdat de poëzie tevoorschijn zou komen en niet opdat de wereld gereduceerd zou worden tot de verscheidenheid van zijn materiële aspecten. De poëzie vergeet het mysterie van de wereld niet: zij is meer dan een ontsnappingsmogelijkheid of een voorliefde voor het denkbeeldige, zij is de tegenwoordigheid van de geest.’ René Magritte³⁰¹

²⁹⁶ David Sylvester, *Magritte*, p. 28, p. 30; René Magritte, *EC*, (187) p. 603.

²⁹⁷ Michel Foucault, *Ibidem*, p. 65 e.v.

²⁹⁸ René Magritte, *EC*, (151) p. 512.

²⁹⁹ René Magritte, *EC*, (216) p. 709.

³⁰⁰ René Magritte, *EC*, (91) p. 329.

³⁰¹ Geciteerd door: Siegfried Gohr, *Magritte*, p. 14.

Afgezien van de eerste duw die De Chirico hem gaf, is Magritte de schilders maar weinig verschuldigd. De dichters hebben hem veeleer op het spoor gebracht. Zij hebben hem de deugd van de analogie aangeleerd, de innige samensmelting van een concreet beeld en zijn abstracte verlenging, de idee die ontspringt uit de oplossing van de schijn en de andere, fantoomachtige kant van de dingen waarmee de muren van het paleis van het raadsel worden opgetrokken.³⁰² Filosofen zoeken naar het laatste woord. Ook al zouden ze het laatste woord nooit kunnen bereiken, de inzet van hun zoektocht is het verlossende woord dat de waarheid onthult. Dichters zoeken naar het eerste woord. Het woord dat een nieuwe kijk geeft op de werkelijkheid. Het eerste woord is nieuw en onwennig, daarom klinkt poëzie vaak raadselachtig. Waar raadsels binnen of op de rand van de rationele kaders balanceren, is poëzie bij uitstek het doorbreken van de kaders.

Wetenschap en poëzie hebben gemeenschappelijk dat ze beide over ervaring en waarnemingen gaan. De benaderingswijze verschilt: wetenschap analyseert en ontrafelt de waarneembare werkelijkheid, poëzie associeert en relateert dezelfde feiten aan de niet zichtbare werkelijkheid. Poëzie belicht de keerzijde van de rationaliteit. Aan de andere kant van het intellectuele denken ligt wat Magritte het vrije denken noemt, het denken als overeenkomst, zoals beschreven in vorige paragraaf. Poëzie is voor Magritte geen kwestie van de vorm. Ze is de beschrijving van een idee en ze verschilt van het wetenschappelijk denken. Voor dit soort denken bestaat het universum slechts uit problemen. Essentieel voor het poëtisch beeld is zijn mysterie.³⁰³ Poëzie is volgens Magritte ook niet het maken van verzen. Het is datgene wat zich in het universum bevindt, voorbij wat we kunnen observeren. Zo ziet een wetenschapper door een microscoop meer dan wat onze ogen zien. Maar er komt een moment waarop ook hij niet meer verder kan gaan. Het is op dit punt dat de poëzie begint voor Magritte.³⁰⁴

Enkele ideeën van Magritte kunnen aan elkaar geregen worden: ‘schilderkunst is een denkkunst’, ‘ik denk in beelden’, ‘schilderkunst is zichtbare poëzie’. Magritte heeft voor de schilderkunst als middel tot de poëtische verschijning gekozen omdat hij simpelweg het meest houdt van schilderen. In de poëzie, net als in zijn hele schilderkunst, mag men volgens Magritte geen symbolen zoeken want symbolen betekenen steeds een negatie van de poëzie.³⁰⁵ Schilders willen volgens Sartre geen tekens op hun doeken

³⁰² Patrick Waldberg, *René Magritte*, p. 108. Zie ook: Marcel Mariën, *Magritte en plein soleil*, 48-49, in: *Apologies de Magritte* en José Vovelle, *Le surréalisme en Belgique*, 144-151.

³⁰³ René Magritte, *EC*, (103) p. 354.

³⁰⁴ René Magritte, *EC*, (88) p. 320.

³⁰⁵ René Magritte, *EC*, (172) p. 569.

schilderen, ze willen dingen scheppen. Als een schilder rood, geel en groen bij elkaar brengt op een doek is er geen enkele reden waarom hun samenvoeging een omschrijfbaar betekenis zou hebben. Hiermee bedoelt Sartre dat ze niet naar een ander ding verwijzen. Deze samenvoeging drukt nooit woede, angst of vreugde uit zoals woorden dat volgens hem wel doen. (Zie ook hoofdstuk II, § 3 Niet uitdrukken maar oproepen.) Volgens Sartre kan de schrijver een krot beschrijven, ons er het symbool van sociale onrechtvaardigheid in doen zien, onze verontwaardiging opwekken. De schilder daarentegen noemt hij stom: met zijn schilderij geeft hij ons één krot, dat is alles. Het staat ons vrij daarin te zien wat we willen. De schilder creeërt een denkbeeldig huis op het doek en niet een teken voor een huis. Het krot dat de schilder maakt kan daarom nooit het symbool van de armoede zijn want daarvoor zou het een teken moeten zijn. Een schilder blijft steeds bij de dingen. Een slechte schilder scheidt types, hij schildert hét kind of dé vrouw terwijl een goede schilder weet dat het kind noch de vrouw in werkelijkheid noch op het schilderslinnen bestaat. Schilders gebruiken geen betekenissen. Schrijvers echter hebben niets anders dan betekenissen. In deze bespreking van Magritte komt het onderscheid dat Sartre maakt goed van pas: het rijk der tekens is het proza. Poëzie staat aan de kant van de schilderkunst, het beeldhouwen en de muziek.³⁰⁶ Poëzie is van meet af aan belangrijk geweest voor Magritte, in ‘La ligne de vie I’, een tekst uit 1938, vermeldt hij:

‘De schilderijen van de daaropvolgende jaren, tussen 1925 en 1936, waren ook het resultaat van het systematisch zoeken naar een overrompend poëtisch effect dat werd verkregen door voorwerpen uit de werkelijkheid op een bepaalde manier te rangschikken en dat, door een heel vanzelfsprekende wisselwerking, aan die werkelijke wereld waaraan deze voorwerpen ontleend waren, een overrompend poëtische zin gaf.’³⁰⁷

‘Wanneer men het poëtisch effect voor werkelijk houdt, zou het doel van de poëzie zijn: kennis van de geheimen van het universum die ons zou toelaten in te spelen op de elementen. Magische daden zouden mogelijk worden,’ aldus Magritte.³⁰⁸ De ontwikkeling van zijn kunstopvattingen splitst Magritte op in drie grote basisideeën: allereerst het zoeken naar een alles omverwerpend poëtisch effect door het scheppen van de ‘objects bouleversants’, dan het opsporen van geheime affiniteiten via de probleemoplossingsmethode en ten slotte het mysterie oproepen door een poëtische combinatie van

³⁰⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu’est-ce que la littérature?*, 13-17.

³⁰⁷ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 56. Zie ook René Magritte, *EC*, (41) p. 110.

³⁰⁸ René Magritte, *EC*, (30) p. 82. ‘(Mais) *tenant pour réel* le fait poétique, (...) L’objet de la poésie deviendrait une connaissance des secrets de l’univers qui vous permettrait d’agir sur les éléments. Des opérations magiques deviendraient possibles.’

alledaagse dingen.³⁰⁹ Deze drie basisideeën hebben poëzie als gemeenschappelijk kenmerk.

In een interview stelde men Magritte de vraag of hij de eerste is die de poëzie gematerialiseerd heeft. Magritte antwoordt hierop dat er voor hem Giorgio de Chirico en Max Ernst waren die net zoals hem poëzie zichtbaar maken. Volgens Magritte is hijzelf de enige die de poëzie gepreciseerd heeft. Wat moet men antwoorden op de vraag wat poëzie is, vraagt Magritte zich af. Niets is vager dan poëzie. Het lijkt hem dus belangrijk om poëzie te preciseren. Vervolgens benoemt Magritte de poëzie als geïnspireerd denken (*pensée inspirée*).³¹⁰ Magritte herhaalt een aantal keer deze bepaling: ‘Ik identificeer de poëzie met de beschrijving van het geïnspireerd denken.’³¹¹ Jongen somt een hele reeks synoniemen op: het authentiek denken van de wereld of het vrije, poëtische of geïnspireerd denken of overeenkomst.³¹² De omschrijving van poëzie van Magritte klinkt, als bovenstaande bepaling afzonderlijk wordt gelezen, als weinig betekenisvol. In deze uiteenzetting werden het vrije denken en overeenkomst reeds uitvoerig besproken. Het laatst toegevoegde element, de poëzie, gebruikt Magritte eveneens als synoniem voor het echte denken. Het is niet zo dat deze paragraaf hiermee overbodig wordt of een herkauwing van het voorgaande is. Overlappingsen zijn nauwelijks uit te sluiten omdat de betekenisinhoud die Magritte deze begrippen meegeeft ook bijzonder dicht bij elkaar ligt. ‘Ik hou van datgene wat ‘nutteloos’ is, dat wil zeggen, dat wat noodzakelijk is,’ schrijft Magritte. Het nuttige heeft voor hem steeds slechts een middelmatige betekenis. Later vermeldt hij: ‘De poëzie is nutteloos (...) zeker, ze is nutteloos, maar wat ze oproept is noodzakelijk. Wat ze oproept (nutteloosheid) is het mysterie zonder hetgeen er niets zou bestaan.’³¹³ Het is duidelijk dat Magritte veel waarde aan de poëzie toekent. Het onderscheidende kenmerk van poëzie is dat Magritte poëzie met een ander thema verbindt, namelijk het zichtbare (‘le visible’). Magritte verwerkt dit begrip, zij het in mindere mate, ook in andere bepalingen. In dit werk werd het zichtbare sporadisch reeds ter sprake gebracht, nu komt het uitvoeriger aan bod.

³⁰⁹ René Magritte, *Quatre-vingt-deux lettres de René Magritte à Mirabelle Dors et Maurice Rapin*, non pag, brief van 19 juni 1959.

³¹⁰ René Magritte, *EC*, (172) 568-569.

³¹¹ René Magritte, *EC*, (170) p. 565; (175) p. 579; (180) p. 589. ‘J’identifie la poésie à la description de la pensée inspirée.’ Zie ook: Josée Vovelle, *Le surréalisme en Belgique*, p. 149. Voor Magritte is poëtisch denken synoniem van het geïnspireerd denken.

³¹² René-Marie Jongen, *Ibidem*, p. 27: ‘une pensée authentique du monde – appelée aussi pensée libre, poétique, inspirée ou ressemblante.’

³¹³ René Magritte, *Lettres à André Bosmans*, p. 40. ‘J’aime bien ce qui est ‘inutile’, c’est-à-dire ce qui est nécessaire.’ p. 74: ‘La poésie est inutile. (...) Bien sûr, elle est inutile, mais ce qu’elle évoque est nécessaire. Ce qu’elle évoque (inutilement) c’est le mystère sans lequel il n’y aurait rien.’

3.1 Zichtbare poëzie

Schilderkunst is voor René Magritte zichtbare poëzie. De schilderkunst zoals hij die bedenkt, staat toe om poëtisch zichtbare beelden voor te stellen.³¹⁴

‘Schilderkunst – die het geïnspireerd denken beschrijft – beperkt zich tot de beschrijving van het geïnspireerd denken dat vatbaar is voor zichtbare verschijning. Dat wil zeggen het denken dat de figuren van de zichtbare wereld verenigt: – in een orde die het mysterie evoceert – personen, hemels, gebergten, bomen, meubels, vaste lichamen, inscripties, enzovoort. (Zulke kunst is uiteraard niet geschikt voor de beschrijving van het onzichtbare: de ideeën, de gevoelens en de sensaties.) De beschrijving van het geïnspireerd denken staat de troonsbestijging van de zichtbare poëzie toe.’³¹⁵

Magritte benadrukt evenzeer in verband met poëzie dat zijn schilderijen geen enkel gevoel, geen enkel idee of geen enkele sensatie uitdrukken. (Zie hiervoor ook hoofdstuk II, § 3, Niet uitdrukken maar oproepen.) De poëzie drukt geen gevoelens en geen ideeën uit. Om zijn uitspraak kracht bij te zetten haalt Magritte er de woorden van Mallarmé bij: ‘Het is niet met ideeën en gevoelens dat met poëzie maakt maar met woorden.’³¹⁶ Schilderijen drukken ook geen poëzie uit, Magritte toont poëzie.³¹⁷ Magritte maakt een onderscheid tussen onzichtbare en zichtbare poëzie: geschreven poëzie is onzichtbaar, schrijven is een onzichtbare beschrijving van het denken. Geschilderde poëzie daarentegen heeft een zichtbare verschijning. Een dichter die schildert denkt met figuren uit het zichtbare, schilderkunst is dus de zichtbare beschrijving. Men mag de poëtische schilderkunst - waarmee Magritte zich uitsluitend bezighoudt - niet verwarren met literaire schilderkunst. Deze laatste gebruikt ideeën en gevoelens door toepassing van pseudo-voorstellingen en dat zijn symbolen.³¹⁸

In de niet traditionele schilderkunst draait het volgens Magritte niet om begrijpen. Maar als men de poëtische beelden moet begrijpen, is het volgens Magritte gepast te weten dat begrijpen wil zeggen: ‘nemen zoals ze zijn - en niet uitleggen’ (‘prendre en soi – et non expliquer’). Hiermee geeft Magritte een complementaire betekenis aan een titel van één

³¹⁴ René Magritte, *EC*, (169) p. 562 en (113) p. 401.

³¹⁵ René Magritte, *EC*, (170) en (175) p. 565 en p. 579. ‘L’art de peindre – qui décrit la pensée inspirée – se borne à la description de la pensée inspirée susceptible d’apparaître visiblement. C’est-à-dire la pensée qui unit – dans l’ordre qui évoque le mystère – les figures du monde visible: personnes, ciels, montagnes, arbres, meubles, solides, inscriptions, etc. (Un tel art est évidemment impropre à la description de l’invisible: les idées, les sentiments et les sensations.) La description de la pensée inspirée permet l’avènement de la poésie visible.’

³¹⁶ René Magritte, *EC*, (213) p. 686. ‘Ce n’ est pas avec des idées et des sentiments que l’on fait de la poésie, c’est avec des mots.’

³¹⁷ René Magritte, *EC*, (172) p. 569.

³¹⁸ René Magritte, *EC*, (213) p. 686.

van zijn tentoonstellingen, ‘Les images en soi’. Aan de ene kant het op zichzelf, het ding op zich van de metafysicus. De andere betekenis is dan het ding op zichzelf genomen of begrepen door de toeschouwer die naar een schilderij kijkt.³¹⁹

Magritte begrijpt de schilderkunst als de kunst van het naast elkaar plaatsen van kleuren op een zodanige manier dat hun uiterlijk, hun materialiteit, vervaagt om een zichtbare verschijning van een poëtisch beeld tevoorschijn te laten komen. Dit sluit aan bij de opvatting van Magritte over zijn schildertechniek: techniek blijft een middel en geen doel (zie hiervoor hoofdstuk II, § 4). De poëtische beelden zijn niet aanraakbaar (intangible), met als gevolg dat ze niets verbergen. Daarom kunnen volgens Magritte de beelden die hij schildert niets anders tonen dan figuren van het zichtbare.³²⁰ Enkele noties van Jongen³²¹ over het beeld (l’image), haar onaanraakbaarheid (intangibilité), de zichtbaarheid (visibilité) ervan en de representatie worden hier weergegeven. Het beeld (l’image) ontsnapt niet alleen aan de materialiteit van het doek, de verf en de kader, maar ook aan de logica van de representatie van het beeld-kopie (l’image-copie). Het beeld is geen kopie van een exterieur model, geen illustratie, geen expressie van een idee en het is ook geen oordeel. Het beeld is autonoom en niet aanraakbaar, het moet gezien worden als iets wat slechts toont wat het toont. Enkel de zichtbaarheid van de wereld die in scène wordt gezet, telt. Magritte sluit de representatie niet buiten, maar hij viseert ze niet. Hij mikt op een figuratie (figuration) van een zichtbare gedachte. Deze figuratieve eis ontslaat de representatie van elke representatieve en interpretatieve functie. Magritte bedient zich van de representatie om ze te bestrijden. Magritte draagt het beeld zelf (l’image elle-même) hoog in het vaandel, de essentiële onaanraakbaarheid van het beeld staat toe om alles te tonen zonder iets te verbergen. Er bestaat een spanning tussen het ongekende van het verbeelde en de gekende materialiteit van het doek. Wat de zichtbaarheid verzekert van het beeld en wat het toont - zonder te representeren - is de onaanraakbaarheid (intangibilité). Magritte zegt het met de volgende woorden:

‘Het is evident dat een geschilderd beeld – dat van nature onaanraakbaar is – niets verbergt, terwijl het zichtbaar aanraakbare zonder fout een ander zichtbaar iets verbergt.’³²²

‘De geschilderde beelden zijn onzichtbaar als men ze bekijkt als gekleurde producten waarmee ze geschilderd zijn. Deze producten, de ‘materie’ verkrijgt geen enkel

³¹⁹ René Magritte, *EC*, (210) p. 676 en (213) p. 686.

³²⁰ René Magritte, *EC*, (210) p. 676 en (213) 686-687.

³²¹ René-Marie Jongen, *Ibidem*, p. 17, p. 27, 91-97.

³²² René-Marie Jongen, *Ibidem*, p. 96. René Magritte, *EC*, (195) p. 639. ‘Il est évident qu’une image peinte – qui est intangible par sa nature – ne cache rien, alors que le visible tangible cache inmanquablement un autre visible.’

nieuw materieel kenmerk omdat ze gemanipuleerd zijn door de schilder (...). Ze verliezen hun effectieve verschijning om het beeld van het idee alleen te laten verschijnen. Men moet dus geen enkele aandacht schenken aan ‘de materie’ als men echt wil weten waarvoor ze heeft gediend.’³²³

‘Een beeld mag niet verward worden met iets aanraakbaar. Het beeld van een confituurtaartje is zeker niet iets wat men kan opeten en omgekeerd: een confituurtaartje nemen en het tentoonstellen op een salon van schilderkunst verandert niets aan het effectieve aspect, dat het dwaas zou zijn om te geloven in de mogelijkheid om de beschrijving van welk idee dan ook te laten verschijnen.’³²⁴

Uit de citaten blijkt een dubbele aanraakbaarheid waaruit het beeld ontsnapt. Het aanraakbare van de picturale materie, de verf en het doek bijvoorbeeld en het aanraakbare van het extern object, het confituurtaartje. Toegang tot de zichtbaarheid van het beeld impliceert dus aan de ene kant dat het doek zelf onzichtbaar moet zijn. Aan de andere kant het object, de referent of het model buiten het beeld, dat onbekend moet blijven. Magritte schrijft het als volgt: ‘Het doek moet onzichtbaar zijn en de voorgestelde objecten op het doek TONEN ZICH NIET.’³²⁵ Jongen haalt als voorbeeld van het vraagstuk van het representatief beeld (*l’image représentative*) ‘La belle captive’ (De schone gegijzelde) aan.³²⁶ (Zie afb. 21.) Het is een voorbeeld van het schilderij-in-het-schilderij, een principe dat Magritte veelvuldig heeft toegepast. Op dit schilderij staat een schildersezels met doek op het strand, voor de zee, afgebeeld. We zien het *beeld van het beeld* van een object (*l’image de l’image d’un objet*): een doek op een schildersezels dat de hemel en de zee voorstelt. We zien eveneens *het beeld van het object* (*l’image de l’objet*), waarvan het doek het beeld is: het doek, de zee en de hemel. Kan men onder deze voorwaarden nog wel volhouden wat er precies het beeld van het model is en wat er het model van het beeld is? Gombeir³²⁷ spreekt in dit verband over twee werkelijkheidsniveau’s. Hoewel de vraag nog scherper wordt gesteld: kan er wat het schilderij-in-het-schilderij betreft nog sprake zijn

³²³ René-Marie Jongen, *Ibidem*, p. 96. René Magritte, *EC*, (216) 707-708. ‘Les images peintes sont invisibles, ne peuvent être connues si l’on regarde les produits colorants avec lesquels elles ont été peintes. Ces produits, la ‘matière’, n’acquièrent aucune nouvelle caractéristique matérielle lorsqu’ils ont été manipulés par un peintre (...) de perdre leur apparence effective pour ne laisser apparaître que l’image de la pensée. Il faut donc n’accorder aucune attention à la matière si l’on désire savoir vraiment à quoi elle a servi.’

³²⁴ René-Marie Jongen, *Ibidem*, p. 96. René Magritte, *EC*, (153) p. 519. ‘Une image n’est pas à confondre avec quelque chose de tangible. L’image d’une tartine de confiture n’est assurément pas quelque chose de mangeable et, à l’inverse, prendre une tartine de confiture et l’exposer dans un salon de peinture ne change rien à son aspect effectif, qu’il serait sot de croire capable de laisser apparaître la description d’une pensée quelconque.’

³²⁵ René-Marie Jongen, *Ibidem*, p. 97. René Magritte, *EC*, (108) p. 377. ‘Le tableau doit être invisible. Les objets dans le tableau (...) NE SE MONTRENT PAS.’

³²⁶ René-Marie Jongen, *Ibidem*, 92-95. Jongen beschrijft ‘La belle captive,’ de bijpassende afbeelding in zijn boek is eveneens ‘La belle captive’ (CR 1300). Toch benoemt Jongen dit schilderij als ‘La condition humaine’. Om verwarring te vermijden wordt in dit werk ‘La condition humaine’ vervangen door de juiste titel: ‘La belle captive’.

³²⁷ Dirk Gombeir, *René Magritte*, 507-509.

van een échte werkelijkheid en een gerepresenteerde werkelijkheid? De twee niveau's vervagen volgens Schneede³²⁸ omdat ze zich beide in het schilderij bevinden. Werkelijkheid verliest zijn werkelijkheidskarakter op het moment dat het in een schilderij wordt geplaatst. In een schilderij gelden immers andere wetten. Het schilderij 'La condition humaine' (Het menselijk tekort) (Zie afb. 22.) lijkt eenvoudig: een schilderij staat voor een landschap en stelt dit landschap voor. De bewustwording van de complexiteit van dit schilderij, een commentaar op de relatie tussen beeld en werkelijkheid, treedt op wanneer men de complexiteit probeert te omschrijven of uit te leggen. De toeschouwer zou volgens Gombeir³²⁹ 'in' het doek moeten stappen om uit te maken wat er achter het doek te zien is. (Zie afb. 23.) Het doek blijft ontoegankelijk en de toeschouwer wordt van de ene representatie naar de andere geslingerd. Precies het naadloos in elkaar overgaan van het schilderij-in-het-schilderij met zijn omgeving sluit de werkelijkheid buiten: het wijst erop dat er teveel veronderstellingen op elkaar gestapeld worden en het ontbreekt de toeschouwer aan 'hard' bewijsmateriaal. Magritte is erin geslaagd om het vraagstuk van de representatie op inleefbare wijze voor te stellen. Gombeir vindt dat zulke werken zich lenen om naar de werkelijkheid te leren kijken en vooral naar de plaats die de toeschouwer zelf in deze werkelijkheid inneemt.

Magritte maakt vaak variaties op een thema. Volgens Roberts-Jones³³⁰ is 'La condition humaine' geen variatie maar een modificatie van het denken: het schilderij in het schilderij verlengt de werkelijkheid. Dit is ook 'letterlijk' te zien: op het schilderij in 'La condition humaine' is de zee geschilderd. Door de plaatsing van dit schilderij, gedeeltelijk voor de zee en gedeeltelijk voor een muur, lijkt de zee op de achtergrond hiermee verlengd. Clair haalt deze verlenging eveneens aan. Het schilderij in 'La condition humaine' verbergt volgens Clair de werkelijkheid, maskeert in plaats van te openbaren.³³¹ Het zichtbare in een schilderij bevindt zich volgens Loreau³³² tussen het objectief zichtbare en het mentale: tussen het zien en het zien van het zien of nog, tussen origineel en reflectie. Wat we zien bevindt zich noch in het één noch in het ander maar in de speling van de dubbele blik van het objectieve en het mentale. Laten we ten slotte Magritte zelf aan het woord: in 'La ligne de vie I' benoemt hij 'Het menselijk tekort' als de oplossing

³²⁸ Uwe M. Schneede, *Surrealism*, 108-109. Schneede bespreekt 'Het menselijk tekort' van 1933, CR 351.

³²⁹ Dirk Gombeir, *René Magritte*, 507-509. Gombeir bespreekt 'Het menselijk tekort' van 1935, CR 387.

³³⁰ Philippe Roberts-Jones, *Les poèmes visibles de René Magritte*, p. 76. Roberts-Jones bedoelt 'Het menselijk tekort' van 1935, CR 387.

³³¹ Jean Clair, *Le visible et l'imprévisible*, p. 37, in: René Magritte, *Rétrospective Magritte*. Clair doelt eveneens op 'Het menselijk tekort' van 1935, CR 387.

³³² Max Loreau, *La peinture et l'énigme du corps*, 267-268.

voor het probleem van het venster.³³³ Voor de toeschouwer bevindt de boom op het schilderij zich binnen in het interieur van de kamer. Tegelijk staat deze boom ook buiten in het reële landschap, door de gedachte. Zo zien wij volgens Magritte de wereld: we zien haar buiten onszelf en toch hebben we slechts een voorstelling van haar in ons.

De poëtische beelden worden getoond in een orde die beantwoordt aan de interesse die wij van nature ondervinden voor het onbekende. Met deze onbekende orde duidt Magritte – uiteraard – op een orde die het mysterie oproept. Het onzichtbare heeft een onschatbare waarde maar de schilderkunst is absoluut niet geschikt om het onzichtbare voor te stellen. Enkele voorbeelden van onzichtbare dingen zijn het plezier, de pijn, het kennen, de onwetendheid, de stem en de stilte, of nog, wat het licht niet kan verlichten.³³⁴ Verlichten, licht en zichtbaarheid is eveneens een onderwerp waarover Magritte met de Leuvense professor Alphonse de Waelhens correspondeert omstreeks 1954.³³⁵ Magritte vraagt aan de Waelhens of de zon of een kaarsvlam ‘werkelijkheden’ (‘réalités’) zijn zoals ‘dit of dat’ (‘ceci ou cela’) wat ze verlichten. Het licht is niet zichtbaar in de zon, maar kan men er enkel een ‘werkelijkheid’ in zien die meer verlicht is (plus éclairée) dan de andere ‘werkelijkheden’ die verlicht worden door de zon. De Waelhens antwoordt hierop als volgt: u vraagt me of het gebruik, of eerder de metafoor, van het fysisch licht (lumière physique) van een kaarsvlam of de zon, die we zien, moeten beschouwen als ‘werkelijkheden’ die lijken op de dingen die ze verlichten. Zeker niet. Het licht dat toelaat de zon te zien is niet de vuurbol die we waarnemen, we nemen een object waar, een ‘dit’ (‘ceci’) en we zien niet dat wat ons toelaat om te zien. Helemaal overtuigd is Magritte niet in zijn weerwoord. Magritte vraagt zich hierin af of men wel een onderscheid kan maken tussen het fysisch licht en de objecten die verlicht worden, een verschil dat aan verlichte objecten de mogelijkheid geeft om gezien te worden. Als er fysisch licht is, een lichtbron, is het dan niet dat fysisch licht? Men zegt ‘het is duidelijk’ (‘il fait clair’) zonder de lichtbron te zien. In het gewone taalgebruik is het gerechtvaardigd te zeggen: ‘zie hier licht’ (‘voici de la lumière’). Als men een lichtbron, de zon of een kaars, beschouwt als slechts een indirecte reflectie van het licht, verplicht dat niet om het idee van verborgen licht te reduceren tot de simpele vaststelling dat we geen laatste verklaring vinden voor de fysische wereld, vraagt Magritte zich af. En dat het woord licht, zelfs in het dagelijks taalgebruik, slechts kan worden gebruikt in een zin als de volgende: ‘ik zie het licht’ (‘je vois la

³³³ René Magritte, *EC*, (42) p. 111. Magritte omschrijft ‘Het menselijk tekort’ van 1933, CR 351.

³³⁴ René Magritte, *EC*, (210) p. 676 en (213) p. 686.

³³⁵ René Magritte, *EC*, (110) p. 387-390.

lumière’), in plaats van ‘ik zie een lichtbron - ik zie de zon’ (‘je vois une source lumineuse – je vois le soleil’). Omdat het woord licht zulke enorme geschiedenis heeft, is men de betekenis van de zon als fysisch fenomeen als absoluut extern aan het bewustzijn vergeten. Afsluitend vraagt Magritte zich af of het ‘onreducerbaar karakter van het wezen van het fysisch licht vergeleken kan worden met het karakter van de aanwezigheid in dezelfde orde.’³³⁶ Het licht is immers ‘in’ aanwezigheid.

In 1967 contacteert Magritte opnieuw de Waelhens om zijn hulp.³³⁷ Bij het schrijven van een voorwoord van een tentoonstellingscatalogus ligt Magritte in de knoei met een definitie voor het onzichtbare (l’invisible). Magritte geeft enkele voorbeelden van onzichtbaarheden: de dag en de nacht, pijn en plezier en alles wat geen verschijningsvorm heeft (forme apparente). Maar de vorm (la forme) is niet de voorwaarde om iets zichtbaar te maken, want, zo schrijft hij, water heeft geen vorm maar het is wel zichtbaar. Hij herneemt de vraag van in 1954 opnieuw: hoewel het licht onzichtbaar is, kan men wel zeggen dat een lichtbron onzichtbaar is? Magritte gebruikt hier het begrip vorm als vast lichaam, zo kan hij zeggen dat water geen vorm heeft. Een oplossing is om in plaats van vorm als voorwaarde voor iets zichtbaars zijn begrip aanraakbaarheid (tangibilité) terug uit de kast te halen. Water heeft geen vaste vorm maar het is aanraakbaar, het is zichtbaar.

3.2 Poëtische titels

Volgens David Sylvester is voor Magritte een werk niet voltooid zonder titel, een poëtische titel. Sylvester bedoelt hiermee geen beschrijvende titel maar een titel die toepasselijk is op een indirecte en irrationele wijze, een titel die het resultaat van vrije associatie zou kunnen zijn. Het bijzondere van de poëtische titels die Magrittes werk dragen is volgens Sylvester dat de titels, net als de schilderijen, niet bloemrijk of duister zijn maar alledaags, neutraal en eenvoudig.³³⁸ Ook volgens Magritte is de beste titel voor een doek een poëtische titel.³³⁹ De relatie tussen de titel en het schilderij is poëtisch. ‘Een poëtische titel brengt ons niets bij maar moet ons verrassen en betoveren,’ aldus Magritte.³⁴⁰ In een algemene opmerking over titels schrijft hij het volgende:

³³⁶ ‘Le caractère irréductible de la nature de la lumière physique est-il comparable, du même ordre qu’un ‘caractère’ de la présence.’

³³⁷ René Magritte, *EC*, (210) p. 675.

³³⁸ David Sylvester, *Magritte*, 288-291.

³³⁹ René Magritte, *EC*, (68) p. 262.

³⁴⁰ Gisèle Ollinger-Zinque, *De ideeënteelt*, p. 22, in: Gisèle Ollinger-Zinque, *Magritte*. Zie ook: Christoph Schreier, *Ibidem*, 52-53. Titel en schilderij vormen een poëtische eenheid.

‘De titels van de schilderijen zijn geen uitleg en de schilderijen zijn geen illustratie bij de titels. De betrekking tussen de titel en het schilderij is poëtisch, dat wil zeggen, deze betrekking ligt slechts enkele kenmerken van deze objecten eruit, kenmerken die door het bewustzijn gewoonlijk genegeerd worden, maar die soms voorvoeld worden bij buitengewone gebeurtenissen die de rede nog niet heeft kunnen ophelderen.’³⁴¹

Jos De Mul merkt terecht op dat er in de verschillende interpretaties van de schilderijen van Magritte de titels nauwelijks ter sprake komen. Specifiek heeft De Mul het over de titel ‘La trahison des images’. (Zie afb. 24.) Titels vormen voor De Mul een verleidelijk uitgangspunt in een analyse van de schilderijen van René Magritte, precies omdat ze iets verhullen over datgene wat in de waarneming onbewust blijft, of genegeerd wordt, zoals Magritte het zelf zegt in bovenstaand citaat. Jos De Mul start zijn uitdagende psychoanalytische uiteenzetting over het schilderij van Magritte met de afbeelding van een pijp waaronder de tekst ‘Ceci n’est pas une pipe’ staat dan ook op gepaste wijze met de titel ervan: ‘La trahison des images’.³⁴²

Vanbergen³⁴³ noteert dat Magritte voortdurend de tegenstelling articuleert tussen datgene wat het schilderij voorstelt en datgene wat de titel benoemt. Volgens Vanbergen blijkt dit uit de wijze waarop de titels op een nagenoeg absurde wijze afwijken van wat er op het eerste zicht wordt voorgesteld op het doek. Uit bovenstaand citaat van Magritte mag duidelijk zijn dat het juister is te spreken van een poëtisch verhouding tussen titel en schilderij in plaats van een tegenstelling. Een titel is voor Magritte op zijn beurt ook een beeld, analoog aan het geschilderd beeld. Hij vermeldt hierover dat de titel zelf een beeld met woorden is dat wordt samengevoegd met een geschilderd beeld.³⁴⁴ Een beeld kan uitstekend samengaan met een tekst. De samenvoeging van een beeld met een tekst vormt een gelukkige ontmoeting tussen beelden en woorden.³⁴⁵ Een gelukkige ontmoeting betekent niet dat het beeld in woorden kan worden vertaald. Als dat zo was, zou het zonde zijn om het uit te beelden. Woorden behoren tot het domein van de filosofen, het is hun

³⁴¹ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 197. René Magritte, *EC*, (68) p. 259. ‘Les titres des tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas de illustrations des titres. La relation entre le titre et le tableau est poétique, c’est-à-dire que cette relation ne retient des objets que certaines de leurs caractéristiques habituellement ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l’occasion d’événements extraordinaires que la raison n’est point encore parvenue à l’élucider.’

³⁴² Jos De Mul, *Verloochening en representatie*, 167-181, in: *Ibidem*. ‘La trahison des images’ wordt meestal vertaald als ‘Het verraad van de beelden’ of ‘Woordbreuk der beelden’. Het Franse ‘trahir’ heeft ook de betekenis van verloochening. De Mul gebruikt deze tweede betekenis aangezien in zijn bespreking de theorie van de verloochening van Freud centraal staat.

³⁴³ Vanbergen, *Voorstelling en betekenis*, 148-149.

³⁴⁴ René Magritte, *EC* (108) p. 379. Zie ook: Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 82 en John Welchman, *Invisible colours, A visual history of titles*, p. 242.

³⁴⁵ René Magritte, *Lettres à André Bosmans*, p. 55.

taak om ideeën nauwkeurig te verwoorden.³⁴⁶ Schilderkunst moet voor Magritte geen ideeën uitdrukken. Als een schilder een genie is, dan is hij geniaal met beelden en niet met ideeën.³⁴⁷ Titels begeleiden de schilderijen van Magritte zo goed mogelijk. Ze zijn er niet de sleutels van, er bestaan alleen maar valse sleutels.³⁴⁸ Een verklaring staat Magritte weerom niet toe: ‘titels van mijn schilderijen vergezellen hen als namen die met voorwerpen verbonden zijn, zonder ze te illustreren of te verklaren.’³⁴⁹ De uitleg die Magritte hier en daar geeft over bepaalde titels moet dus gezien worden als een samenvoeging, zeker niet als een verklaring.

Wat geldt voor de voorwerpen afgebeeld op Magritte’s schilderijen is eveneens van toepassing voor de titels. Magritte heeft een afkeer van de benaming symbool voor de voorwerpen op zijn doeken. In zijn schilderijen zit nergens een symbolische betekenis. Symbolen zijn plaatsvervangers die enkel passen in een geest die geen kennis van de dingen zelf heeft, aldus Magritte. Zo kan een uitlegmaniak geen vogel zien, hij ziet alleen een symbool.³⁵⁰ Het beeld staat los van wat het toont: titels van schilderijen, als beelden opgevat, komen niet overeen met namen van dingen die in het geschilderd beeld te zien zijn.³⁵¹ Titel en schilderij of beelden met woorden en beelden staan voor Magritte niet in een relatie van verklaring, ze hebben een poëtische relatie. De poëtische ontmoeting tussen titel en doek betekent volgens Roque dat geen van beide onderworpen is aan de ander.³⁵² Verder spreekt hij van de garantie voor de onafhankelijkheid tussen doek en titel. Onafhankelijkheid is wel sterk uitgedrukt als Magritte spreekt van een gelukkige ontmoeting. Deze garantie is volgens Roque van temporele aard, zoals wel vaker het geval is voor illustraties: men ziet beeld en titel zelden in één keer, eerst ziet men het beeld en daarna de titel. Deze stelling past in het opzet van het werk van Roque: hij behandelt de invloed die Magritte had en heeft op reclame. Magritte schilderde ook eerst zijn doek en zocht pas daarna, al dan niet met vrienden, naar de juiste titel. Roque kan zijn conclusies die gelden in de mechanismen van het adverteren evenwel niet zondermeer toepassen of terugvoeren naar de schilderkunst van Magritte. Voor Magritte is een beeld dat een tekst vergezelt nooit een illustratie. Magritte haalt de ware betekenis van een illustrator aan: hij die verlicht. Doch, Magritte waarschuwt dat we ook in alle andere gevallen moeten

³⁴⁶ René Magritte, *EC*, (157) p. 526.

³⁴⁷ René Magritte, *EC*, (146) p. 491.

³⁴⁸ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 203.

³⁴⁹ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 203; René Magritte, *EC*, (127) p. 440.

³⁵⁰ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 223 en p. 70.

³⁵¹ René Magritte, *EC*, (148) p. 498.

³⁵² Georges Roque, *Ceci n'est pas un Magritte*, p. 60.

oppassen voor illustraties. Al bestaan er volgens Magritte wel plezierige illustraties, ze voegen echter niets toe aan de geïllustreerde tekst.³⁵³

Kaulingfreks schrijft dat zoals de schilderijen van Magritte beeldend het mysterie trachten te evoceren, de titels dit intellectueel doen, zelfs analytisch.³⁵⁴ Merk op dat voor Magritte titels eveneens beelden zijn, maar dan met woorden. Bovendien kan iets ‘intellectueels’ wel problemen oplossen maar geen mysterie oproepen, daarvoor onderscheidt Magritte het vrije denken. Volgens Paul Nougé zijn titels geen commentaar op het schilderij. Alle titels kunnen volgens hem vervangen worden, ze kunnen naar willekeur ontkend worden.³⁵⁵ Met dit laatste is Magritte het niet eens: volgens hem kunnen de termen van beeld en titel niet aangepast worden omdat ze termen van een absolute gedachte zijn.³⁵⁶

Magritte is niet de eerste of de enige schilder die zijn titels een poëtische relatie met zijn doeken meegeeft. In ‘Invisible colours’ geeft John Welchman³⁵⁷ een analyse van titels die niet meer beschrijven of verklaren maar die het figuratieve beeld in materiële termen of in metaforen van andere kunstvormen, zoals poëzie, omschrijven. Welchman beschrijft hoe vanaf midden 19^{de} eeuw een kwalitatieve verandering optreedt in de beschrijvende relatie tussen titel en beeld: de titel mimeerde voordien discursief het beeld terwijl het beeld op materiële wijze een ervaren werkelijkheid mimeerde. Welchman beschrijft de aard en de rol van titels in verschillende kunststromingen, hierbij focust hij op de relatie tussen het woord en het beeld. Voor de titels van de surrealisten geeft Welchman als algemeen kenmerk: poëtisch. Doek en titel worden in een poëtische orde verenigd, dit geldt in belangrijke mate voor de werken van Magritte. De titels van Magritte staan volgens Welchman ten dienste van het oproepen van het mysterie. Welchman beschrijft de relatieve autonomie van titel en schilderij. Bij Magritte zijn titel en schilderij gelijkwaardig, het één is niet ondergeschikt aan het ander. Ondanks, of misschien ook dankzij hun relatieve autonomie vormen ze één geheel.³⁵⁸

³⁵³ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 222. René Magritte, *Lettres à André Bosmans*, p. 55.

³⁵⁴ Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 198.

³⁵⁵ Paul Nougé, *Ibidem*, p. 238. Zie ook: Patrick Waldberg, *René Magritte*, 168-169.

³⁵⁶ René Magritte, *EC*, (157) p.527.

³⁵⁷ John Welchman, *Ibidem*.

³⁵⁸ John Welchman, *Ibidem*, 241-245.

3.3 Een gedicht is als een schilderij

René Magritte was omgeven door vrienden die zijn werk graag wilden becommentariëren of hun werk aan het zijne wilden toesten. Dit was onder meer het geval voor Camille Goemans, Paul Colinet en Marcel Lecomte. Magritte gaf samen met Goemans ‘Le Sens Propre’ uit. Hierin worden telkens een reproductie van Magritte en een poëtische tekst van Goemans bij elkaar geplaatst. (Zie afb. 25.) Er vindt geen rechtstreekse literaire evocatie van het schilderij plaats. Veeleer gaat het om een wederzijdse toelichting van het literaire en het plastische werk.³⁵⁹ Of zoals Magritte het noemde: een gelukkige ontmoeting tussen woorden en beelden (zie supra). De werken werden gezamenlijk ondertekend door Magritte en Goemans, wat eveneens in de richting van een gelukkige ontmoeting wijst.

Op één schilderij van Magritte staat een gedicht. Dit werk uit 1931 is ‘La géante’ (‘De reuzin’) getiteld. (Zie afb. 26.) Het schilderij toont een naakte vrouw die in een burgerlijk interieur staat, vermoedelijk een salon. Achter haar staat een sofa, een tafeltje met een vaas bloemen erop en bevindt zich een deur. Aan de muur links hangt een schilderij. Links vooraan staat een kleine zwarte figuur afgebeeld met de rug naar de toeschouwers van het schilderij. Dit is opmerkelijk: de afmetingen van de naakte vrouw zijn in verhouding geschilderd met het interieur, ten opzichte van de figuur vooraan daarentegen kan ze wel gezien worden als een reuzin. Ook in dit schilderij is er wat aan de hand met de voorstelling en haar relatie tot werkelijkheid en betekenis. Maar er is meer: links van het schilderij is het tafereel afgesneden door een zwart vlak waarin een gedicht geschilderd is. Het gedicht is eveneens ‘La géante’ getiteld en gesigneerd met Baudelaire. Doch het gedicht betreft niet het gedicht ‘La géante’ van Baudelaire uit ‘Les fleurs du mal’ maar een geparafraseerde versie van de hand van Paul Nougé. Vanwege de handtekening van Baudelaire gaat het hier om een vervalsing.³⁶⁰ In ‘La géante’ is er een strikt nevenschikkende scheiding tussen het geschilderd gedicht en het geschilderd tafereel. Volgens Frederik Leen³⁶¹ bestaat er daarom nauwelijks twijfel over Magrittes scepsis inzake het principe ‘ut pictura poesis’ of ‘een gedicht is als een schilderij’³⁶²: Magritte wijst beide disciplines resoluut een eigen afgebakend werkterrein toe. Een tegenwerping

³⁵⁹ Marcel Lecomte, *Quelques tableaux de Magritte et les textes qu'ils ont suscités*. Lecomte noteert drie werken waarin een reproductie van een werk van Magritte samengaat met een poëtische tekst van Goemans.

³⁶⁰ Vanbergen, *Ibidem*, p. 149. Vanbergen geeft een uitgebreide interpretatie van ‘La Géante’: *Ibidem*, 149-154. Vergelijk ook de versies van Baudelaire en Nougé bij de afbeelding.

³⁶¹ Frederik Leen, *Een scheermes is een scheermes*, p. 32, in: Gisèle Ollinger-Zinque, *Magritte*.

³⁶² De benaming ‘Ut pictura poesis’ of ‘een gedicht als een schilderij’ is afkomstig van Horatius, zie: Horatius, *De arte poetica*, vers 361, p. 17.

staat in ‘De woorden en de beelden’ (zie hieronder): Magritte beschrijft daar dat in een schilderij de woorden in wezen gelijk zijn aan de beelden. (zie ook afb. 27). Op basis hiervan is het werkterrein tussen beide disciplines niet zo strikt gescheiden.³⁶³ Vuegen³⁶⁴ haalt dit principe ook aan: in een schilderij valt er geen onderscheid te maken tussen een reëel ding en zijn voorstelling: beide zijn namelijk geschilderd. Daarom zijn woorden niet ondergeschikt aan beelden in een schilderij. Waarin ze wel verschillen is volgens Vuegen de manier waarop hun waarneming verloopt in het bewustzijn van de toeschouwer.

‘Ut pictura poesis’ duidt schilderkunst en poëzie als zusterkunsten aan die veel gemeenschappelijk hebben. Toch blijft het verband tussen tekst en beeld in de werken van Magritte steeds onbeslist. Magritte heeft in ‘La ligne de vie’ (zowel in de eerste als in de tweede versie) een aantal problemen - het probleem van het raam, van de deur van de zee - besproken die hij in zijn schilderijen heeft uitgewerkt. Hoewel Magritte wel een aantal problemen aanhaalt, is het niet zijn bedoeling dat er iets opgelost wordt.³⁶⁵ Ook zonder oplossing boeten de beelden van Magritte niets van hun waarde in. Een poëtische verhouding tussen tekst en beeld of tussen titel en beeld lijkt de meest gepaste typering.

Leen³⁶⁶ beschrijft de rivaliteit tussen het geschreven en het gesproken woord enerzijds en het beeld anderzijds als een steeds weer opduikende problematiek. De beperkingen van deze twee totaal verschillende communicatiemiddelen bezorgen de argumenten van deze discussie. Elk strijdtoneel ontstaat door de wrevel van het woord tegenover de onmiddellijke en steekhoudende overtuigingskracht van het beeld. De concurrentiestrijd uit zich in drie vormen: agressie (iconoclasme) of de beeldenstorm, emulatie (ekphrasis) waarin woorden een visuele voorstelling beschrijven en assimilatie (‘ut pictura poesis’): de gelijkstelling tussen woord en beeld. Het loont de moeite om in dit verband even de aandacht te richten op een tekst van Magritte uit 1929: ‘Les Mots et les images’ (De woorden en de beelden.) (Zie afb. 27.)³⁶⁷

³⁶³ Merk op dat hierbij nog een vraag rijst: in hoeverre was het de bedoeling van Magritte om de principes van ‘De woorden en de dingen’ *consequent* toe te passen in zijn woordschilderijen. Op deze vraag zal niet nader worden ingegaan.

³⁶⁴ Christine Vuegen, *L’art de peindre est un art de penser*, p. 16, in: Willy Van den Bussche, *René Magritte en de hedendaagse kunst*.

³⁶⁵ Zie ook David Sylvester, *Magritte*, p. 361.

³⁶⁶ Frederik Leen, *Ibidem*, p. 32.

³⁶⁷ René Magritte, *EC*, (21) 60-63. Deze tekst verscheen voor het eerst in ‘La Révolution surréaliste, nr. 12 van 15 december 1929, 32-33.

3.4 De woorden en de beelden

In 'De woorden en de beelden' legt René Magritte een aantal, 18 in totaal, varianten uit van de relatie tussen woord en beeld. Het is niet helemaal correct om van een tekst te spreken: onder elk stukje tekst staat een tekening. Dit druist in tegen de gebruikelijke leesrichting, aldus Leen.³⁶⁸ Zo wordt de tekening het bijschrift van de tekst. 'De woorden en de beelden' dateert van 1929, dit is in de tijdvak waarin Magritte nagenoeg al zijn woordschilderijen maakt. (Zie afb. 1, 24, 28, 29, 30 en 31.) Woorden op schilderijen komen bij Magritte voor in de periode tussen 1927 en 1930.³⁶⁹ Vlak voor Magrittes periode van woordschilderijen hebben theoretici als Ferdinand de Saussure en Ludwig Wittgenstein zich verdiept in het belang, de structuren en de functies van taal. Leen³⁷⁰ benadrukt dat niets erop wijst dat Magritte de werken van deze theoretici kende. Magrittes periode van woordschilderijen valt ongeveer samen met zijn verblijf in Parijs van 1927 tot 1930. Het is aannemelijk dat Magritte in Parijs wel wat heeft opgevangen over werken van deze theoretici. Bovendien vertoefde Magritte in een intellectueel klimaat waarin een groeiend besef van het belang van de taal heerste.³⁷¹

Er bestaat een ontegenzeggelijke samenhang tussen de grondslagen van Saussures taaltheorie en de woordschilderijen en 'De woorden en de beelden' van Magritte. 'Cours de Linguistique générale' van Saussure verscheen postuum in 1916. In dit werk staat het taalteken (signe) centraal.³⁷² Het teken (signe) is de eenheid van een klankbeeld (image acoustique) en een afbeelding in de geest van de spreker/hoorder (concept). Het eerste noemt Saussure betekenaar (signifiant) en het tweede het betekende of de betekenis (signifié). Of nog, het klankbeeld van het woord boom is de vorm of betekenaar en het beeld van een boom in onze geest is de inhoud of het betekende. Saussure beklemtoont dat het verband tussen vorm (signifiant) en inhoud (signifié) willekeurig is. De betekenis van een teken komt tot stand door conventie of afspraak. Een teken is betekenisvol door de afspraak tussen een akoestisch beeld (signifiant, vorm) en een concept (signifié, inhoud).

³⁶⁸ Frederik Leen, *Ibidem*, p. 24.

³⁶⁹ David Sylvester, *Magritte*, 210-223; José Vovelle, *Le surréalisme en Belgique*, 130-133; Frederik Leen, *Ibidem*, p. 24. Zie ook: David Sylvester, *Catalogue Raisonné*, in de periode 1927-1930 schilderde Magritte 37 woordschilderijen met olieverf op doek. Na 1930 heeft Magritte nog enkele Engelstalige varianten geschilderd.

³⁷⁰ Frederik Leen, *Ibidem*, p. 25 en p. 30.

³⁷¹ Zie ook: David Sylvester, *Magritte*, 166-168 en 210-223; José Vovelle, *Un surréaliste belge à Paris: René Magritte (1927-1930)*.

³⁷² Ferdinand de Saussure, *Cours linguistique générale*, 97-103.

Merk op dat Saussure geen rechtstreekse koppeling maakt tussen het object zelf en het linguïstisch teken.

‘De woorden en de beelden’ (afb. 27) van Magritte is een uitbreiding van de taaltheorie naar de beeldtaal. Magritte koppelt realiteit, taal en beeld los van elkaar en analyseert hun onderlinge relaties. Hij begint in deze tekst, of beter: in dit werk, met drie voorbeelden te geven van de willekeurige relatie tussen het benoemde object en de naam. In het vierde plaatje ontmoeten object en het beeld en de naam ervan elkaar. De volgende figuren met tekst detailleren deze driehoeksverhouding.³⁷³ Merk op dat Magritte in zijn schilderijen uitsluitend voorwerpen schildert: een boom, een kanon of de zon. Dit is geheel in overeenstemming met zijn opvattingen over schilderkunst (zie supra). Volgens Magritte kan men in de schilderkunst slechts zichtbare dingen schilderen en geen abstracte begrippen als ‘recht’ of ‘eerbied’. Wat Magritte in 1929 deed, een beeld een willekeurige naam geven, was niet vanzelfsprekend volgens Leen.³⁷⁴ Dit is 75 jaar later nog steeds niet het geval omdat het visuele van een beeld onmiddellijk aanspreekt. In feite zien we niet wat er te zien is, maar voor beelden is dit moeilijk aan te tonen: de tekening van een boom door een Fransman, een Engelsman en een Belg wordt door alledrie de nationaliteiten, ook al zouden ze de boom op een verschillende manier tekenen, als een betekenisvol teken ervaren. Voor woorden is het veel duidelijker: spreken in een andere taal maakt de willekeurige relatie tussen akoestisch beeld en concept zoals De Saussure die accentueert, meteen bevattelijk.

Ludwig Wittgenstein behandelt in zijn ‘Tractatus logico-philosophicus’³⁷⁵ hetzelfde onderwerp. Hierin stelt Wittgenstein zijn afbeeldingstheorie van de relatie tussen taal en werkelijkheid op. ‘Het beeld is een feit.’ (2.141)³⁷⁶ Het beeld is dus in grote mate onafhankelijk van het voorgestelde. Maar, ‘het feit moet om een beeld te zijn, iets met het afgebeelde gemeen hebben.’ (2.16) Zoniet zou het beeld niet het beeld van het afgebeelde zijn. ‘Wat een beeld met de werkelijkheid gemeen moet hebben om deze op zijn manier - goed of fout - te kunnen afbeelden, is zijn afbeeldingsvorm.’ (2.17) Een afbeeldingsrelatie

³⁷³ In 1937 houdt Magritte een lezing in Londen waarin hij enkele punten uit ‘De woorden en de beelden’ op een meer systematische wijze uitwerkt. Zie: René Magritte, *EC* (39) 96-100. Het nieuwe in deze voordracht is de stelling dat er tussen bepaalde beelden een geheim verwantschap bestaat, die eveneens geldt voor de dingen die deze beelden voorstellen.

³⁷⁴ Frederik Leen, *Ibidem*, p. 29. Zie ook: Christine Vuegen, *Ibidem*, p. 16.

³⁷⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*.

³⁷⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, p. 21. Het getal tussen haakjes is het nummer van de stelling zoals Wittgenstein dat aangeeft. De vier aangehaalde stellingen in deze alinea bevinden zich allemaal op pagina 21.

impliceert normaal gezien een vorm van overeenkomst of gelijkenis,³⁷⁷ zoals een foto en een gezicht. Het gaat hier om een duidelijke herkenbaarheid op basis van een materiële gelijkenis. Tussen woorden en dingen bestaat er echter geen dergelijke gelijkenis: er is niets inhoudelijks in taal, noch in de spelling noch in de uitspraak, dat lijkt op een feit in de werkelijkheid. In de verhouding tussen taal en werkelijkheid ligt de afbeeldingsrelatie niet in een inhoudelijke gelijkenis maar in een structurele overeenkomst, bijvoorbeeld de relatie tussen een landkaart en een landschap. Of nog: ‘Het beeld kan iedere werkelijkheid afbeelden waarmee het formele overeenkomst heeft.’ (2.171)

In ‘De woorden en de beelden’ en in zijn woordschilderijen goochelt Magritte met de verschillen tussen de realiteit en de voorstelling van de realiteit.³⁷⁸ ‘De verborgen vrouw’ volgt het schema van een rebus (zie afb. 1).³⁷⁹ Er hangt volgens Schreier³⁸⁰ een spanning tussen de woorden en de beelden. Op het schilderij staan de woorden ‘Je ne vois pas la [beeld van een vrouw] cachée dans la forêt.’ (Ik zie niet de [vrouw] verborgen in het bos.) Er staat dan wel: ‘ik zie niet...’ maar op datzelfde schilderij staat een afbeelding van een vrouw: ik zie toch een vrouw. Wat moeten we vertrouwen, de woorden of het beeld, vraagt Schreier zich af. Zijn antwoord luidt dat dit vraagstuk niet oplosbaar is.

De meest bekende commentaar, tevens op Magrittes bekendste woordschilderij, ‘La trahison des images’, komt van Michel Foucault. In het tweede hoofdstuk van ‘Ceci n’est pas une pipe’³⁸¹ bespreekt Foucault uitvoerig ‘La trahison des images’ (‘Woordbreuk der afbeeldingen’). Met dit schilderij is voor Foucault het kalligram, een manier van afbeelden waarin woord en beeld samenvallen, vernietigd. De identiteit van woord en beeld wordt hiermee uitdrukkelijk ontkend. In de lijn van Foucault noteert Schreier dat de relatie tussen woorden en beelden bij Magritte geen nieuwe betekenisamenhang aanmaken maar veeleer een destructie van elke betekenis met zich meebrengen.³⁸² De woordschilderijen van Magritte vormen een hoeksteen van zijn ideeën over het denken, ressemblance, similitude, poëzie en mysterie. Tijdens de periode van zijn woordschilderijen gebruikte Magritte deze begrippen nog niet. De theoretische uitwerking van zijn ideeën kwam pas veel later op gang. (Zie ook hoofdstuk III, § 2: het denken.) Het denkproces van Magritte dat op gang komt door de zoektocht naar raadselachtigheden en verder loopt via het denken en poëzie

³⁷⁷ Merk op dat de begrippen overeenkomst en gelijkenis hier in hun algemene betekenis worden gebruikt en niet zoals in de magrittiaanse terminologie van ressemblance (overeenkomst) en similitude (gelijkenis).

³⁷⁸ Arie Jan Gelderblom, *Ceci n’est pas une pipe. Kunstgeschiedenis en semiotiek*, 271-310, in: Marlite Habertsma, *Gezichtspunten*.

³⁷⁹ Frederik Leen, *Ibidem*, p. 32.

³⁸⁰ Christoph Schreier, *Ibidem*, p. 71.

³⁸¹ Michel Foucault, *Ceci n’est pas une pipe*, 17-38.

³⁸² Christoph Schreier, *Ibidem*, p. 29.

is in dit hoofdstuk uitgewerkt. Rest nog het centrale gegeven in Magrittes werk: het mysterie.

§ 4 Het mysterie

In 'La ligne de vie I' betekent het mysterie nog niet meer dan een raadsel.³⁸³ Zoals in paragraaf 1 van dit hoofdstuk werd besproken hebben raadsel en mysterie een sterke overeenkomst: ze blijven verborgen tussen de plooiën. Het mysterie is een onverklaarbaar gegeven; een onoplosbaar probleem, aldus Lalande.³⁸⁴ Terwijl een probleem kan worden opgelost met een passende techniek gaat het mysterie per definitie elke denkbare techniek te boven. Het is altijd mogelijk om het mysterie te verlagen tot een probleem, hoewel dat een totaal perverse procedure is. Tegelijk is het een soort corruptie van het intellect.³⁸⁵ Het is daarenboven ook niet echt gepast om een raadsel tot een probleem te verlagen. De essentiële zin, aldus Bosmans, in het denken van Magritte heeft de schilder meerdere keren zelf veranderd. Volgens Bosmans luidt de definitieve formulering: 'Le mystère n'est pas une possibilité du réel, le mystère est ce qui est nécessaire pour qu'il y ait du réel.'³⁸⁶ Hiermee is het verschil tussen het raadsel en het mysterie duidelijk gesteld: het mysterie is het grondende principe van de werkelijkheid, het omvat alles. De term mysterie duikt pas systematisch en onder deze betekenis op in Magrittes geschriften in 1955: 'Het is het mysterie dat onze kennis verheldert.'³⁸⁷ Daar waar het denken alles kan verklaren behalve zichzelf, overtreft het mysterie het denken. Het mysterie is immers de basis van al onze kennis. Vanaf dit moment overheerst het mysterie de geschriften van Magritte. Enkele pertinente uitspraken in verband met bovenstaand citaat zijn: 'zonder het mysterie is er niets,' 'het mysterie geeft aan de werkelijkheid haar mogelijkheid om te bestaan' 'het mysterie is noodzakelijk.'³⁸⁸ 'Het mysterie zonder hetwelk geen enkele wereld of geen enkele gedachte mogelijk zouden zijn.'³⁸⁹

³⁸³ René Magritte, *EC*, (42) p. 109. Zie ook hoofdstuk III, § 1.

³⁸⁴ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 661-662.

³⁸⁵ Dit idee is van Gabriël Marcel, uitgewerkt in: Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 42.

³⁸⁶ René Magritte, *Lettres à André Bosmans*, p. 80. 'Het mysterie is niet één van de mogelijkheden van de werkelijkheid. Het mysterie is dat wat noodzakelijk is, wil er werkelijkheid zijn.'

³⁸⁷ René Magritte, *EC*, (118) p. 418. 'C'est le mystère qui éclaire la connaissance.'

³⁸⁸ René Magritte, *EC*, (129) p. 448; (149) p. 504; (187), p. 603. 'Sans mystère, il n'y a rien.' 'Le mystère qui donne au réel sa possibilité d'exister.' 'Il (le mystère) est absolument nécessaire.'

³⁸⁹ René Magritte, *EC*, (161) p. 536 en (164) p. 548. 'Le mystère – sans lequel aucun monde ni aucune pensée ne seraient possibles.'

Vanaf 1955 maakt René Magritte expliciet gebruik van de uitspraak ‘het mysterie oproepen’³⁹⁰ In dezelfde tekst verklaart Magritte dat hij slechts schilderijen wil schilderen die het mysterie evoceren. Het mysterie mag volgens Magritte niet worden verward met een middel om tot een doel te komen. Het oproepen laat alle tegenstrijdigheden onaangetast, het moet onderscheiden worden van een vorm van esthetische bevrediging.³⁹¹

Filosofen zijn op zoek naar het laatste woord, dichters zoeken het eerste woord (zie hoofdstuk III, § 3) Volgens Magritte is het mysterie het eerste en het laatste woord. Het mysterie is iets onkenbaar, niet te begrijpen, niet verklaarbaar, het onkenbare onbekende. Het mysterie kan slechts opgeroepen worden, het is steriel, leeg, zonder inhoud.³⁹² Het mysterie is niet kenbaar maar het is wel Magrittes bedoeling het mysterie op te roepen in elk schilderij. Analoog hiermee kan men het mysterie ook begrijpen als startpunt voor de filosofie: het mysterie is zelf niet te bewijzen maar het wordt in elk bewijs voorondersteld. Zo begint voor Schopenhauer alles met het onverklaarbare:

‘Het fundament waarop al onze kennis en wetenschappen rusten is het onverklaarbare. Elke verklaring komt er, via meer of minder tussenschakels, bij uit, zoals het peillood nu eens op grotere, dan weer op geringere diepte ten slotte altijd de zeebodem raakt. Dit onverklaarbare is het specifiek onderwerp van de metafysica.’³⁹³

Magritte correspondeerde met De Waelhens (zie ook hoofdstuk III, § 3.1) onder andere over de filosofie van Heidegger. Magritte heeft zelfs het plan opgevat om Heideggers medewerking te vragen voor zijn enquête.³⁹⁴ Naar Bosmans schrijft Magritte: ‘Heidegger roept het mysterie op als hij zich afvraagt: “Waarom is er al met al eerder iets dan niets?”’³⁹⁵ Het mysterie van Magritte als het onkenbare onbekende, wat noodzakelijk is voor de werkelijkheid, vertoont een analogie met het begrip Geheimnis (geheim) van Heidegger. In ‘Vom Wesen der Wahrheit’³⁹⁶ staat Geheimnis centraal, net zoals het in Magrittes werk om het mysterie draait. Hoewel beide begrippen niet tot elkaar mogen gereduceerd worden, zijn de overeenkomsten wel markant. De verberging van het verborgene, van het zijnde als zodanig is het geheim (das Geheimnis). Hiermee duidt

³⁹⁰ René Magritte, *EC*, (145) p. 490. Andere teksten van Magritte waarin ‘het mysterie oproepen’ voorkomt, zie: *EC*, (149) p. 504; (161) p. 536; (164) p. 548; (174) p. 576; (196) p. 642; (199) p. 652; (206) p. 663.

³⁹¹ René Magritte, *EC*, (216) p. 709.

³⁹² Deze drie zinnen bundelen ideeën van Magritte uit: René Magritte, *EC*, (161) p. 541; (142) p. 484; (65) p. 252; (196) p. 643; (137) p. 471; (164) p. 550; (161) 542-543.

³⁹³ Arthur Schopenhauer, *Parerga en Paralipomena II*, p. 9.

³⁹⁴ René Magritte, *EC*, (110) p. 387. Magritte was dus wel degelijk op de hoogte van de ideeën van Heidegger.

³⁹⁵ Harry Torczyner, *Ibidem*, p. 54.

³⁹⁶ Martin Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit*.

Heidegger niet op een bijzonder geheim van dit of dat. Het is slechts dat ene, dat wat het ‘Da-sein’ van de mens beheerst.³⁹⁷ Een andere interessante analogie tussen Heidegger en Magritte staat in het nawoord van ‘De oorsprong van het kunstwerk’³⁹⁸: Heidegger opent dit nawoord met ‘het raadsel dat de kunst zelf is. We pretenderen allerminst het raadsel op te lossen. De opdracht is om het raadsel te zien.’ Zoals reeds aangetoond, hebben raadsels en het mysterie hun onoplosbaarheid gemeen. Bovendien wil Magritte net zomin raadsels oplossen. In verband met Magrittes ideeën spreken van ‘het mysterie zien’ (zien in letterlijke betekenis) in plaats van ‘op te lossen’ is niet correct. Het is volgens Magritte³⁹⁹ evident dat het mysterie onkenbaar is, dus zonder representatie, zonder figuren en zonder symbolen. Het mysterie is niet alleen onkenbaar, het is ook onzichtbaar. ‘Het mysterie is onzichtbaar. Het dankt (evenmin als het Niets) zijn belangrijkheid niet aan het feit dat het onzichtbaar is, maar aan het feit dat het absoluut onmisbaar is.’⁴⁰⁰

Niet alleen het mysterie is onzichtbaar, ook de mens is onzichtbaar: het is slechts het menselijk lichaam, bijna altijd verborgen achter de kledingstukken, dat zichtbaar is. Ook de wereld is onzichtbaar, zo besluit Magritte.⁴⁰¹ De onzichtbare mens wordt volgens Verschaffel⁴⁰² ‘zichtbaar’ in ‘La reproduction interdite’ (De verboden afbeelding) (zie afb. 32). Dit schilderij toont een man op de rug die voor een spiegel staat. Als toeschouwer valt te verwachten dat de spiegel de man omkeert zodat zijn gezicht zichtbaar is. De spiegel in het schilderij herhaalt het beeld van de man op de rug. Niets in dit schilderij is visueel vreemd: de eerste maal dat men het schilderij ziet, merkt men dat er iets niet klopt, maar niet meteen wat er niet klopt. Verschaffel spreekt van een fout die voortdurend verspringt: een schaduw die de plaats van het spiegelbeeld inneemt en een spiegelbeeld dat zich vermomt als schaduw. Merk op dat Magritte bijna nergens een gezicht schildert: meestal beeldt hij menselijke figuren met de rug naar de toeschouwer af. Bij een frontaal zicht wordt het gelaat verborgen door bijvoorbeeld een appel, zoals in ‘Le fils de l’homme’ (De mensenzoon). Verschaffel meldt dat Magritte beelden schildert die natuurlijk bij een mysterieuze wereld passen zoals de schaduwen bij de dingen. Een doek is, zoals een

³⁹⁷ Martin Heidegger, *Ibidem*, p. 77. Er wordt in dit werk niet verder ingegaan op het gedachtegoed van Heidegger. Met ‘Dasein’ doelt Heidegger op de menselijke bestaanswijze: het is de bestaanswijze van het zijnde dat de vraag naar het zijn kan stellen. Een Daseinsanalyse is de eerste doelstelling van Heideggers werk ‘Sein und Zeit’.

³⁹⁸ Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, p. 96.

³⁹⁹ René Magritte, *EC*, (199) p. 652.

⁴⁰⁰ René Magritte, *EC*, (210) p. 675. ‘Le mystère est invisible. Il ne doit pas son importance (le Néant non plus) à ce qu’il est invisible, mais à ce qu’il est nécessaire absolument.’

⁴⁰¹ René Magritte, *EC*, (210) p. 675.

⁴⁰² Bart Verschaffel, *Bedrieglijke gelijkenissen*, p. 21.

spiegel of een deur een toegang naar een andere wereld.⁴⁰³ Bij Magritte vertelt de spiegel niet de naakte waarheid: de toeschouwer die in de spiegel zijn gelaat zoekt, vindt een man zonder gezicht.⁴⁰⁴ Het gewone taalgebruik kan ons hierbij een handje helpen. Men zegt meestal dat men door het glas kijkt: het is transparant. Van een spiegel wordt niet gezegd dat men erdoor ziet, men ziet ín de spiegel. De spiegel vertelt wellicht nooit de naakte waarheid. ‘La reproduction interdite’ thematiseert niet alleen de spiegel, het is ook een voorbeeld van de relatie tussen voorstelling en mysterie.

Kan er wel sprake zijn van een relatie tussen voorstelling en mysterie, of beter, hoe kan men weten dat het absolute mysterie bestaat? Magritte zegt hierover dat we niet over het mysterie kunnen spreken, we kunnen er alleen door getroffen worden.⁴⁰⁵ Hoewel het mysterie uitstijgt boven het denken en de zichtbare wereld, bevindt het zich niet buiten de werkelijkheid. Het mysterie moet in de gewone werkelijkheid gezocht worden.⁴⁰⁶ Vandaar ook de koude realistisch-figuratieve schilderstijl en de dagdagelijkse voorwerpen die Magritte gebruikt in zijn schilderijen (zie hoofdstuk II, § 4). Magritte verklaart dat hij niet op zoek is naar een voorstelling van het mysterie maar naar beelden in de zichtbare wereld verenigd in een orde die het mysterie oproept.⁴⁰⁷ Het is voor hem vanzelfsprekend dat deze beelden de beelden van gewone, vertrouwde dingen zijn.⁴⁰⁸ Banaliteit en mysterie gaan dan ook steeds samen volgens Magritte.⁴⁰⁹

Met het voorgaande mag duidelijk zijn dat Magritte nergens het mysterie toont in zijn schilderijen. Het mysterie kan slechts opgeroepen worden.⁴¹⁰ Het gaat bij Magritte om de strijd van de evocatie van het mysterie. Magritte voert niet zozeer een gevecht, veeleer is er sprake van een dynamiek van verhullen en onthullen van het mysterie, van dichtplooien en ontvouwen. Een dynamiek waarin het mysterie desalniettemin ongrijpbaar aanwezig blijft. Raadsels, het denken en poëzie verdwijnen en komen tevoorschijn tussen deze plooien. Het mysterie kan het geheel dichtplooien, het is onkenbaar en onbegrijpelijk. Door evocatie ontstaat de mogelijkheid van een ontvouwing van het mysterie en kan er een glimp van de ondoorgrondelijke diepte van het mysterie opgevangen worden.

Het laatste woord is voor Magritte:

⁴⁰³ Bart Verschaffel, *Ibidem*, p. 23.

⁴⁰⁴ Bart Verschaffel, *Ibidem*, p. 24.

⁴⁰⁵ René Magritte, *EC*, (197) p. 646.

⁴⁰⁶ René Magritte, *EC*, (135) p. 467.

⁴⁰⁷ René Magritte, *EC*, (199) p. 652.

⁴⁰⁸ René Magritte, *EC*, (145) p. 490.

⁴⁰⁹ René Magritte, *EC*, (118) p. 418. ‘La banalité commune à toutes les choses, c’est le mystère.’

⁴¹⁰ Zie ook: Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 161.

‘Wij, iedereen, worden afgeleid door zoveel praktische dingen dat we het mysterie uit het oog verliezen. We zouden van tijd tot tijd eens moeten stoppen en het mysterie in ogeschouw nemen.’⁴¹¹

⁴¹¹ René Magritte, *EC*, (99) p. 343 en (189) p. 610. Vertaling: Ruud Kaulingfreks, *Ibidem*, p. 61.

IV Epiloog

In dit werk werden ideeën en schilderijen van René Magritte besproken. Vanuit de stroming waartoe Magritte gewoonlijk gerekend wordt, het surrealisme, konden via andere kunststromingen zoals de conceptuele kunst de ideeën van Magritte zich ontspinnen. Het unieke van Magrittes werk in deze bewegingen werd steeds beklemtoond. Via raadselachtigheden, het denken en poëzie leidde deze route tot het mysterie. Van een omweg kan nauwelijks sprake zijn: het mysterie is een dynamisch proces van onthullen en verhullen waarin alle kennis van de wereld zich kan verschuilen en tevoorschijn treden. ‘Het mysterie oproepen’ is het ultieme kenmerk van de schilderkunst van René Magritte, deze uitspraak loopt dan ook als een rode draad door dit werk.

De analogieën met verscheidene filosofen vertegenwoordigen een aanzienlijke plaats in dit werk. Al werd het gedachtegoed van Magritte niet op een procrustesbed gelegd. Er mag niet uit het oog verloren worden dat Magritte in de eerste plaats een schilder is en dat zelf ook wenste te zijn. Een schilder die verklaart dat het in zijn werk niet om schilderkunst draait maar om het denken, een schilder die daarenboven wel aan de andere kant van zijn ideeën denkt, door de beelden.⁴¹²

Magritte had een grondige hekel aan elke interpretatie van zijn schilderijen. Woorden klinken erg hol tegenover de onmiddellijkheid en de volheid van de ervaring, tegenover de schok die Magritte probeerde uit te lokken met zijn kunstwerken. Een interpretatie van een kunstwerk, in woorden uitgedrukt, gaat daarenboven voorbij aan het wezenlijke van de kunst. Voor Magritte praat een interpretatie het mysterie van het kunstwerk weg. Dit betekent niet dat we maar beter zwijgen. Doch, het is moeilijk om over kunst te spreken: goede kunst spreekt voor zichzelf.⁴¹³ Over kunst spreken wordt dan ook vaak afgedaan als overbodig en misplaatst.

Het bijzondere van een kunstwerk ligt volgens Verschaffel dan ook niet in het onuitsprekbare maar in de aandacht die het van ons weet te ontfrutselen, in het verlangen dat het kunstwerk uitlokt om erover te schrijven of te spreken en over iets anders niet. Aandacht is ‘meer’ dan voelen, het bestendigt het momentane karakter van de

⁴¹² René Magritte, *EC*, (88) en (169) p. 320 en p. 562.

⁴¹³ Zie ook: Bart Verschaffel, *Over kunst, ontroering en kritiek*.

kunstervaring. Over kunst schrijven of spreken heeft slechts het kunstwerk met de kunstervaring gemeen. Kunst is zélf ook moeilijk: het heeft een zekere autonomie, het toe-eigenen van een kunstwerk doet deze autonomie en ook het wezen van het kunstwerk teniet. Volgens Magritte moet men openstaan voor het mysterie van een schilderij zonder het te willen begrijpen of verklaren. Magritte wilde bovendien dat we náár en niet ín zijn schilderijen kijken. Kunst is belangrijk en moeilijk volgens Verschaffel: men moet bij elk werk opnieuw beginnen en er heerst vanzelf dissensus. Kunst is een slijpsteen voor het denken. Als dit werk over Magritte het denken heeft aangescherpt, of ten minste tot denken aanzet, is het opzet ervan gelukt.

Referentielijst

- Abadie D (ed),
2003, *Magritte: Catalogue Exposition Paris (Galerie Nationale du Jeu de Paume) 11 février - 9 juin 2003*, Gand: Ludion, 303 p.
- Alexandrian S,
1993, *Surrealist Art*, London: Thames and Hudson Ltd, 256 p.
- Alquié F,
1955, *Philosophie du surréalisme*, Paris: Flammarion, 234 p.
- Apollinaire G,
1972, Les mamelles de Tirésias, in *L'Enchanteur pourrissant suivi de Les mamelles de Tirésias et de Couleur du temps*, Paris: Gallimard, 91-158.
- Austin JL,
1990, *How do things with words*, 2nd ed., Oxford: University Press, 176 p.
- Bachrach AGH et al. (eds.),
1983, *Moderne encyclopedie van de wereldliteratuur*, vol. 8, Weesp: De Haan, 9-12.
- Bachelard G,
1949, *La psychanalyse du feu*, Paris: Gallimard, 221 p.
- Baudelaire C,
1945, *Les fleurs du mal*, Genève: Skira, 359 p.
- Baudrillard J,
1981, *Simulacres et simulation*, Paris: Cahiers Galilée, 237 p.
- Bekkers L,
2001, Mosselen, adelaars en Magritte: in gesprek met Marcel Broodthaers (over de dood heen), *Kunstbeeld* 25 (4): 34-35.
- Benjamin W,
1985, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, Nijmegen: SUN, 127 p. (Vertaling van 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a M: Suhrkamp.)
- Breton A,
1966, *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, 188 p.
- Breton A,
1967, *La clé des champs*, Paris: Pauvert, 342 p.

- Breton A,
1969, *Entretiens 1913-1952*, Paris: Gallimard, ed. revue et corrigée, 312 p.
- Breton A,
1979, *Le surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard, 559 p.
- Breton A,
1988-1999, *Oeuvres complètes V. 2*, Paris: Gallimard, 1952 p.
- Carra M; Waldberg P; Rathke E,
1971, *Metaphysical Art*, New York: Praeger Publishers, 216 p.
- Collingwood RG,
1945, *The principles of art*, Oxford: Clarendon, 347 p.
- Croce B,
1965, *Guide to Aesthetics*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 88 p., (vertaling van 1913, *Breviario di estetica*, s.l.: s.n.).
- Croce B,
1970, *Aesthetic as science of expression and general linguistic*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 503 p., (vertaling van 1909, *Estetica come scienza dell'Espressione e linguistica generale*, Bari: Laterza et Figli).
- Danto AC,
1997, *After the end of art: Contemporary art and the pale of history*, Princeton: University Press, 239 p.
- de Lautréamont,
1938, *Oeuvres complètes de Isidore Ducasse, comte de Lautreamont: Les chants de Maldoror, Poésies, Correspondance*, Paris: Agence centrale librairie, 252 p.
- De Martelaere P,
1993, Om niets te zeggen, of De nieuwe kleren van de keizer, in *Een verlangen naar ontroostbaarheid: over leven, kunst en dood*, Amsterdam: Meulenhoff, 11-23.
- De Mul J,
1990, *Het romantisch verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Rotterdam: Donker, 252 p.
- De Saussure F; Bally C; Sechehaye A; Riedlinger A,
1967, *Cours de Linguistique générale*, Paris: Payot, 331 p.
- Drijkoningen F,
1981, Waarom surrealisten automatisch schreven, *De Revisor* 8 (4): 22-32.
- Drijkoningen F,
1983, Esoterische aspecten van het surrealistische wereldbeeld, *De Revisor* 10 (4): 24-29.
- Durozoi G,
1997, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris: Hazan, 759 p.

- Foucault M,
1973, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier: Fata Morgana, 91 p.
- Foucault M,
1996, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard, 400 p.
- Freud S,
1964, *Leonardo Da Vinci and a memory of his childhood*, New York: Norton, 101 p. (vertaling van 1910, *Eine Kindheitsherinnerung des Leonardo Da Vinci*, Leipzig: Deuticke).
- Gombeir D,
1994, René Magritte: In dialoog met de gerepresenteerde werkelijkheid, *Streven*, 61 (6): 506-515.
- Gombrich EH,
1988, *Kunst en illusie: De psychologie van het beeldend weergeven*, Houten: De Haan, 378 p., (vertaling van 1960, *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Oxford: Phaidon).
- Gohr S,
2003, *Magritte*, Gent: Ludion, 48 p.
- Habertsma M; Zijlmans K (eds),
1993, *Gezichtspunten: Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen: SUN, 352 p.
- Heidegger M,
1954, *Wom Wesen der Wahrheit*, 3. Auflage, Frankfurt am Mein: Vittorio Klostermann, 27 p.
- Heidegger M,
2002, *De oorsprong van het kunstwerk*, 2^e ed., Amsterdam: Boom, 102 p., (vertaling van 1950, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in Holzwege, Frankfurt a.M.: Klostermann).
- Horatius FQ; Van Dooren JJ,
1939, *De arte poetica liber*, Liège: Dessain, p. 17.
- Hospers J,
1956, The Croce-Collingwood theory of art, *Philosophy* 56: 291-308.
- Judd D,
1987, *Complete writings 1975-1986*, Eindhoven: Lecturis, 136 p.
- Jongen RM,
1994, *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible: réflexions et recherches*, Bruxelles: FUSL, 289 p.
- Kaulingfreks R,
1984, *Meneer Iedereen: over het denken van René Magritte*, Nijmegen: SUN, 223 p.

- Koenot J,
1998, Magritte tegenover de symbolisten: Een mysterie zonder mythe, *Streven* 4: 369-376.
- Kosuth J,
1991, *Art after philosophy and after: Collected writings 1966-1990*, Cambridge: MIT Press, 289 p.
- Kozloff M,
1970, Surrealist Painting Reconsidered, in *Renderings: Critical essays on a century of modern art*, London: Studio Vista Limited, 101-119.
- Lalande A,
1972, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 11^e ed., Paris: PUF, 1323 p.
- Lecomte M,
1964, Quelques tableaux de Magritte et les textes qu'ils ont suscités, *Musées royaux des beaux-arts de Belgique bulletin* 13 (1-2): 101-110.
- Lévi-Strauss C,
1962, La science du concret, in *La pensée sauvage*, Paris: Plon, 3-47.
- Loreau M,
1980, *La peinture à l'énigme du corps*, Paris: Gallimard, 269 p.
- Magritte R; Arnaud N; Magritte G,
1976, *Quatre-vingt-deux lettres de René Magritte à Mirabelle Dors et Maurice Rapin*, Paris: CBE, non pag.
- Magritte R,
1978, *Rétrospective Magritte, Exposition Bruxelles Palais des beaux-arts 27 octobre-31 décembre 1978; Exposition Paris Musée national d'art moderne Centre national d'art et de culture Georges Pompidou 19 janvier-9 avril 1979*, Charleroi: Graphing, 295 p.
- Magritte R,
1982, *René Magritte und der Surrealismus aus Belgien, Ausstellung Kunstverein und Kunsthaus Hamburg 23. Januar bis 28 März 1982*, Bruxelles: Lebeer, 299 p.
- Magritte R; Perceval F; Bosmans A,
1990, *Lettres à André Bosmans 1958-1967*, Paris: Seghers, 517 p.
- Magritte R; Blavier A,
2001, *Ecrits complets*, Paris: Flammarion, 761 p.
- Masson A,
1940, *André Masson: 200 dessins, exposition, Paris, Musée d'art moderne*, s.l.: s.n., non pag.
- Masson A,
1950, *Le plaisir de peindre*, s.l.: La Diane Française, 202 p.

- Mariën M,
1994, *Apologies de Magritte 1938-1993*, Bruxelles: Devillez, 178 p.
- Meuris J,
1992, *Magritte et les mystères de la pensée*, Bruxelles: La lettre volée, 111 p.
- Nietzsche, F,
1999, *De vrolijke wetenschap ('la gaya scienza')*, Amsterdam: De Arbeiderspers, 283 p., (vertaling van 1882, *Die fröhliche Wissenschaft*, s.l.: s.n.).
- Nietzsche F,
2000, *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*, Amsterdam: De Arbeiderspers, 161 p., (vertaling van 1886, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*, s.l.: s.n.).
- Nougé P,
1956, *Histoire de ne pas rire*, Bruxelles: Les Lèvres Nues, 315 p.
- Ollinger- Zinque G (ed),
1987, *René Magritte*, Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 125 p.
- Ollinger- Zinque G; Leen F (eds),
1998, *Magritte: Catalogus van de tentoonstelling te Brussel (Koninklijke musea voor Schone Kunsten) van 6 maart tot 28 juni 1998*, Gent: Ludion, 335 p.
- Oosterling HAF; Prins WA (eds),
1988, *La chair: Het vlees in filosofie en kunst*, Rotterdam: Erasmus universiteit, 85 p.
- Palmer M,
1994, *Van Ensor tot Magritte: Belgische kunst 1880-1940*, Tielt: Lannoo, 188-220.
- Palmer M,
2003, *Belgische kunst: Van Ensor tot Panamarenko 1880-2000*, Tielt: Lannoo, 272 p.
- Passeron R,
1975, *Encyclopédie du surréalisme*, Paris: Somogy, 288 p.
- Picon G,
1976, *Journal du surréalisme 1919-1939*, Genève: Skira, 229 p.
- Roberts-Jones P,
1968, Les poèmes visibles de René Magritte, *Musées royaux des beaux-arts de Belgique bulletin* 17 (1-2): 61-90.
- Rodowick DN,
2001, *Reading the figural, or, philosophy after the new media*, Durham: Duke University Press, 276 p.
- Roque G,
1983, *Ceci n'est pas un Magritte: essai sur Magritte et la publicité*, Paris: Flammarion, 203 p.

- Sartre JP,
1972, *Qu'est-ce la littérature?*, Paris: Gallimard, 375 p.
- Schiebler R,
1981, *Die Kunsttheorie René Magrittes*, Munchen: Hanser, 155 p.
- Schneede UM,
1973, *Surrealism*, New York: Abrams, 144 p., (vertaling van 1973, *Malerei der Surrealismus*, Köln: DuMont und Schauberg).
- Schneede UM,
1975, *René Magritte, Leben und Werk*, 2. Auflage, Köln: DuMont und Schauberg, 140 p.
- Schopenhauer A,
2001, *De wereld als wil en voorstelling I*, Amsterdam: Wereldbibliotheek, boek drie: 271-402, (vertaling van s.a., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, s.l. : s.n.).
- Schopenhauer A,
2001, *De wereld als wil en voorstelling II*: Amsterdam: Wereldbibliotheek, hoofdstuk 7: 95-119, (vertaling van s.a., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, s.l. : s.n.).
- Schopenhauer A,
2002, *Parerga en paralipomena: kleine filosofische geschriften II*, Amsterdam: Wereldbibliotheek, 813 p, (vertaling van s.a., *Parerga und paralipomena*, s.l. : s. n.).
- Schreier C,
1985, *René Magritte: Sprachbilder 1927-1930*, Hildesheim: Olms, 133 p.
- Sheppard ADR,
1987, *Aesthetics, An introduction to the philosophy of art*, Oxford: University Press, 172 p.
- Soby JT,
1969, *The early chirico*, New York: Arno Press, 119 p. + 69 ill.
- Spriet P,
2002, *Een tragische minnares: Rachel Baes, Joris van Severen, Paul Léautaud en de surrealisten*, Leuven: Van Halewyck, 328 p.
- Stokvis W,
2001: *Cobra: De weg naar spontaniteit*, Blaricum: V+ K Publishing, 470 p.
- Sylvester D,
1992, *Magritte*, Antwerpen: Mercatorfonds, 448 p.
- Sylvester D (ed),
1992, *René Magritte: catalogue raisonné*, London: Wilson, 5 vol.

- Tanghe P,
2004, *Toeternitoe: Zin, onzin en waanzin van de hedendaagse beeldende kunst*, Tielt: Lannoo, 272 p.
- Thomas N (ed),
1990, *The international dictionary of films and filmmakers*, 2nd ed., Chicago: St James Press, 303-304.
- Toorians L,
1998, Ongrijpbaar als water en net zo bevruchtend, *Vitrine* 11 (1): 38-42.
- Torczyner H,
1988, *René Magritte: tekens en beelden*, Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 277 p.
- Vanbergen JFHH,
1986, *Voorstelling en betekenis: Theorie van de kunsthistorische interpretatie*, Leuven: Universitaire Pers, 208 p.
- Van den Braembussche AA,
1995, Van beeld tot gedachte: Over mimesis en mysterie bij Magritte, *Filosofie* 5 (4): 18-23.
- Van den Braembussche AA,
2003, *Denken over kunst: Een inleiding in de kunstfilosofie*, derde druk, Bussum: Continho, 389 p.
- Van den Bussche W,
1996, *Van Ensor tot Delvaux: Ensor, Spilliaert, Permeke, Magritte, Delvaux, Catalogus n.a.v. de tentoonstelling te Oostende (Museum voor Moderne Kunst) van 5 oktober 1996 tot 2 november 1997*, Oostende: Provinciaal museum voor moderne kunst, 392 p.
- Van den Bussche W,
1998, *René Magritte en de hedendaagse kunst: een doorstroming van ideeën en gegevens, of een raadsel nooit opgelost, Catalogus n.a.v. de tentoonstelling te Oostende (Museum voor Moderne Kunst) van 4 april tot 28 juni 1998*, Oostende: Provinciaal museum voor moderne kunst, 239 p.
- Vande Veire F,
1997, *De geplooidde voorstelling: essays over kunst*, Brussel: De gelaarsde kat, 223 p.
- Vande Veire F,
2002, *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Nijmegen: SUN, 356 p.
- Van Peursen CA,
1994, *Na het postmodernisme: van metafysica tot filosofisch surrealisme*, Kampen: Kok Agora, 155 p.
- Van Spaendonck J,
1977, *Belle Epoque en anti-kunst: de geschiedenis van een opstand tegen de burgerlijke cultuur*, Amsterdam: Boom, 306 p.

- Verschaffel B,
1986, Bedrieglijke gelijkenissen: De spiegel in het werk van René Magritte, *Archis*: 20-25.
- Verschaffel B; Verminck M; Olyslaegers J (red),
1993, *Het vel van Chambyzes 1: kunstkritieken tussen Van Nu en Straks en Documenta IX*, Leuven: Kritak, 465 p.
- Verschaffel B,
1994, Peinture vache, peinture métaphysique? René Magritte en het sublieme, *De witte raaf* (50).
- Verschaffel B,
1996, Over kunst, ontroering en kritiek, *De witte raaf* (60).
- Vovelle J,
1971, Un surréaliste belge à Paris: René Magritte (1927-1930), *Revu de l'art* 12: 55-63.
- Vovelle J,
1972, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles: De Rache, 374 p.
- Vuegen C,
1994, Magritte en het schandaal van 1948, *Kunstbeeld*, 18 (4): 12-14.
- Vuegen C,
1998, Magritte: het mysterie is de werkelijkheid, *Kunstbeeld*, 22 (3)12-15.
- Waldberg P,
1965, *René Magritte*, Bruxelles: De Rache, 353 p.
- Waldberg P,
1972, *Der Surrealismus*, Köln: DuMont und Schauberg, 2^e ed., 130 p. (Vertaling van 1962, *Le surréalisme*, Genève: Skira).
- Welchman JC,
1997, *Invisible colors: A visual history of titles*, London: Yale University Press, 452 p.
- Wittgenstein L; Hermans WF,
2002, *Tractatus logico-philosophicus*, Amsterdam: Athenaeum Polak en Van Genneep, 188 p.

Afbeeldingen



Afbeelding 1: De verborgen vrouw (*La femme cachée*) 1929
 [CR 302⁴¹⁴, olieverf op doek, 73 x 54. Fotomontage verschenen in 'La Révolution surréaliste, jaarg. 5 nr. 12 (15 december 1929)]

Met de wijzers van de klok mee, te beginnen met de middelste foto bovenaan: André Breton, Luis Bunuel, Jean Caupenne, Paul Eluard, Marcel Fourrier, René Magritte, Albert Valentin, André Thirion, Yves Tanguy, Georges Sadoul, Paul Nougé, Camille Goemans, Max Ernst, Salvador Dalí, Maxime Alexandre, Louis Aragon.

⁴¹⁴ Dit nummer duidt op het nummer van het schilderij zoals aangeduid in de 'catalogue raisonné' van David Sylvester. Dit nummer wordt bij elk werk van René Magritte toegevoegd om misverstanden te vermijden. De werken zijn van René Magritte, in alle andere gevallen wordt de kunstenaar wel vermeld.



Afbeelding 2: Voorbeeld van 'cadavre exquis' 1926



Afbeelding 3: Voorbeeld van 'cadavre exquis' 1927



Afbeelding 4: Voorbeeld van 'cadavre exquis' 1927



Afbeelding 5: Foto genomen in Brussel in 1953.

Van links naar rechts: Marcel Mariën, Camille Goemans, Gérard van Bruaene, Irène Hamoir, Georgette Magritte, E.L.T. Mesens, Louis Scutenaire, René Magritte en Paul Colinet.



*Afbeelding 6: Jane Graverol, De waterdruppel 1964
olieverf, 110 x 110*

1: Marcel Mariën 2: Paul Nougé 3: Paul Bourgoignie 4: René Magritte 5: Paul Colinet 6: Marcel Lecomte 7: Irène Hamoir 8: Jean Scutenaire 9: Achille Chavée 10: Camille Goemans 11: André Souris 12: E.L.T. Mesens 13: Geert Van Bruane 14: Jane Graverol



*Afbeelding 7: André Masson, **Figuur (Figure)** 1927
olieverf en zand op doek, 46 x 27*



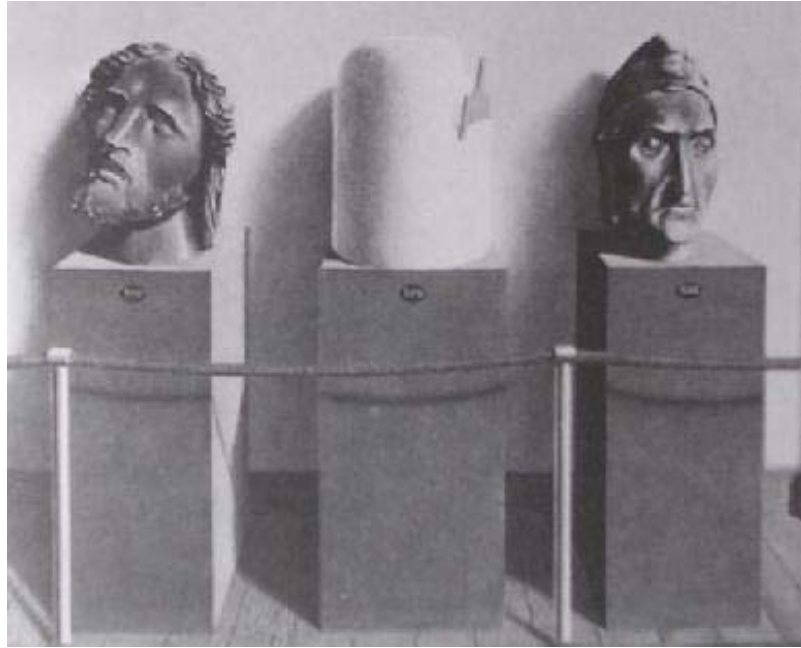
*Afbeelding 8: André Masson, **Dode paarden (Les chevaux morts)** 1927
olieverf en zand op doek, 46 x 55*



*Afbeelding 9: Paul Delvaux, Pygmalion, 1939
olieverf op doek, 135 x 165*



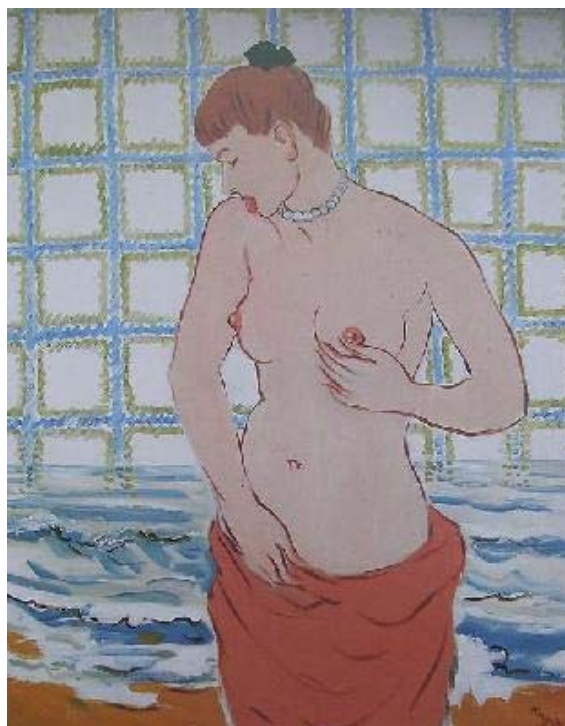
*Afbeelding 10: Giorgio de Chirico, Liedeslied (Canto d'amore) 1914
olieverf op doek, 73 x 59*



*Afbeelding 11: De eeuwigheid (L'éternité) 1935
CR 389, olieverf op doek, 65 x 81*



Afbeelding 12: Joseph Kosuth, One or three Chairs, 1965



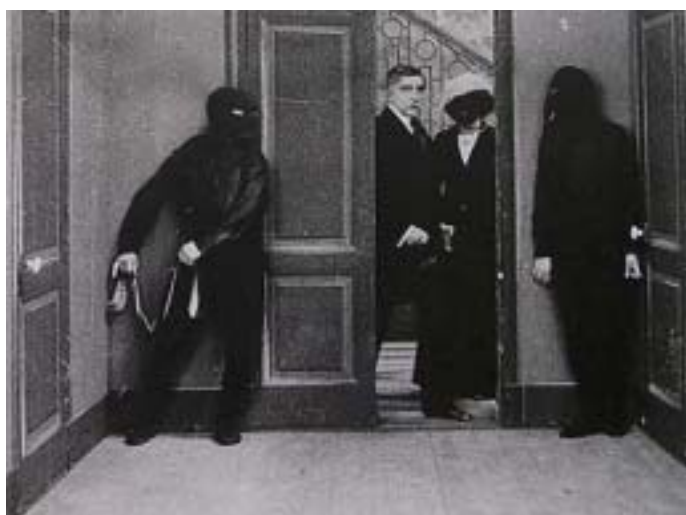
*Afbeelding 13: De kei (La galet) 1948
CR 656, olieverf op doek, 100 x 81*



*Afbeelding 14: Hongersnood (La famine) 1948
CR 652, olieverf op doek, 46 x 55*



*Afbeelding 15: De bedreigde moordenaar (L'assassin menacé) 1927
CR 137, olieverf op doek, 152 x 195*



Afbeelding 16: Louis Feuillade, Fantômas 1913



*Afbeelding 17: Oude liefde roest niet (La retour de flamme) 1943
CR 535, olieverf op doek, afmetingen ongekend
(Dit is een bewerking van Magritte van een Fantômasposter.)*



*Afbeelding 18: Foto van René Magritte bij De barbaar (Le barbare) 1927
CR 188, olieverf op doek, 65 x 50. (Het schilderij is vernietigd.)*



Afbeelding 19: *Helderziendheid (La clairvoyance)* 1936
CR 419, olieverf op doek, 54 x 65



Afbeelding 20: *De schilderkunst (La peinture)* 1945
CR 703, hoogte: 56



*Afbeelding 21: De schone gegijzelde (La belle captive) 1948
CR 1300, gouache op papier, 18 x 16*



*Afbeelding 22: Het menselijk tekort (La condition humaine) 1933
CR 351, 100 x 81*



Afbeelding 23: *Het menselijk tekort (La condition humaine)* 1935
CR 387, olieverf op doek, 100 x 73



Afbeelding 24: *Woordbreuk der afbeeldingen (La trahison des images)* 1929
CR 303, olieverf op doek 60 x 81



Afbeelding 25: Meisje, een vogel etend (Jeune fille mangeant un oiseau) 1927

CR 145, olieverf op doek, 74 x 97

LA STATUE ERRANTE. D'un long regard aveugle elle heurte l'espace, et, seule de la terre, elle tend son miroir...

Voit-elle à ses yeux morts, usés à ne rien voir, battre et se fendre la blancheur où elle passe, et glissant à ses pieds, cette ombre qui se meut parmi ses mouvements, comme une aile de feu: voit-elle le regard qui se mêle avec elle et la suit, inquiet, et jaloux de savoir cette apparence sourde au monde se mouvoir, déprise, indifférente à sa grâce mortelle?

On la voit, cependant, de tout son corps peser dans l'entaille profonde où sa prouesse lente recouvre, à chaque pas, la trace d'un baiser, vivant de se sentir, à tout moment, vivante...

CAMILLE GOEMANS et RENE MAGRITTE
Paris, le 16 février 1929.

Le Sens Propre



*Afbeelding 26: De reuzin (La géante) 1931
CR 341, olieverf op doek en Chinese inkt op Isorel, 54 x 73*

La géante⁴¹⁵

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux
Deviner si son coeur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

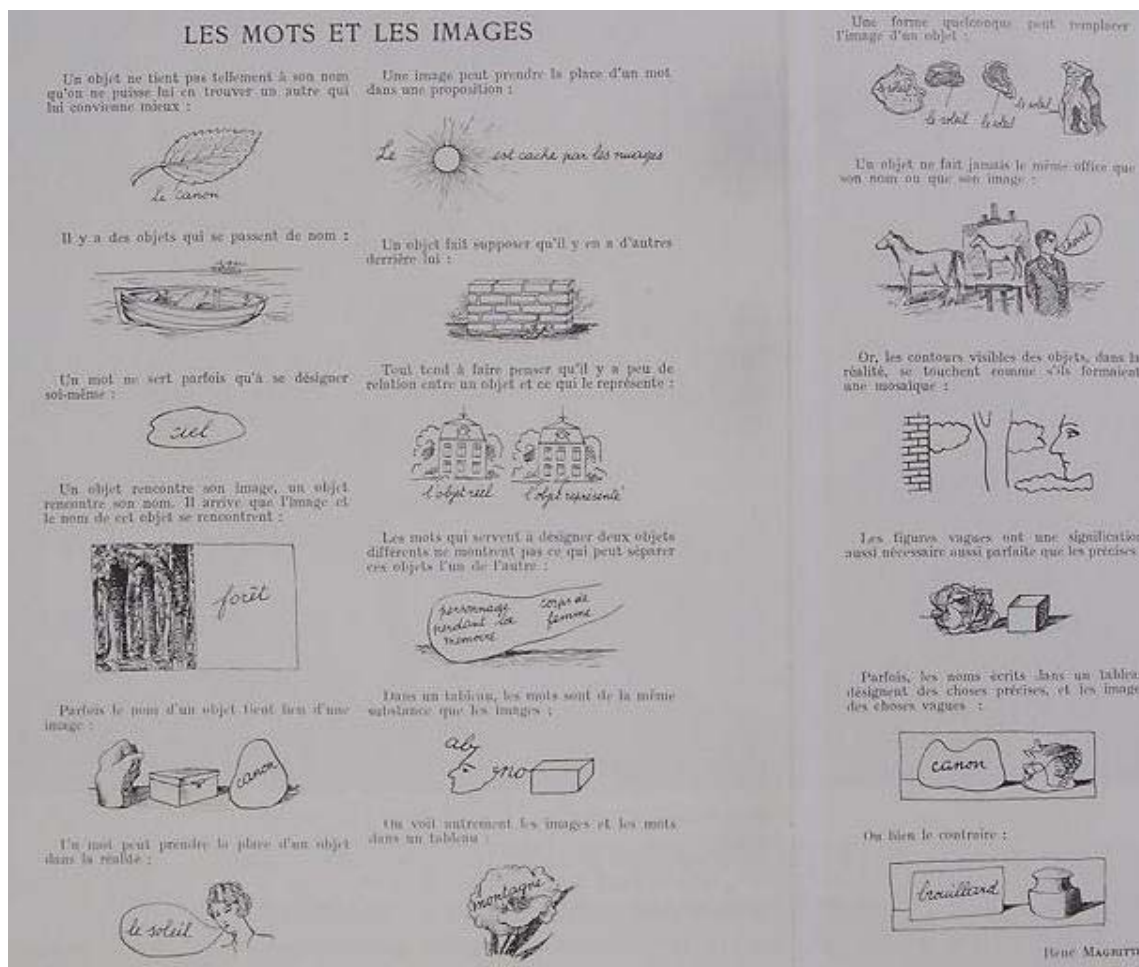
Alors qu'un monde bas mais de grâce prenante
Berce de ses couleurs l'espoir vain de vos yeux
Au milieu de ma vie se meut une géante
Méprisante, masquée et négligeant vos dieux.

Son grand corps pour moi seul abandonné se pâme
Et libre se déploie en de terribles jeux
S'apaise pur renaître en une sombre flamm
Déchirant les brouillards qui nagent dans ses yeux.

Parcourant pour toujours ses magnifiques formes
J'ai rampé auversant de ses genoux énormes
Et parfois en été, si les soleils malsains

Lasse, la font s'étendre à travers de mes songes
Je m'endors tendrement à l'ombre de ses sein
Sans rêve de celui où son rêve me plonge.

⁴¹⁵ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, p. 43.



Afbeelding 27: *Les mots et les images (Woorden en beelden)* 1929
 Afgedrukt in *La Révolution surréaliste*, jaarg. 5 nr. 12 (15 december 1929) 32-33.

Woorden en beelden

[eerste kolom]

- *Geen voorwerp is zozeer met zijn naam verbonden dat wij er geen andere voor zouden kunnen vinden die er beter bij past: [in illustratie] het kanon
- *Er zijn voorwerpen die het zonder naam kunnen stellen: [illustratie]
- *Een woord is soms al de aanduiding van zichzelf: [illustratie]
- *Een voorwerp ontmoet zijn beeld, een voorwerp ontmoet zijn naam. Soms ontmoeten het beeld en de naam van dit voorwerp elkaar: [illustratie]
- *Soms neemt de naam van een voorwerp de plaats in van een beeld: [illustratie]
- *Een woord kan de plaats innemen van een voorwerp uit de realiteit: [in illustratie] de zon

[tweede kolom]

- *In een zin kan een beeld de plaats van een woord innemen: [in illustratie] de [illustratie] gaat schuil achter de wolken
- *Een voorwerp wettigt de veronderstelling dat er andere achter verborgen zijn: [illustratie]
- *Alles wijst erop dat er niet veel verband bestaat tussen het voorwerp en zijn afbeelding: [illustratie]

- *Woorden die twee verschillende dingen aanduiden, onthullen niet wat deze voorwerpen van elkaar onderscheidt: [in illustratie] figuur in beweging vrouwenlichaam
- *In een schilderij zijn woorden in wezen gelijkwaardig aan beelden: [illustratie]
- *In een schilderij worden woorden en beelden verschillend waargenomen [in illustratie] berg

[derde kolom]

- *Een willekeurige vorm kan de nauwgezette afbeelding van een voorwerp vervangen: [in illustratie] de zon [4x]
- *Een voorwerp vervult nooit dezelfde functie als zijn naam of zijn afbeelding: [in illustratie] paard
- *De zichtbare omtrekken van de voorwerpen grenzen in de werkelijkheid aan elkaar alsof zij een mozaïek vormen: [illustratie]
- *Vage figuren hebben een even dwingende, volstreekte betekenis als nauwkeurige: [illustratie]
- *Soms duiden namen in een schilderij exacte dingen aan, en afbeeldingen [juist] vage dingen: [in illustratie] kanon
- *Of omgekeerd: [in illustratie] mist

René Magritte

(Vertaling in Harry Torczyner, *Tekens en beelden*, p. 260.)



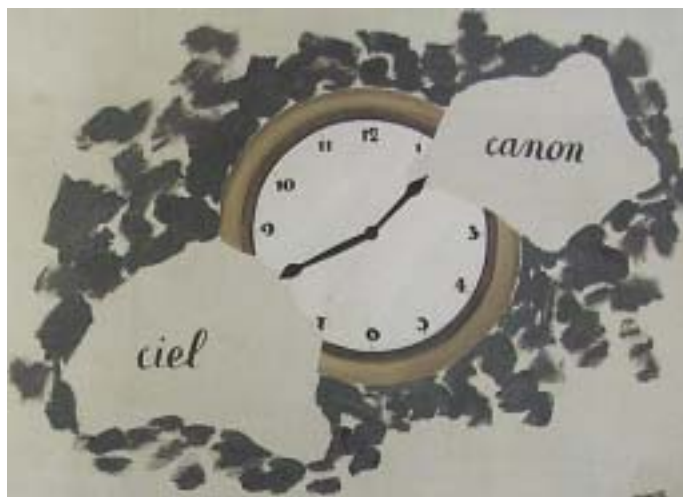
Afbeelding 28: *De sleutel der dromen (La clef des songes)* 1927
CR 172, olieverf op doek, 38 x 55



Afbeelding 29: *De letterlijke betekenis (Le sens propre)* 1929
CR 309, olieverf op doek, 73 x 54



Afbeelding 30: *Het paleis der gordijnen (Le palais des rideaux)* 1929
CR 305, olieverf op doek, 81 x 116



*Afbeelding 31: Weerspiegelingen van de tijd (Les reflets du temps) 1928
CR 293, olieverf op doek, 54 x 73*



*Afbeelding 32: De verboden afbeelding (La reproduction interdite) 1937
CR 436, olieverf op doek, 81 x 65*