

magritte

WMSKA



MAGRITTE.

LA LIGNE DE VIE

15.11.2025 – 22.02.2025

René Magritte, *De wraak*, inv.nr. 2569, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen - Collectie Vlaamse Gemeenschap © Succession René Magritte - SABAM Belgium, 2025, foto: Hugo Maertens



LA LIGNE DE VIE

René Magritte

In 1938 gaf René Magritte in het KMSKA een uitzonderlijke lezing over zijn werk, de langste en meest persoonlijke uit zijn carrière. Magritte. La ligne de vie brengt deze historische voordracht opnieuw tot leven. In wat volgt kan u die unieke lezing zelf lezen. We volgen Magritte in zijn zoektocht van jeugdige fascinatie naar meesterlijke beheersing, van vroege experimenten tot zijn iconische spel met beeld, taal en raadselachtige combinaties. Tegelijk weerklinkt zijn politieke scherpte: surrealisme als humorvol, maar ook strijdlustig antwoord op de absurditeit van zijn tijd.

Dames en Heren, Kameraden,

De oude vraag 'Wie zijn wij?' krijgt een ontgoochelend antwoord in de wereld waarin wij moeten leven.

Wij zijn immers maar de bewoners van die zogenaamd beschaafde wereld, waarin verstand, laagheid, heroïsme, domheid goed samengaan en helemaal actueel zijn.

Wij zijn immers maar de bewoners van die onsamenhangende en absurde wereld waar wapens worden gemaakt om de oorlog te verhinderen, waar de wetenschap erop gericht is te vernielen, te doden, te bouwen, het leven van stervenden te verlengen, waar de waanzinnigste activiteit averechts werkt.

Wij leven in een wereld waar getrouwd wordt om het geld, waar paleizen gebouwd worden die onbewoond staan te vervallen bij de zee.

En die wereld blijft zo goed en zo kwaad mogelijk overeind; maar zien wij de tekenen van haar toekomstige ondergang niet reeds oplichten in de nacht?

Degenen die er zich niet door gehinderd voelen en rustig van de toestand profiteren, zullen het herhalen van die overduidelijke feiten naïef en nutteloos vinden. Wie leeft van die wanorde, wenst niets liever dan het voortbestaan ervan.

Maar hun zogezegd realistische aanpak om het oude gebouw op te kalfateren kan alleen maar gebeuren met middelen die weer nieuwe verstoringen, nieuwe contradicties zijn.

Zonder het te weten bespoedigen de realisten dus de fatale instorting van deze tot ondergang gedoemde wereld.

Andere mensen, waartoe ik mezelf met fierheid reken, ondanks het utopische denken dat hen wordt aangewreven, verlangen bewust naar de proletarische revolutie die de wereld zal veranderen; en wij streven naar dat doel, elk met de middelen waarover hij beschikt.

Maar in afwachting van de vernietiging van die middelmatige realiteit, moeten wij ons ertegen beschermen.

De natuur schenkt ons de droomtoestand die ons lichaam en onze geest de vrijheid biedt waaraan ze dringend behoefte hebben.

Dat de natuur mild is blijkt ook uit het feit dat zij voor de ongeduldigen en zwakken de waanzin als toevlucht heeft voorzien, om hen te beschermen tegen de verstikkende

atmosfeer van deze door de eeuwenlange aanbidding van goud en goden gevormde wereld.

De grote verdedigingskracht ligt in de liefde die de minnaars in een betoverd domein binnenleidt, dat precies bij ze past en dat stevig beschermd is door de afzondering.

Kortom, het surrealisme schenkt de mensheid een geschikte methode en geestesoriëntatie om door te gaan met het onderzoeken van domeinen die men heeft willen miskennen of misprijzen en die nochtans de mens direct aanbelangen.

Het surrealisme eist voor het wakende leven een soortgelijke vrijheid op als die welke wij al dromend hebben. De geest bezit die vrijheid in sterke mate en eigenlijk volstaat het dat nieuwe technici er zich op toeleggen een of ander complex te reduceren - dat van het belachelijke misschien - en dat zij uitzoeken welke kleine wijzigingen er in onze gewoonten zouden moeten worden aangebracht, opdat die gave van ons om slechts te zien wat wij wensen te zien, de gave zou worden om dadelijk de voorwerpen van onze wensen te ontdekken. Die mogelijkheden worden al in zekere mate verwezenlijkt in de dagelijkse ervaring, ook al is die in een religieuze, civiele of militaire moraal ingebed.

Hoe dan ook, de surrealisten kunnen vrij zijn. 'Menskleurige vrijheid', noemde André Breton het.

In 1900 speelt De Chirico met de schoonheid, hij verbeeldt en realiseert wat hij wil: hij schildert 'Weemoed van een mooie zomermiddag' in een land met hoge fabrieksschoorstenen en eindeloze muren. Hij schildert 'Liefdeslied' waarin een chirurgenhandschoen en de kop van een antiek beeld verenigd zijn.

Die zegevierende poëzie heeft het stereotiepe effect van de traditionele schilderkunst verdrongen.

Er doet zich een volledige breuk voor met de mentaliteit van kunstenaars die gevangen zitten in talent, 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.

Door het pakkende effect van collages die met oude prenten uit tijdschriften vervaardigd zijn, heeft Max Ernst in zijn illustraties van Paul Eluards 'Répétitions' prachtig aangetoond dat alles wat het prestige uitmaakte van de traditionele schilderkunst makkelijk gemist kan worden. Schaar, lijn, penselen, kleuren,

het model, de stijl, de gevoeligheid en die fameuze oprechtheid welke van kunstenaars wordt gevraagd.

Het oeuvre van De Chirico, Max Ernst, bepaalde schilderijen van Derain, bijvoorbeeld 'De man met de krant' waarin een geschilderd personage een echte krant vasthoudt, de ontdekkingen van Picasso, de anti-artistieke activiteit van Marcel Duchamp die zomaar voorstelde om een Rembrandt als strijkplank te gebruiken, dat alles vormt het begin van wat nu 'de surrealistische schilderkunst' genoemd wordt.

DE MAGIE VAN DE SCHILDERKUNST

Tijdens mijn jeugd speelde ik met een meisje op het oude verlaten kerkhof van een provinciestadje. Wij daalden af in de grafkelders waarvan we de zware ijzeren deuren in beweging konden krijgen en klommen dan weer naar het licht, waar een kunstenaar uit de hoofdstad aan het schilderen was in een heel pittoresk laantje met verbrokkelde stenen zuilen tussen dorre bladeren.

Schilderkunst had toen iets magisch voor mij en de schilder leek over hogere gaven te beschikken.

Spijtig genoeg heb ik sindsdien begrepen dat de schilderkunst maar weinig met het directe leven te maken had en dat elke poging tot bevrijding altijd door het publiek werd afgestraft: 'Het Angelus' van Millet verwekte schandaal in de tijd van zijn ontstaan, de schilder werd ervan beticht dat hij de boeren beledigde omdat hij ze als echte mensen voorstelde.

De 'Olympia' van Manet wilde men vernielen en de critici verweten de schilder dat hij vrouwen in stukjes sneed omdat hij van een vrouw achter een toonbank alleen maar het bovenlijf liet zien, terwijl het onderste gedeelte door de toonbank verborgen was.

Courbet werd tijdens zijn leven beschouwd als iemand die de barslechte smaak had een ophefmakende vertoning van zijn schijntalent te geven.

Ik constateerde ook dat dergelijke misverstanden zich eindeloos voordeden in alle gebieden van het denken.

Wat betreft de kunstenaars zelf, de meesten lieten moeiteloos hun onafhankelijkheid varen en stelden hun kunst ten dienste van om het even wat. Hun gedachten en ambities zijn die welke in de eerste de beste arrivist omgaan.

Zo kreeg ik een algeheel wantrouwen tegenover de kunst en de officiële kunstenaars, ik had het gevoel dat er niets gemeenschappelijks was tussen mij en dat gilde.

Toch had ik een houvast: de magie van de kunst die ik in mijn jeugd had ervaren.

In 1915 probeerde ik die betovering terug te vinden. Ik bezat enige technische vaardigheid in het schilderen en ondernam enkele pogingen die bewust afweken van alles wat ik in de schilderkunst kende. Door heel non-conformistische beelden te schilderen, ondervond ik de genoegens van de vrijheid.

Een vreemd toeval wilde dat iemand me in die tijd, met een meewarige glimlach en wellicht met het idiote idee om mij te plagen, een geïllustreerde catalogus gaf van een tentoonstelling van futuristische schilderkunst.

Wat ik te zien kreeg was een uitdaging van het gezond verstand dat mij zo verveelde.

Ik zag voor mijn ogen hetzelfde licht als toen ik uit de grafkelders van het oude kerkhof kwam, waar ik als kind tijdens de vakantie speelde.

In een ware roes maakte ik een hele reeks futuristische schilderijen. Toch denk ik niet dat ik een orthodoxe futurist was, want de lyriek die ik wilde veroveren, had één onveranderlijk

middelpunt, zonder verband met het artistieke futurisme. Het was een zuiver en machtig gevoel: de erotiek.

Het meisje dat ik op het oude kerkhof had gekend, was het voorwerp van mijn dromen en werd betrokken in de rusteloze atmosfeer van stations, feesten en steden die ik voor haar creëerde.

Dankzij die magische schilderkunst hervond ik de gewaarwordingen die ik in mijn jeugd had ervaren.

De elementen die in de compositie van mijn schilderijen voorkwamen, waren weergegeven door vormen en kleuren zonder strengheid, om die vormen en kleuren te kunnen veranderen en aanpassen aan de eisen van een ritme van beweging.

De langgerekte rechthoek die een boomstam suggereert, was soms in stukken gesneden, soms gebogen, soms haast onzichtbaar volgens de rol die hij speelde.

Die geheel vrije vormen waren niet in tegenspraak met de natuur die zich, wat de boom betreft, evenmin beperkt tot het produceren van bomen in een enkele, strikt onveranderlijke kleur, vorm en grootte.



René Magritte, *L'homme à la fenêtre*, 1920 © Succession René Magritte - SABAM Belgium, 2025, Donation Pierre Bourgeois, Fédération Wallonie-Bruxelles Collection, foto: Luc Schrobiltgen

Dat soort bedenkingen stelde gaandeweg de verhouding aan de orde van een object met zijn vorm, en van de uiterlijke vorm met wat essentieel noodzakelijk voor het bestaan van het object is.

Ik zocht naar de plastische equivalenten van dat essentiële en mijn aandacht werd afgeleid van de beweging van de objecten. Ik verkreeg ensembles van objecten die geheel ontdaan waren van hun details en hun toevallige bijzonderheden. Die objecten onthulden enkel het essentiële van zichzelf, en in tegenstelling met het beeld dat wij ervan hebben in het werkelijke leven waarin zij materieel aanwezig zijn, riep hun geschilderde beeld het hevige gevoel van een abstracte existentie op.

Maar die tegenstelling was beperkt: ik vond uiteindelijk in het voorkomen van de reële wereld dezelfde abstractie als in mijn schilderijen; want, ondanks het gecompliceerde samenstel van details en nuances in een werkelijk landschap, kon ik het waarnemen alsof het slechts een gordijn was dat voor mijn ogen hing. Ik ging twijfelen aan de diepte van het natuurlandschap, was niet meer zeker van de verte van het ijle blauw van de horizon, omdat de directe ervaring het eenvoudigweg op ooghoogte situeerde. Ik was in de onschuldige toestand van het kind dat denkt vanuit zijn wiegje de vogel te kunnen grijpen die door de lucht vliegt.

Paul Valéry heeft diezelfde gewaarwording gehad bij de zee die, zegt hij, 'oprijst voor de ogen van de toeschouwer'. Ook de Franse impressionisten, Seurat onder andere, hebben de wereld

op die manier gezien, door de kleuren van de objecten te ontbinden.

Ik moest nu die wereld gaan bezielen, die zelfs in beweging geen enkele diepte had en elke consistentie had verloren.

Toen bedacht ik dat de voorwerpen zelf op een welsprekende manier hun bestaan moesten onthullen en ik onderzocht hoe ik de realiteit manifest kon maken.

Door het nieuwe van dat onderzoek verloor ik uit het oog dat mijn vroegere experimenten, die tot een abstracte weergave van de wereld hadden geleid, nutteloos werden wanneer die abstractie ook de reële wereld zelf bleek te kenmerken.

En zo begon ik dus op mijn oude manier schilderijen te maken met een nieuwe bedoeling; die discrepantie bemoeilijkte mijn onderzoek: de pogingen om het bestaan van een object onomstotelijk te openen, werden geneutraliseerd door het abstracte beeld waarvan ik mij bediende om dat object weer te geven.

De roos die ik op de plaats van het hart in de borst van een naakt meisje schilderde, had niet het pakkende effect dat ik verwachtte.

Later introduceerde ik in mijn schilderijen objecten met alle details die ze in werkelijkheid vertonen en ik besepte al snel dat mijn experimenten op die manier het beeldniveau konden ontstijgen en de werkelijke wereld ter sprake konden brengen.

Daarom besloot ik omstreeks 1925 nog enkel objecten met hun zichtbare details te schilderen.

Het enige wat ik opgaf, was een bepaalde schilderwijze waarmee ik het probleem van de weergave van de essentie van objecten had weten op te lossen.

Die beslissing, waardoor ik brak met een vertrouwde manier van uitdrukken die mij al vlot afging, viel mij trouwens gemakkelijker omdat ik in die tijd een langdurige contemplatie mocht ervaren in een drukbezochte brasserie in Brussel: mijn gemoedsgesteldheid scheen het lijstwerk van een deur een mysterieus bestaan te verlenen en ik bleef lange tijd in contact met de realiteit ervan.

KENNISMAKING MET DE SURREALISTEN

In die periode ontmoette ik mijn vrienden Paul Nougé, E. L. T. Mesens en Jean Scutenaire. Gemeenschappelijke interesses verenigden ons. Wij maakten kennis met de surrealisten, die hun afkeer van de burgerlijke maatschappij hevig lieten blijken. Omdat hun revolutionaire eisen dezelfde waren als de onze, stelden wij ons samen met hen ten dienste van de proletarische revolutie.

Het werd een mislukking. De politici die aan het hoofd van de arbeiderspartijen staan, waren te ijdel en te kortzichtig om met de inbreng van de surrealisten rekening te houden. Het zijn grote mijnheren, aan wie het in 1914 toegestaan was de proletarische zaak ernstig in diskrediet te brengen. Ook alle lafheden, alle laaghartigheden zijn hun toegestaan. Wanneer zij in Duitsland een volk van perfect gedisciplineerde arbeiders vertegenwoordigen en over deze macht beschikken om die klootzak van een Hitler te verpletteren, dan buigen ze simpelweg voor hem en zijn handvol fanatiekelingen. In Frankrijk, nog maar pas, helpt mijnheer Blum de Duitsers en Italianen om de jonge Spaanse republiek te wurgen; en omdat hij zagezegt een revolutionaire situatie vreest, lijkt hij de rechten en de macht van het volk te negeren, terwijl hij op zijn beurt voor een dreigende reactionaire minderheid wijkt. Wij willen er echter wel terloops op wijzen dat een politieke leider van het proletariaat heel moedig

moet zijn om hardop zijn geloof uit te spreken in de zaak waarvoor hij opkomt. Zulke mensen worden vermoord.

De subversieve kant van het surrealisme verontrustte natuurlijk de traditionele politici van de arbeiders. Nu en dan identificeren zij zich immers met de felste verdedigers van de burgerlijkheid. De surrealistische gedachte is in alle opzichten revolutionair en staat onvermijdelijk tegenover de burgerlijke kunstopvatting. Nu zit het zo dat de linkse politici het met die burgerlijke kunstopvatting eens zijn en niet van schilderkunst willen weten als ze niet mooi braaf is.

Nochtans, voor de politicus die zich revolutionair noemt en die dus de blik op de toekomst gericht zou moeten houden, zou de burgerlijke kunstopvatting verwerpelijk moeten zijn, want die opvatting wordt gekenmerkt door de cultus van louter en alleen werken uit het verleden en het verlangen om de wording van de kunst af te remmen. Ook wordt in de burgerlijke wereld de waarde van een kunstwerk bepaald door zeldzaamheid, geldwaarde, terwijl de intrinsieke waarde ervan alleen enkele ouderwetse naïevelingen interesseert die in de aanblik van een veldbloem evenveel genoeg vinden als in het bezit van een echte of valse diamant. Een zelfbewust revolutionair als Lenin schat het geld op zijn juiste waarde. Hij schrijft: 'Wanneer wij op wereldschaal de overwinning zullen hebben behaald, dan zullen wij, denk ik, in de straten van enkele van de grootste wereldsteden gouden urinoirs oprichten.'

Een seniele reactionair als Clemenceau, die ijverige dienaar van elke burgerlijke mythe, sprak in verband met de kunst deze onzinnige gedachte uit: 'Wel ja, ik heb de Eerste Wereldoorlog gewonnen, maar als ik een eretitel voor de komende geschiedenis draag, dan dank ik die aan mijn invallen op de terreinen van de kunst.'

Het surrealisme is revolutionair want het is de onverzoenlijke vijand van alle burgerlijke ideologieën die de wereld in haar huidige afschrikwekkende situatie vasthouden.

EERSTE SURREALISTISCHE PERIODE

Die overdenkingen getuigen genoeg van mijn onafhankelijke houding ten opzichte van de droevige rol die men de werkelijke wereld wil doen spelen. Ik voelde dat de wereld, het leven konden worden getransformeerd om meer met het denken, de gevoelens overeen te stemmen.

In 1925 en 1926 schilderde ik een zestigtal schilderijen die in galerie Le Centaure in Brussel tentoongesteld werden. Het getuigenis van bevrijding dat zij naar voren brachten, deed de critici, van wie ik overigens niets interessants verwachtte, natuurlijk steigeren. Alles verweten ze mij. Zij verweten mij de aanwezigheid van dingen die ik toonde en de afwezigheid van dingen die ik niet toonde.

Ik had namelijk de door de kritiek hoog aangeslagen plasticiteit vervangen door een objectieve weergave van de voorwerpen, wat goed verstaanbaar en begrijpelijk is voor degenen wier smaak niet bedorven is door de hele literatuur die rond de schilderkunst wordt geschreven.

Deze afstandelijke manier om objecten weer te geven, steunt mij dunkt op een universele stijl, waarin de neigingen en hebbelijkheden van het individu geen rol meer spelen.

Zo gebruikte ik lichtblauw waar de lucht weergegeven moest worden, en nooit heb ik, zoals die burgerlijke kunstenaars, de lucht weergegeven om de gelegenheid te hebben net dat blauw en net dat grijs van mijn voorkeur naast elkaar te stellen.

Het traditionele pittoreske, het enige toelaatbare volgens de kritiek, was in mijn schilderijen onvindbaar om deze simpele

reden: het pittoreske werkt niet en is een ontkenning van zichzelf telkens als het identiek aan zichzelf verschijnt. Want de charme ervan toen het nog niet traditioneel was geworden, was het onverwachte, het nieuwe in een ongewone schikking van objecten. Omdat het enkele effecten van dat soort aldoo herhaalt, is het pittoreske nu weerzinwekkend saai en nutteloos. Hoe kan het publiek op iedere Lentesalon weer naar die onveranderlijke stillevens en die oude zonovergoten of maanverlichte kerkmuur staan kijken? De uien en eieren, nu eens rechts, dan weer links van de niet weg te denken koperen pot met de onvermijdelijke hoogsels? Of de zwaan die sinds de Oudheid klaarzit om duizenden Leda's te penetreren.

Volgens mij kan het pittoreske efficiënt zijn, als het tenminste in een nieuwe schikking of in bepaalde omstandigheden wordt gebracht. Zo zal iemand zonder benen ophef maken op het Hofbal. Het traditionele pittoreske van het oude kerkhoflaantje kwam mij in mijn kindertijd als iets magisch voor omdat ik het ontdekte na de duisternis van de grafkelders. Ze verweten mij ook de dubbelzinnigheid van mijn schilderijen. Wat een bekentenis, nietwaar, vanwege degenen die daarover klagen: zij geven onschuldigheid hun twijfel toe, wanneer zij, aan zichzelf overgeleverd, niet de garanties van een of andere vage kenner hebben als geruststelling, noch de consacrerende door de tijd, noch om het even welk wachtwoord!

Ze verweten mij de zeldzaamheid van mijn ideeën. Vreemd verwijt vanwege mensen voor wie zeldzaamheid een teken van grote waarde is.



René Magritte, *Campagne*, 1927 © Succession René Magritte - SABAM Belgium, 2025, Fédération Wallonie-Bruxelles Collection, foto Luc Schrobiltgen

Ik toonde in mijn schilderijen objecten die gesitueerd zijn daar waar wij ze nooit tegenkomen. Het is de realisatie van een werkelijke, zo niet bewuste behoefte van de meeste mensen. Probeert zelfs de gewone schilder, binnen de hem opgelegde grenzen, al niet de orde te verstoren waarin hij de objecten steeds waarneemt?

Hij gaat zich bescheiden gewaagdheden, versluisde allusies veroorloven. Omdat het mijn bedoeling was de vertrouwde objecten te laten schreeuwen, moesten ze in een nieuwe ordening worden geplaatst en een pakkende zin krijgen. De barsten die wij in onze huizen en op onze gezichten zien, vond ik welsprekender in de lucht. De gedraaide tafelpoten verloren het onschuldige bestaan dat men ze toekent, als zij plots als dominerende elementen in een woud opdoemden. Een vrouwenlichaam dat boven een stad zweeft verving op een geslaagde manier de engelen die mij nooit zijn verschenen. Ik vond het heel bruikbaar Onze-Lieve-Vrouw in déshabillé te zien en ik vertoonde haar in die nieuwe gedaante. De ronde ijzeren bellen die aan de nek van onze mooie paarden hangen, liet ik als giftige planten aan de rand van ravijnen groeien.

Omtrent het mysterie, het raadsel dat mijn schilderijen waren, wil ik zeggen dat daarin het beste bewijs lag van mijn breuk met het

geheel van absurde mentale gewoonten die doorgaans de plaats van een authentiek levensgevoel innemen.

De schilderijen die in de volgende jaren, van 1926 tot 1956, ontstonden, waren eveneens het resultaat van het systematische zoeken naar een treffend poëtisch effect dat als volgt werd bereikt: via de voorstelling van aan de realiteit ontleende objecten kreeg de reële wereld, waaraan die objecten ontleend waren, een pakkende poëtische zin, door een heel natuurlijke uitwisseling.

De daartoe gebruikte middelen werden geanalyseerd in een werk van Paul Nougé, 'Les Images défendues'.

Die middelen zijn eerst en vooral de vervreemding van de objecten, bijvoorbeeld: de Louis-Philippe-tafel op de ijsvlakte.

Het beste was, zoals blijkt, heel vertrouwde voorwerpen te kiezen als te vervreemden objecten, om aan die vervreemding een maximale uitwerking te geven. Een kind in vlam zal ons inderdaad meer treffen dat een door vuur verteerde verre planeet.

Paul Nougé merkte terecht op dat bepaalde objecten, die uit zichzelf met een bijzondere affectieve zin beladen zijn, die bepaalde zin in de dislocatie behouden. Zo was vrouwenlinnengoed uitermate ongevoelig voor elke onvoorziene behandeling.

De creatie van nieuwe objecten; de transformatie van bekende objecten; de verandering van materie voor sommige objecten: een lucht van hout bijvoorbeeld; het gebruik van met beelden geassocieerde woorden; het foutief benoemen van een object; de uitwerking van door vrienden verzonden ideeën; de voorstelling van in half wakkere toestand waargenomen visioenen - dat waren grosso modo de middelen om objecten te dwingen eindelijk sensationeel te worden en om een diep contact tot stand te brengen tussen het bewustzijn en de buitenwereld.

Paul Nougé stipt ook aan dat de titels van mijn schilderijen de vlotheid van de conversatie dienen en geen verklaringen zijn. De titels zijn zo gekozen dat zij verhinderen dat mijn schilderijen zouden worden gesitueerd in een vertrouwde zone die de automatische gedachtegang ervoor zou vinden om zich niet ongerust te hoeven maken. De titels moeten dus een supplementaire bescherming bieden, waardoor elke poging verijdeld wordt om de poëzie te reduceren tot een zinloos spel.

De gewoonte om over directe levensbehoeften te spreken, legt in de woorden die objecten aanduiden een gelimiteerde zin. Blijkbaar stelt de gewone spreektaal denkbeeldige grenzen aan de verbeelding.

Maar men kan tussen de woorden en de objecten nieuwe verbanden creëren en enkele in het doordeweekse leven meestal verwaarloosde kenmerken van de taal en de objecten uitdiepen: Een object is niet zo sterk aan zijn naam gebonden dat men er geen andere voor kan vinden die beter geschikt is.

Er zijn objecten waarvoor een naam overbodig is.

Soms dient een woord louter om zichzelf aan te duiden.

Een voorwerp ontmoet zijn beeld. Een voorwerp ontmoet zijn naam.

Het gebeurt dat het beeld en de naam van dat object elkaar ontmoeten. Soms vervangt de naam van een object een beeld. Een woord kan in de werkelijkheid de plaats van een object innemen.

Een beeld kan de plaats van een woord innemen in een uitspraak.

Een voorwerp laat veronderstellen dat er zich andere voorwerpen achter bevinden.

Alles laat vermoeden dat er weinig verband bestaat tussen een object en de voorstelling van het object.

De woorden die dienen om twee verschillende objecten aan te duiden, tonen niet wat die twee objecten van elkaar kan onderscheiden.

In een schilderij bestaan de woorden uit dezelfde substantie als de beelden. Men ziet de beelden en de woorden in een schilderij anders.

Een object doet nooit dienst op dezelfde manier als zijn naam of zijn beeld. De omtrekken van de delen van objecten die wij in de werkelijkheid zien, raken elkaar alsof die delen een mozaïek vormen.

Onduidelijke figuren hebben een even onmisbare, even perfecte betekenis als precieze figuren.

Soms geven de namen die in een schilderij geschreven zijn welomschreven dingen aan en de beelden vage dingen. Of omgekeerd.

Door dat soort onderzoek omtrent woorden, taal, objecten en hun betrekkingen was ik in staat schilderijen te realiseren zoals 'De sleutel van de dromen':

- Is het een lijst van dingen waarbij de ene door hun beeld worden aangegeven, de andere door hun naam?
- Is het een melodie, waarbij de muziek uit objecten zou bestaan, terwijl de woorden woorden blijven?
- Is het een poëtisch apparaat dat werkt dankzij het bewust foutief benoemen?
- Is het een uiting van opstandigheid tegen het woord?

Dit schilderij leidt tot ernstige overdenkingen.

Het gebeurt dat iemand ons een onbekend ding voorstelt door eenvoudigweg de naam ervan te zeggen; dat brengt ons tot de volgende evidentie: het woord geeft nooit het object weer, staat er vreemd en als het ware onverschillig tegenover.

Maar het gebeurt ook dat de onbekende naam ons in een universum van ideeën en beelden doet terechtkomen, ons meesleurt naar een mysterieus punt op de mentale horizon, vreemde wonderen tegemoet die wij bij onze terugkeer zullen meebrengen.

Gehoor gevend aan onze versluisde verlangens, gebeurt het dat in onze conversatie, gebeurt het dat in onze dromen

Tot slot, maar niet om het onderwerp af te sluiten, nog een bedenking die banaal lijkt:

Dit beeld hier, dat onmiddellijk doet denken aan een pijp, bewijst duidelijk, door de woorden die het vergezellen, dat het een koppig misbruik van de taal is dat zou doen zeggen 'Dit is een pijp.'



René Magritte, *Ceci n'est pas une pomme*, ca. 1959, The Triton Collection Foundation © Succession René Magritte - SABAM Belgium, 2025, foto: Benjamin Brolet

OPLOSSEN VAN PROBLEMEN

Op een nacht in 1936 werd ik wakker in een kamer waarin iemand een kooi met een slapende vogel had neergezet. Door een prachtige vergissing zag ik dat de vogel uit de kooi was

verdwenen en vervangen door een ei. Ik had daar een nieuw en verbazingwekkend poëtisch geheim in handen, want de schok die ik onderging werd juist veroorzaakt door de verwantschap tussen de beide objecten, de kooi en het ei, terwijl ik voordien die schok bewerkstelligde door objecten zonder enige verwantschap te combineren.

Op basis van die revelatie probeerde ik te achterhalen of er behalve de kooi nog andere objecten waren, die door de onthulling van een wezenlijk en absoluut onvervreemdbaar element, dezelfde poëtische inhoud zouden vertonen als die welke het ei en de kooi door hun vereniging hadden voortgebracht.

Tijdens mijn onderzoek kwam ik tot de overtuiging dat ik dit te ontdekken element, dat ene specifieke ding dat op een of andere duistere wijze was verbonden met ieder object, al van tevoren kende, maar dat die kennis als het ware diep in mijn gedachte verloren lag.

Omdat die overdenkingen voor ieder object slechts één juist antwoord mogelijk maakten, leek het een speurtocht naar de oplossing van een probleem waarvoor ik drie gegevens had: het object, het ding dat er in de schaduw van mijn bewustzijn mee was verbonden, en het licht waarin dit ding moest komen.

Het probleem van de deur riep een gat op waardoor men kon stappen.

Ik toonde in 'Het onvoorziene antwoord' een gesloten deur in een kamer. In de deur onthult een vormeloos gat de duisternis.

Dankzij 'De vuurladder' mocht ik het gevoel ervaren dat de eerste mensen hadden toen zij vuur maakten door het tegen elkaar slaan van twee brokken steen. Ik, van mijn kant, liet vuur opflakkeren uit een stuk papier, een ei en een sleutel.

Uit het probleem van het raam ontstond 'Het menselijk tekort'. Ik plaatste voor een raam dat vanuit het interieur van een kamer gezien werd, een schilderij dat precies het stukje landschap voorstelde wat door het schilderij verborgen was. De boom op dit schilderij verborg dus de erachter gelegen boom buiten de kamer. Hij bevond zich voor de beschouwer dus binnen in het interieur van de kamer, op het schilderij, en tegelijk, door de gedachte, ook buiten in het reële landschap. Zo zien wij de wereld, wij zien haar buiten onszelf en toch hebben wij enkel maar een voorstelling van haar in ons. Op dezelfde manier situeren wij soms iets wat zich in het heden afspeelt, in het verleden. Tijd en ruimte verliezen dan die grove zin welke in de dagelijkse ervaring als enige telt.

Zo was er de locomotief, die ik uit de haard van een schoorsteen in een eetkamer tevoorschijn liet komen, in plaats van de gebruikelijke kachelbuis. Die metamorfose heet 'De doorboorde tijd'.

Zo was er het huis, dat door een geopend raam in de gevel een kamer laat zien die zelf een huis bevat. Het is 'Lof der dialectiek'. De boom als probleemobject werd een groot blad waarvan de stengel een stam was met wortels die direct in de grond grepen. Dat werk noemde ik, ter gedachtenis aan een gedicht van Baudelaire, 'De reuzin'.

'De collectieve inventie' is het antwoord op het probleem van de zee: ik legde op het strand een zeemeermin met als bovenlichaam het lijf van een vis en als onderlichaam de buik en benen van een vrouw.

Zo was er het licht: als het de macht heeft om objecten zichtbaar te maken, dan is, zo dacht ik, het bestaan ervan ook maar manifest op voorwaarde dat de objecten het licht ontvangen. Zonder materie is licht onzichtbaar. Dat lijkt mij duidelijk

aangetoond in 'Het licht der coïncidentie', waar een willekeurig object, een vrouwentorso, door een kaars belicht wordt. Het lijkt hier of het belichte object zelf leven aan het licht geeft. 'Het domein van Arnheim' was de realisatie van een visioen dat Edgar Allan Poe zou hebben aangesproken: een reusachtige berg die zijn juiste vorm vindt in die van een arend met ontvouwde vleugels. De berg is te zien vanuit een muuropening; op de rand daarvan zijn twee eieren neergelegd. Zo was er de zon, waarvoor ik dit antwoord vond: een graf. Op de grond bevindt zich een grafsteen en de zon verlicht de hemel, de aarde en het graf. Dat antwoord is actueel en zal in de toekomst misschien ontoereikend blijken. Inderdaad, door de zon als uitgangspunt te nemen van de reis die wij maken, door de zon als onze oorsprong te nemen, is het ons heden niet mogelijk om die reis een verder eindpunt te geven dan de dood. Het betreft een actuele zekerheid en de titel van het schilderij, 'Het hiernamaals', verleent aan dat woord weer een affectieve inhoud.

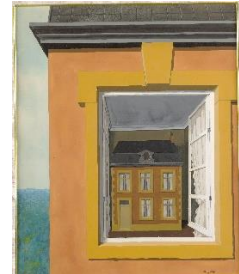
De vrouw leverde 'De verkrachting' op. Het is een vrouwengelaat dat uit een vrouwenlichaam bestaat. De borsten zijn ogen, de neus is een navel, de schaamstreek vervangt de mond. Het probleem van de schoenen bewijst hoezeer de meest barbaarse dingen door de kracht van de gewoonte iets heel fatsoenlijks worden. Dankzij 'Het rode model' voelt men aan dat de vereniging van een mensenvoet en een leren schoen in feite uit een monsterachtige gewoonte voortspuit.

In 'De eeuwige lente' is het lid van een op het strand uitgestrekte Hercules vervangen door een danseres.

Het probleem van de regen deed in een weids landschap onder een regen-vlaag grote wolken verschijnen die over de grond kropen. 'Natuurlijke selectie', 'Vrije liefde' en 'Het lied van de storm' zijn drie uitwerkingen daarvan.

Het laatste probleem waar ik me op toeleigde, was ten slotte dat van het paard. Weer werd mij tijdens het onderzoek duidelijk dat ik lang tevoren in mijn onderbewuste het ding kende dat aan het licht moest worden gebracht. Het eerste idee is inderdaad de vaag onderscheiden uiteindelijke oplossing: het is het idee van een paard dat drie vormeloze massa's draagt, waarvan ik pas na een reeks stappen en pogingen de betekenis heb gevat. Eerst maakte ik een object dat bestond uit een pot en een etiket met het beeld van een paard en in drukletters de inscriptie 'Paardenconfituur'. Vervolgens dacht ik aan een paard waarvan de kop vervangen was door een hand met een naar voren uitgestoken wijsvinger. Maar dat was niets anders dan een equivalent van de eenhoorn, zag ik. Ik bleef lang bezig met een verleidelijk ensemble: in een zwarte kamer zette ik een amazone bij een tafel, en met haar hoofd op één hand gesteund keek zij dromerig naar een paard/landschap. Het onderlichaam en de vier poten van het paard waren aardkleurig, terwijl vanaf een horizontale lijn ter hoogte van de ogen van de amazone het paardenkleed de kleuren van de lucht en de wolken had. Uiteindelijk werd ik overtuigend op weg geholpen door een ruiter

in galopperende houding; uit de mouw van zijn vooruitgestoken arm kwam het hoofd van een rasharddraver tevoorschijn, en de andere arm hield achteraan een zweepje vast. Naast die ruiter zette ik een Roodhuid in dezelfde positie en ik begreep opeens de zin van de drie vormeloze massa's die ik aan het begin van mijn onderzoek op het paard had gezet. Ik wist dat het ruiters waren en ik werkte toen 'De eindeloze keten' uit. In een sfeer van verlaten gebieden en sombere lichten, draagt een steigerend paard een moderne ruiter, een ruiter uit de Middeleeuwen en een ruiter uit de Oudheid.



René Magritte, *L'éloge de la dialectique*, 1936, collectie Museum van Elsene - Brussel, © Succession René Magritte - SABAM Belgium, 2025

Laten wij tot besluit bedenken dat Nietzsche van oordeel was dat Rafaël nooit die menigte madonna's zou hebben geschilderd zonder een seksueel oververhit systeem. Daarmee verwijderen wij ons vreemd genoeg van de beweegredenen die meestal aan die eerbiedwaardige schilder worden toegeschreven: de geestelijken, de vurigheid van het christelijk geloof, de esthetici, de behoefte aan zuivere schoonheid enz. Maar wij komen zo wel dicht bij een gezondere interpretatie van de picturale fenomenen. Onze wereld, deze wereld vol wanorde en contradicties, wordt alles bij elkaar min of meer in stand gehouden door nu eens zeer complexe, dan weer zeer spitsvondige verklaringen die haar lijken te rechtvaardigen en aanvaardbaar te maken voor de meeste mensen. Die verklaringen houden rekening met een zekere ervaring. Maar wij moeten opmerken dat het een 'kant-en-klaar' ervaring betreft die, ook al leidt zij tot briljante analyses, zelf niet is ingevoerd vanuit de analyse van haar werkelijke omstandigheden.

De toekomstige maatschappij zal in de loop van het leven een ervaring ontwikkelen die de vrucht van een diepgaande analyse zal zijn, waarvan de perspectieven zich voor onze ogen aftekenen. Welnu, dankzij een strenge voorafgaande analyse kan de picturale beleving, zoals ik haar opvat, vanaf vandaag worden ingevoerd. Die picturale beleving bevestigt mijn geloof in de onbekende mogelijkheden van het leven. Al de onbekende dingen die aan het licht komen, doen mij geloven dat ook ons geluk afhangt van een aan de mens verbonden raadsel, en dat het onze enige plicht is te proberen het te ontraadselen.