

René Magritte

HET PEDAGOGISCH DOSSIER

10 thema's

De surrealistische revolutie



Omslag van *Qu'est-ce que le surréalisme* van André Breton, René Henrquez Uitgever, Brussel, 1934

Periode en uitstraling:

Het surrealisme is een literaire en artistieke beweging die ontstond in 1924.

De term 'surrealisme' in plaats van 'surnaturalisme' werd in 1917 bedacht door Guillaume Apollinaire naar aanleiding van de decors die Picasso ontwierp voor het ballet 'Parade'. Apollinaire beschreef ze als "geboren uit een nieuwe geest die belooft de kunst en zeden radicaal te veranderen".

Aanvankelijk literair wordt het surrealisme snel een multidisciplinaire beweging die zich beroept op alle mogelijke media van die tijd zoals de poëzie, het theater, de schilderkunst, de fotografie en de film. Ontstaan in de nadagen van de Eerste Wereldoorlog ging het gepaard met een invraagstelling van alle morele, politieke en esthetische waarden. De internationale uitstraling kwam er vooral in de jaren '20 en '30. Door de opkomst van het fascisme en het uitzwermen van de verdedigers van het surrealisme kende het een langzame transformatie en werd na 1945 het vertrekpunt van bewegingen als 'Cobra' in Europa en de 'Action Painting' in de Verenigde Staten.

Definitie van het surrealisme:

André Breton, schrijver en leider van de groep omschrijft de nieuwe beweging in zijn *Eerste manifest van het Surrealisme* in 1924 als volgt:

"Zuiver psychisch automatisme waardoor men mondeling of schriftelijk of op welke wijze dan ook het werkelijke verloop van het denken probeert uit te drukken. Denkdictaat zonder enige controle door het verstand, voorbij elke esthetische of ethische overweging.

Encyclopedie. Filosofie. Het surrealisme berust op het geloof in de hogere werkelijkheid van bepaalde, tot nu toe verwaarloosde vormen van associatie, in de almacht van de droom, in het niet doelgebonden spel van het denken. Het beoogt de definitieve vernietiging van alle psychische mechanismen en wil voor de oplossing van de voornaamste levensvragen hun plaats innemen."

Met dit psychische automatisme wordtd reeds in 1919 geëxperimenteerd: in 'Les Champs Magnétiques' zetten Breton en Philippe Soupault hun spontane gedachten om in een automatisch schrift terwijl ze een innerlijke stem volgen.

Deze vrijheidskreet stelt de poëtische taal en de klassieke esthetica in vraag en maakt, in tegenstelling tot een meer klassieke vorm van schrijven, een nieuwe relatie met de werkelijkheid mogelijk.

Het loskoppelen van woorden – en later van beelden – van een bekrompen utilitarisme en van een cartesiaans wetenschappelijke definitie vormt het model voor een algemeen provocerende houding tegenover bevelen, zeden en goede smaak van de burgerlijke samenleving. '**Poëzie, Liefde, Vrijheid**' worden de sleutelwoorden van een bevrijdingsdenken.

Het surrealistische ideaal:

De surrealisten willen aan de kunst en het leven een overrompelende poëtische betekenis geven door het onderzoeken van de droom, het toeval, het onbewuste, het verlangen, het irrationele, het mysterie. Ze verlenen het verlangen een enorme macht en ontdekken schoonheid buiten de stereotiepe patronen.

De kunst moet het onzichtbare zichtbaar maken, de dichtkunst moet het onzegbare zeggen.

De voorlopers:

Het surrealisme ontstaat uit de resten van dada, een provocerende, cosmopolitische beweging die de verdediger wordt van anarchie en vernietiging van alle religieuze, politieke en artistieke waarden. Ontstaan te Zurich in 1916 drukt het spottend zijn diepe afkeer uit voor de bestaande wereld. Dada is essentieel destructief. Veel Dada schrijvers en kunstenaars zoals Tzara, Arp en Breton vinden in het surrealisme een nieuwe mogelijkheid om hun creatieve krachten via de poëzie te bevrijden.

Het surrealisme vindt eveneens inspiratie bij de magische 'primitieve' kunsten, bij de tekeningen van geesteszieken en bij schilders zoals Bosch en Ensor. De literatuur vormt een andere grote inspiratiebron. De fantastische wereld van de Duitse romanticus E.T.A. Hoffmann, het symbolisme van Mallarmé, de geschriften van Lautréamont en de verhalen van Edgar Allan Poe openen de deur naar een wereld waarin werkelijkheid en verbeelding elkaar raken. Maar het zijn vooral de psychoanalyse en de droominterpretaties van Sigmund Freud die de surrealisten ertoe aanzetten zich te richten op het onderbewuste, het onbewuste en de 'diepe verstandhouding' tussen de mens en de dingen.

Steunend op de definitie van schoonheid van Lautréamont in *De gezangen van Maldoror* "Mooi zoals de toevallige ontmoeting tussen een naaimachine en een paraplu op een ontleedtafel" ontdekken de surrealisten dat een boeiend beeld kan ontstaan door de (al dan niet toevallige) ontmoeting van twee niet verwante elementen (zie schok).

Het is de metafysische schilderkunst van Giorgio de Chirico waarin een universum vol vreemde ontmoetingen ontstaat, die de surrealisten confronteert met een mysterieuze werkelijkheid. De poëzie heeft dus duidelijk invloed op de schilderkunst.

Politiek engagement (zie communisme):

Omdat de surrealisten zowel de wereld (Marx) als het leven (Rimbaud) willen veranderen, neigt hun politiek engagement sterk naar links en richting communistische partij. Bepaalde gebeurtenissen in de USSR zullen een diepe kloof binnen de groep creëren.



Max Ernst, *Het hemelheir*, 1925-1926



Marcel Marien, *Volkomen drieklank*, 1977



Magritte - Scutenaire - Hamoir - Nougé, *Cadavre exquis*, 1934

Surrealistische technieken

Het surrealisme is geen kunstvorm of stijl. Haar uitdrukkingsvormen volgen het temperament en de verbeelding van elke individuele kunstenaar. Om deze nieuwe relatie tot de werkelijkheid te onderhouden, ontwikkelden de surrealisten nieuwe technieken.

De collage: techniek die erin bestaat materialen van diverse oorsprong (boekillustraties, teksten en beelden uit woordenboeken, textiel, karton, draden) op een drager samen te kleven om zo tot de verborgen waarheid achter de dingen te komen.

De frottage: equivalent in de schilderkunst van het automatische schrift. Deze techniek, ontdekt door Max Ernst in 1925, bestaat uit het wrijven van een potlood over een oppervlak van papier of stof dat op een ruw voorwerp ligt. Zo wordt bijvoorbeeld de nerf van een houten ondergrond zichtbaar.

De grattage: uitgevonden door Max Ernst in 1927 bestaat uit het wegkrabben met een scheermes van verschillende opeenliggende verflagen waardoor nieuwe vormen ontstaan.

De creatie van surrealistische voorwerpen: dagelijkse voorwerpen ondergaan een metamorfose waardoor een nieuwe onbekende werkelijkheid ontstaat.

Het 'cadavre exquis': spel waarbij meerdere deelnemers een zin of tekening maken zonder dat iemand de bijdrage van de vorige speler kan zien. Zo ontstaan de meest verrassende composities.

Fotografische rayografieën: Man Ray ontwikkelt in 1921 zijn eerste rayografieën door eenvoudigweg een voorwerp tussen het lichtgevoelige fotopapier en de lichtbron te plaatsen.

Het surrealisme in België:

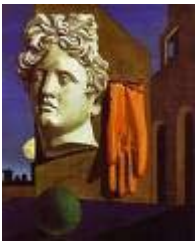
Vanaf 1926 integreren de Belgische surrealisten de principes van hun Franse collega's. Magritte en zijn vrienden, vooral schrijvers zoals Goemans, Nougé, Mesens en later Scutenaire, laten zich eveneens leiden door de kracht van het subversieve. Reeds in 1923, onder invloed van een schilderij van De Chirico, verlaat Magritte de abstracte schilderkunst: "de vorm boeit me niet, ik schilder ideeën". Vanaf 1927 sluiten Magritte en Goemans aan bij de Franse groep in Parijs maar in 1930 na een discussie met Breton, keert Magritte terug naar België. Het Belgische surrealisme onderscheidt zich ontegenzeggelijk van Bretons opvattingen over het beeld. Het beeld is niet het resultaat van een automatisme, noch de vrucht van het toeval maar het product van een langdurige reflectie. Het verband tussen het reële object, de afbeelding en de nominatieve aanduiding (zie woord en beeld) wordt de kern van Magrittes surrealistische revolutie.

R.M.

Magritte: hoe en wat



René Magritte, *Vrouw te paard*, 1922



Giorgio de Chirico, *Liefdeslied*, 1914, Moma

Hoe Schilderen ?

In 1916 schrijft Magritte zich aan de Academie voor Schone Kunsten van Brussel in maar hij volgt nauwelijks de lessen. Deze opleiding heeft blijkbaar wel invloed op zijn keuze voor een realistische manier van schilderen.

In 1919 sluit hij vriendschap met de gebroeders Bourgeois, Pierre en Victor. Samen werken ze mee aan de creatie van meerdere kunsttijdschriften. Ze nemen ook samen deel aan groepstentoonstellingen.

Dankzij Pierre Bourgeois ontdekt Magritte het futurisme. Later zegt hij over de invloed van deze beweging op zijn werk: "Het was voor mij een uitdaging van het gezond verstand dat me oeverloos verveelde".

Pierre-Louis Flouquet, met wie hij in 1920 een atelier deelt, oriënteert hem naar een kubisme dat wordt verzacht door soepele lijnen.

Met Victor Servranckx, die hij leert kennen aan de Academie, realiseert hij kubistisch-futuristische composities.

Magritte experimenteert er in die periode op los en verscheidene tendensen wekken voor korte tijd zijn geestdrift. Toch is hij niet tevreden over zijn werk. Wanneer hij in 1923 het schilderij *Liefdeslied* van De Chirico ziet, realiseert hij zich dat het esthetische element voor hem van ondergeschikt belang is en dat de idee primeert. Vanaf 1925 slaat hij deze nieuwe weg in.

Wat schilderen? De eerste surrealistische werken

In 1923 ontdekt Magritte via een reproductie *Liefdeslied* (1914) van Giorgio de Chirico (1888-1978). Deze Italiaanse metafysische schilder maakt van de uiterlijke wereld een poëtisch en mysterieus universum. Vertrouwde, alledaagse objecten worden raadselachtig. Stille en dreigende schaduwen heersen over ruimten waar niets beweegt.

Magritte, die vaststelt dat noch het kubisme, het futurisme of de abstracte kunst hem in staat stelden "de realiteit van de wereld over te brengen", is ondersteboven van dit werk. Hij beschouwt De Chirico als "de grootste schilder van onze tijd, wiens werk de invloed van de poëzie op de schilderkunst toont en de diverse manieren van schilderen".

Magritte zegt ook dat De Chirico de eerste was die "droomde over wat geschilderd moet worden en niet over hoe men moet schilderen". Deze ontdekking vormt de start van zijn surrealistisch onderzoek.

De Verdwaalde jockey, een doek uit 1926, wordt beschouwd als zijn eerste 'surrealistische' werk. De voorstelling van het object wordt vanaf nu zijn centrale uitgangspunt. Het schilderij zelf is verloren gegaan, maar bepaalde aspecten ervan duiken in latere versies op.



René Magritte, *De man van de wijde zee*, 1927



René Magritte, *De boom van de kennis*, 1929



René Magritte, *De oogst*, 1943

Zwarte of macabere periode (1925-1930)

Gedurende deze periode schildert Magritte taferelen met een dreigende, zelfs macabere sfeer. Duistere landschappen, rode of grijze draperingen, gesloten ruimten vormen het decor voor vreemde voorwerpen en personages. In deze somber gekleurde decors toont Magritte alledaagse voorwerpen op een onverwachte en theatrale manier.

De talrijke werken uit deze periode zijn minutieus geschilderd en dompelen ons onder in een geheimzinnig en betoverend universum. Magritte maakt op poëtische wijze van zijn schilderijen 'zichtbare denkbeelden'.

Parijse periode (1927-1930)

Eind 1927 vestigen René en Georgette Magritte zich in Frankrijk, nabij Parijs. In die periode schildert Magritte zeer veel. Hij onderbreekt zijn werk enkel om vergaderingen van de surrealisten bij te wonen. Sinds 1928 was hij lid van deze groep waar hij kennismaatte met kunstenaars als Miró, Arp en later ook Dalí.

Magritte realiseert meer dan 100 doeken en produceert talrijke collages en woordschilderijen, waarvan het eerste dateert uit oktober 1927.

Ondanks hun vriendschap met onder meer het echtpaar Goemans en Paul en Gala Eluard, valt Frankrijk niet echt in de smaak bij René en Georgette Magritte. In juli 1930 keren ze terug naar Brussel.

'Zonnige' periode (1943-1947)

Gedurende vier jaar verandert René Magritte radicaal van stijl. Zijn ernstige en eerder sombere kunst maakt plaats voor een lichter palet en zachtere lijnen. Ook de onderwerpen worden lichtvoetiger: bloemenruikers, de zon, sirenen, vrouwen en bloeiende landschappen evoceren plezier en optimisme.

Magritte reageert zo op de druk van de bezetting tijdens de oorlog. Hij zoekt een middel om schilderijen te maken waarin "de zonnige kant van het leven" tot uitdrukking komt en hoopt op die manier zijn schilderkunst een nieuwe impuls te geven: "mijn schilderijen stralen nu een krachtige charme uit die de onrustwekkende poëzie van vroeger vervangt. Kortom, het plezier doet een hele reeks beslommeringen verdwijnen waar ik steeds minder mee wil te maken hebben".

De techniek van de impressionisten inspireert hem. Hij imiteert hun luchtige, levendige en kleurrijke toets. Magritte tracht het heersende pessimisme te verdrijven met 'zonnige' poëzie.

Deze 'zonnige' periode roept echter heel wat tegenstand op en wordt niet op prijs gesteld door zijn vriendenkring. De verhoopde aanmoediging blijft uit. Ondanks meerdere pogingen geeft Magritte de 'zonnige' impressionistische stijl op.



René Magritte, *De misdaad van de paus*, 1948

Periode "vache" (1948)

In 1948 krijgt Magritte, die al exposeerde in Londen en New York, voor het eerst een solotentoonstelling in Parijs, in de Galerie du Faubourg. Voor hem was dit de gedroomde gelegenheid om zich te wreken op de Parijzenaars en hun stad "die iedereen negeert die buiten haar muren leeft!"

Met de medewerking van zijn vriend Scutenaire, die het voorwoord van de catalogus schrijft, besluit hij 'een grote slag te slaan' en een schandaaltentoonstelling te maken, zonder enige hypocrisie!

Magritte laat zich inspireren door karikaturen, stripverhalen en het werk van andere kunstenaars en realiseert in amper enkele weken tijd vijftien schilderijen en tien gouaches.

De werken zijn snel en wild geschilderd met schreeuwerige, druipende kleuren en tonen ironische of vulgaire onderwerpen. Dat is, in enkele woorden, de nieuwe stijl die de kunstenaar de Parijzenaars voorstelt!

Men noemt dit de 'période vache'! De uitdrukking, door Magritte zelf gekozen, parodieert het woord 'fauve', de naam van de Franse stijlbeving die in 1905 in Parijs ontstond.

'Les pieds dans le plat' (Ongezoeten), de titel van het voorwoord, zet al dadelijk de toon! Scutenaire schrijft in een plat Bargoens. Humor, agressiviteit en vulgair woordgebruik sluiten aan bij de tentoongestelden werken.

Bij de opening in mei 1948 heerst volslagen onbegrip. De kritiek is scherp, het publiek is geschokt en ook de vrienden tonen weinig enthousiasme. Geen enkel werk wordt verkocht. Commentaren als "Dat moet Belgische humor zijn!", "Het is minder diepzinnig dan vroeger" of "Dit is duidelijk niet 'parisien'" zijn legio.

Magritte is ontgoocheld en capituleert. Ook al verklaart hij dit soort aanpak en experiment te willen verderzetten, toch keert hij terug naar zijn vroegere stijl.

Terugkeer naar de vroegere werkwijze en replica's (1948- 1967)

Na het 'impressionistische' experiment en de 'période vache', keert Magritte terug naar de kern van zijn belangstelling: de poëzie en het mysterie dat in alles verborgen zit.

Zijn picturale woordenschat verrijkt zich maar behoudt zijn poëtische dimensie.

Magritte moet nochtans rekening houden met commerciële eisen; hij herneemt daarom bepaalde thema's die succes hadden. Vandaar dat van sommige werken meerdere varianten bestaan waarop hij bepaalde 'methodes' toepast: wijziging van formaat, van kadering, van kleurnuances, van details of van techniek zoals het gebruik van gouache.

Magritte maakt nooit een identieke kopie en is van mening dat elke variatie een uitdieping is van het initiële poëtische idee; toch vindt hij deze manier van werken vermoeiend.



Illu.1: René Magritte, *Het rijk der lichten*, 1954



Illu.2: René Magritte, *Het rijk der lichten*, 1961

J.S.

M... van Mysterie



René Magritte, *God is geen heilige*
ca. 1935-1936

In cahier nr 90 van de psychoanalyse schrijft C. G. Jung dat het woord 'mysterie' is afgeleid van het Griekse woord 'muein', wat zoveel betekent als 'de lippen op elkaar houden'. Het mysterie behoort tot de orde van het onzegbare en ontsnapt dus aan elk logisch discours. De stilte – allesoverheersend in het oeuvre van Magritte – wordt aldus de poëtische uitdrukking van het mysterie.

Deze stilte, als uitdrukking van het mysterie, maakt zich ook meester van de toeschouwer die, geconfronteerd met de werken van Magritte, tegenover een beeld komt te staan waarvan de betekenis hem ontgaat. Door zijn afwijzing van elke symbolische interpretatie en de raadselachtige titels die achteraf gegeven werden door de schilder of zijn vrienden, houdt Magritte onze lippen op elkaar: "Het mysterie in mijn schilderijen kan niet uitgelegd worden (...). 'Waarom?' is geen belangrijke vraag."

Magritte zei zelf dat zijn schilderkunst het mysterie van de wereld oproept. Om dit te reveleren, confronteert de kunstenaar vaak twee objecten met elkaar, zodanig dat de realiteit waartoe ze behoren, overgaat in een droomwereld en de toeschouwer van het zichtbare naar het onzichtbare wordt geleid.

Het zichtbare en het onzichtbare... Het volledige oeuvre van Magritte draait om deze twee begrippen. Zijn beelden trachten het onzichtbare zichtbaar te maken. Het zichtbare staat voor de waarneembare wereld; het onzichtbare is niet een 'verborgen zichtbaarheid' maar een 'mogelijkheid', vervat in het zichtbare. Het mysterie maakt dus deel uit van de werkelijkheid, die zonder niet kan bestaan: "Het mysterie is absoluut noodzakelijk om het leven mogelijk te maken".

Hoe kunnen we, met dit in gedachten, de werkelijkheid tegemoet treden? Hoe kunnen we haar herkennen? Magritte spreekt van 'een onmogelijke poging'. Men kan inderdaad de werkelijkheid niet objectief kennen. Zowel onze gebrekkige zintuigen als sociale conventies misleiden ons. Het enige middel om toegang te krijgen tot de werkelijkheid en ze te begrijpen is wellicht de poëzie. Enkel zij "heeft de macht ons te verrassen en ons in vervoering te brengen". Enkel zij maakt het mysterie zichtbaar en biedt een nieuwe kijk op de wereld waarin de toeschouwer zichzelf terugvindt en "de stilte van de wereld hoort".

C.A.

De schok



René Magritte, *De ontwapende dageraad*, 1928

“Het gaat er niet om iemand verbaasd te doen staan, het gaat er om dát men verbaasd is verbaasd te zijn.”

René Magritte

Magritte schildert de dingen zó dat ze niet beantwoorden aan het geordende beeld dat we van ze hebben. De toeschouwer verbaast zich omdat hij iets ziet wat hij niet verwachtte. De schok van de verbazing is des te heviger wanneer het om vertrouwde dingen gaat.

Guillaume Apollinaire schrijft in een manifest met de titel *L'esprit nouveau* (1917): “De verrassing is het belangrijkste nieuwe artistieke middel (...). Het is niet meer nodig om op ontdekkingsreis te gaan, om een als subliem bestempeld feit te kiezen. Men kan starten vanuit een dagelijks voorval: een vallende zakdoek kan voor de dichter de hefboom zijn waarmee een heel universum uit zijn voegen wordt gelicht¹.”

Kunst veroorzaakt altijd een schok. Kunst kan beschouwd worden als het vermogen te verwonderen door de dingen anders te ordenen, nieuwe verbanden te leggen. Wanneer kunst het bewustzijn wil verruimen, maakt ze gebruik van de schok. De schok staat tegenover het geleidelijk opbouwen van kennis. De schok veroorzaakt flitsen van intuïtie die het verstand overvallen en ontregelen. De toeschouwer wordt geconfronteerd met de verandering van een bekende naar een intrigerende situatie. Hij wordt in het ongewisse gebracht over wat hij nu precies ziet.

“*Het zien is niet alleen fysiek, het is bedacht*” zegt Magritte. We ervaren de dingen nooit op zichzelf maar altijd via ons denken. Het benoemen van de dingen speelt daarin een belangrijke rol. De mens is echter overtuigd van het tegendeel namelijk dat de waarneming ons denken bepaalt. Magritte wil ons confronteren met deze denkfout. Men ziet wat men heeft leren zien. Magritte wil ons bewust maken van de denkgewoonten die de waarneming leiden: een geschilderde pijp is geen pijp. Toch denken we een pijp te zien en zijn we verrast wanneer we lezen én begrijpen dat het inderdaad geen pijp is. Het schilderij laat ons inzien wat we gewoonlijk wel zien én wat we daardoor niet waarnemen. Magrittes schilderijen schenden de conventies waarmee wij de dingen plaatsen en zo verengen tot louter gebruiksvoorwerpen. De schok van de verandering maakt die denkgewoonten zichtbaar. Magritte haalt het ding uit zijn vertrouwdheid door het tweemaal te isoleren. Eerst wordt het ding verkozen uit een overvloed van indrukken en geïsoleerd op het schildersvlak. Daardoor wekt de schilder bij de toeschouwer het verlangen om het ding te zien. Het tweede isoleren bestaat eruit het ding weg te halen uit de mentale ordening waarin het door de gewoonte is geplaatst. Deze tweede isolatie brengt het ding terug tot een soort neutraliteit, een onbepaaldheid. Dat is het moment waarop de toeschouwer de wereld opnieuw ziet en zich bewust wordt van zijn ordenende ogen. Voor Magritte is dat het moment van de evocatie van het mysterie.

M.K.

¹ Geciteerd in M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Parijs, Seuil 1964, p.17

Mimesis



René Magritte, *Het rijk der lichten*, 1954



René Magritte, *De vanzelfsprekende ontmoetingen*, 1945



René Magritte, *Koningin Seminaris*, 1947



René Magritte, *De vrouw van de metser*, 1958

“Circa 1925 besloot ik niet langer de voorwerpen met al hun zichtbare details te schilderen.”

Magritte legt zeer sterk de nadruk op de nabootsing van de werkelijkheid door minutieus de uiterlijke aspecten van ‘de dingen’ weer te geven. In de versie van *Het rijk der lichten* uit 1954 geschilderd in opdracht van onze musea, zijn wolken, bomen, huis en lantaarn zo nauwkeurig geschilderd dat bezoekers soms denken een foto van een huis bij schemerlicht te zien.

Maar dit meesterwerk van Magritte wil, in tegenstelling tot de rest van zijn oeuvre, niet enkel via een ingenieus ‘trompe l’oeil’ onze zintuigen verwarren. In tegendeel, op bijna perverse wijze gebruikt de kunstenaar de academische middelen van de naturalistische schilderkunst om de Griekse term ‘mimesis’ nieuw leven in te blazen.

Mimesis betekent ‘nabootsing’ en sinds Democritus meer bepaald, ‘de nabootsing van de werkelijkheid’. De term wordt ook gebruikt door Socrates ten aanzien van de plastische kunsten die de natuur imiteren. Dit concept wordt vervolgens ontwikkeld door Aristoteles die twee soorten mimesis onderscheidt: de eenvoudige nabootsing van de natuur en de stilering van de natuur. Hij onderscheidt drie soorten nabootsing: zoals de dingen **zijn**, zoals we ze **denken** en zoals ze **zouden moeten zijn**.

In zijn werken gebruikt Magritte telkens weer dit onderscheid en stelt misschien ook een verrijking van het concept voor: de nabootsing van de dingen en hun voorstelling zoals ze **zouden kunnen zijn**. De titels *Het verraad der beelden* (zie Woorden en beelden) en *Poging tot het onmogelijke*: vormen de synthese van deze dwingende en bevrijdende manier van denken.

Vanuit dit standpunt bekeken, is het boeiend even stil te staan bij de tekeningen en foto’s die Magritte maakte. Voor hem beperken ze zich strikt tot de mechanische weergave van een gegeven situatie. Maar, als voorstudie of verwerking achteraf, kunnen ze ook een verwarrende overeenkomst creëren tussen de dingen zelf en hun geschilderde voorstelling.

In de tekening *De vrouw van de metser* overschrijdt Magritte echter de slaafse nabootsing van de dingen.

Een hoofd kijkt aandachtig naar een uitvergroot blad. Op zich gezien wordt dit blad dus even belangrijk als het gezicht dat ernaar kijkt. In vooraanzicht getekend wordt dit blad bekeken door een buitenmaats groot en vervormd oog (in profiel): de opengesperde oogleden bevatten een extreem verwijde pupil. Misschien is hier de uitdrukking ‘op het oog hebben’ van toepassing.

Maar we kunnen het ook interpreteren als het gezichtsorgaan dat de schaal aanneemt van wat het bestudeert.

Deze tekening toont ons de ware zienswijze die de kunstenaar met zijn werken beoogt. Op het einde van zijn leven legt Magritte in zijn geschriften de nadruk op het begrip ‘overeenkomst’ dat hij verbindt met het denken en tegenstelt aan ‘gelijkenis’ als eenvoudig mimetische weerspiegeling van de dingen. Niet enkel de minutieuze weergave van ‘de dingen’ is noodzakelijk in de zoektocht naar de waarheid, essentie of geldigheid van de werkelijkheid. Een mens moet kijken met zijn denken, niet enkel met zijn ogen om tot het volle besef van de werkelijkheid te komen. Doordrengd van mysterie ontdebelt de realiteit zich zo op overrompend poëtisch wijze.

J.P. Th.

Met een zekere vorm van humor



René Magritte, *Beschilderde fles*, 1942

“Humor is een denkvorm waarbij op een grappige manier het ongewone of absurde karakter van sommige aspecten van de werkelijkheid in de verf worden gezet (...).”

(Larousse woordenboek)

Humor was één van de drijfveren van dada en speelde ook een essentiële rol in het surrealisme. Het was een manier van revolteren, een middel om zich te bevrijden van conventies, een bril waardoor men naar de wereld keek.

De humor “die door Breton en zijn vrienden werd aanbeden als een oppergod en aan wie ze voortdurend offers brachten” (*M. Nadeau*) is altijd zwart. Het is een humor die de surrealistische drang tot spelen en hun nood aan actie verzoent. Het ‘idioten-eetmaal’ is daarvan een schitterend voorbeeld. Dit idee van de surrealisten bestond erin gelijkgezinde vrienden voor een eetmaal uit te nodigen vergezeld van een ‘idiot’. Wie de grootste idioot had gevonden, was de winnaar! Belangrijk was de burgerlijke normen te overtreden door aanstootgevende humor.

Magritte zet humor om in visuele schokken. Humor wordt het resultaat van een onverwachte ontmoeting van dingen die niets met elkaar gemeen hebben, zoals in *Beschilderde fles*. Deze vreemde associaties willen ons niet doen schaterlachen maar dagen onze manier van kijken uit. Magritte toont ons de absurde dimensie van de dingen, die nochtans als logisch worden aanvaard door het gezond verstand.

Magritte beweert dat hij zijn ideeën enkel kan uitdrukken via de schilderkunst. Toch koopt hij in 1956 een amateurcamera aan en beleeft veel plezier aan het schrijven en regisseren van korte surrealistische scenario's. Zijn stomme kortfilms hebben de frisheid van die van de pioniers van de cinema. Ze lijken een beetje op zijn eigen verzameling 8mm-filmpjes met burleske onderwerpen. Laurel en Hardy en Charlie Chaplin nemen er een belangrijke plaats in. De onbeweeglijke en mysterieuze beelden van zijn schilderijen krijgen in zijn kortfilms een humoristische bijklank. Hier krijgen we een andere Magritte te zien, minder ernstig maar even poëtisch.

De humor van Magritte is zwart, schokkend en burlesk, maar bovenal poëtisch want hij overtreft de logica en laat toe zich los te maken van het leven en het als toeschouwer vanop afstand te observeren.

C.A.

Woord en beeld



Ill. 1: R. Magritte *Ontdekking*, 1927

In een brief van november 1927 aan Paul Nougé schrijft Magritte dat hij een frappante ontdekking heeft gedaan. Hij verwijst naar het schilderij *Ontdekking* waarin hij het principe van de metamorfose toepast, dat hij later veelvuldig zal gebruiken. Het idee is eenvoudig: het komt erop neer twee beelden te vermengen die onderling geen logisch verband hebben (*a* en *b* of *vrouw* en *hout*); eens verenigd en 'versmolten', ontstaat een derde beeld (*c* of *panter* of *d, e, f, g, h...* enz.) dat niet noodzakelijk tweedelig is (*ab* of *vrouw-hout*). Indien we op deze werken van Magritte de rekenkundige basisregel van de optelling toepassen, voelen we ons verraden! Onze zekerheden worden overhoop gehaald en gevoelige zielen zijn in staat hun geestelijk evenwicht te verliezen! Heeft men ons al die jaren iets wijsgemaakt?

Deze belangrijke ontdekking is geen eindpunt voor Magritte. Hij richt zijn aandacht op het fundament van ons mens-zijn en van onze zekerheden: de taal. Hij begint aan een indrukwekkende reeks schilderijen van woorden en beelden in een minder surrealistisch verband dan op het eerste gezicht lijkt... Gedurende zijn periode in Parijs (1927-1930) ontstaan haast al zijn 'woordschilderijen'. Magritte onderzoekt de poëtische mogelijkheden van de associatie, de vervanging, de overlapping, de versmelting... van een woord met het object dat het woord veronderstelt aan te duiden. Hij laat het toeval spelen waardoor nieuwe betekenissen ontstaan. Van al deze beeld-woord-associaties (ontwikkeld in zijn schilderijen) maakt Magritte een synthese in een geïllustreerde tekst die verscheen in het twaalfde nummer van *La Révolution surréaliste* van december 1929 onder de titel *Les mots et les images*.

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui conviendrait mieux.

Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition.

Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet.

Un objet ne fait jamais le même effet que son nom ou que son image.

Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même.

Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente.

Or, les contours vagues des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque.

Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent.

Les mots qui servent à désigner deux objets différents se montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre.

Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire sans parfois que les précises.

Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image.

Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images.

Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues.

Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité.

On voit autrement les images et les mots dans un tableau.

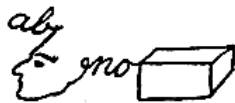
On voit le contraire.

René MAGRITTE.

René. Magritte, *Les mots et les images*, in *La Révolution surréaliste*, nr. 12, december 1929

Woord en beeld: het ultieme bewijs, een korte rondleiding...

Dans un tableau, les mots sont de la même
substance que les images



René Magritte, *Les mots et les images*, in
La Révolution surréaliste, nr. 12, december 1929 (detail)
(In een schilderij hebben woorden dezelfde substantie als beelden)

Un objet ne tient pas tellement à son nom
qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui
lui convienne mieux



René Magritte, *Les mots et les images*, in
La Révolution surréaliste, nr. 12, december 1929 (detail)
(Een voorwerp is nooit zozeer met zijn naam verbonden dat je
er geen andere voor kan bedenken die er beter bij past)

EERSTE BEDRIJF :

De scène speelt zich af met een groep leerlingen in een museum op het einde van de namiddag.

Gids beschrijft: *Het verraad der beelden*: Magritte tekent in hyperrealistische stijl een pijp en schrijft daaronder in schoonschrift: 'Ceci n'est pas une pipe'.

Groep roept fier in koor (wat ze reeds vroeger leerden over de formule die ondertussen conventie werd): het is de tekening van een pijp. Het is een afbeelding.

Gids: Inderdaad! En heel logisch: deze pijp kan niet gestopt worden, je kan ze niet in de hand nemen en nog minder roken. Maar wat is in dit schilderij ook geen pijp?

Groep: '...?'

Gids (die ook haar lesje kent): Het woord 'ceci!' 'c-e-c-i' is ook geen pijp! Magritte zei: "Woorden hebben dezelfde substantie als beelden.

Groep (na lang nadenken): Aaaaah ja! Daar hadden we niet aan gedacht!

Gids: Wie zegt trouwens dat 'ceci' verwijst naar de getekende pijp? Het zou evengoed de achtergrond van het schilderij kunnen aanduiden of het schilderij zelf, enz.

Stilte

TWEEDE BEDRIJF :

Gids (toont het voorwerp dat ze aan haar pols draagt): En wat is dit?

Groep (zonder aarzelen): een horloge!

Gids: Neen!

Groep (een beetje geagiteerd): Maar mevrouw, dat is geen afbeelding, je kan het aanraken, het aan je pols dragen!

Gids (zeer ernstig en overtuigd): Het is geen horloge, het is een spons.

Groep (vertwijfeld, denkt zonder het te durven zeggen): De gids is moe, ze heeft teveel groepen rondgeleid. Het is een moeilijke job. Ze heeft last van een inzinking. Ze is even haar verstand kwijt, hopelijk niet voorgoed.

Gids: Ik zie het, jullie denken gelijk te hebben. Jullie zijn redelijke wezens en denken dat ik gek word. Ik aanvaard jullie oordeel op voorwaarde dat jullie me bewijzen dat dit voorwerp een horloge is. Vooruit, geef me een onomstotelijk en logisch bewijs!

Groep: Het geeft het uur aan.

Gids: Ja, mijn spons geeft het uur aan. Dat is geen bewijs.

Groep: Je horloge kan geen vloeistof opslorpen.

Gids (fier over haar woordspeling): Mijn horloge slurpt de tijd op die vliedt! Om iets anders op te slurpen gebruik ik mijn bril! De groep zoekt en zoekt...

Maar zit vast...

...

Gids: Wie heeft jullie geleerd dit voorwerp 'horloge' te noemen?

Groep: Onze ouders.

Gids: En jullie geloven alles wat jullie gezegd wordt.

Groep: Het staat in het woordenboek.

Gids: Niet in het Chinese woordenboek, noch in het mijne!

Groep (overwonnen door de vasthoudendheid van de gids, geeft het op en zegt uiteindelijk): Het is een conventie!

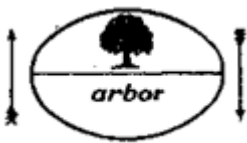
Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues.



René Magritte, *Les mots et les images*, in *La Révolution surréaliste*, nr:12, december 1929 (detail)
(Soms verwijzen de namen geschreven op een schilderij naar concrete dingen, en de beelden naar vage dingen).



René. Magritte, *Het woordgebruik*, 1929



Ferdinand de Saussure, schema uit *Cours de Linguistique générale*, 1916

DERDE BEDRIJF :

De groep begeeft zich naar een ander schilderij: *Het woordgebruik*

Gids (nog steeds dezelfde): Hier zien we willekeurige vormen met daarin de woorden 'canon' (kanon), 'corps de femme' (vrouwenlichaam), 'arbre' (boom). Eerst en vooral, wat roepen die vormen bij jullie op, los van de woorden?

Groep: De rook van de pijp van daarstraks

Gids: en wat nog?

Groep: E.T.?, E.T. die een pijp rookt!

Gids: Magritte hield meer van 'Fantômas' dan van E.T. maar waarom niet? In de semiotiek...

Groep: semio wat?

Gids: Semiotiek. Jullie weten wel, Peirce en zo

Groep:...?

Gids: De semiotiek bestudeert de betekenis van tekens. En we bevinden ons hier in een wereld van tekens, nietwaar? Volgens Peirce komt het mentale beeld dat wij hebben van deze vormen niet noodzakelijk overeen met het reële voorwerp. Er is het teken, het reële voorwerp en de voorstelling die we ervan hebben, bepaald door de context.

Groep: Pfffff...

Gids: Goed, we richten ons opnieuw naar het schilderij. Kijk nu naar de woorden. Wat roepen ze bij jullie op?

Groep (in koor): Een kanon, een vrouwenlichaam en een boom.

Gids: Blijkbaar is iedereen het met elkaar eens wat niet het geval was met de vormen. Om een uitspraak van Magritte te hernemen: "Soms verwijzen de namen geschreven op een schilderij naar concrete dingen, en de beelden naar vage dingen."³. Dat is hier het geval. Wanneer wij 'kanon' lezen, heb je het beeld van een kanon in je hoofd, bij "vrouw" het beeld van een vrouw, enz. Waarom schreef Magritte die woorden in de vormen?

Groep: Opdat we ons, achter die vage vormen, het beeld zouden vormen van een vrouw, een kanon enz...

Gids: Magritte wist ongetwijfeld dat iedereen die kan lezen op die manier zou reageren. Hij is niet de eerste die daaraan dacht. De Saussure bijvoorbeeld, de vader van de moderne taalwetenschap...

Groep (fluistert): Daar gaan we weer.

Gids: De Saussure had eraan gedacht.

Gids (haalt uit haar pedagogische koffer een illustratie uit de lessen algemene taalkunde van De Saussure). Deze tekening als beeld toont aan dat wanneer je het woord 'boom' leest, je het concept 'boom' in je hoofd hebt. Je associeert dus een woord (boom) met een (mentaal) beeld. Het ene (het betekenende) en het andere (het betekende) zijn nauw met elkaar verbonden. Maar in de schilderkunst van Magritte komt het beeld niet overeen met de idee van een boom. Nochtans hebben we de neiging de boom in die vorm te plaatsen, hem desnoods te vervormen om hem kost wat kost in die vorm te dwingen en hem te associëren met de vrouw en het kanon.

Stilte

Groep (onthutst): Ja, maar heeft Magritte daaraan gedacht? Hij kan om het even wat gedaan hebben. Wie zegt dat u de waarheid spreekt?

2 E.T.: Letterlijk: Extra-Terrestrial. Titel en sciencefictionpersonage uit een film gerealiseerd door Steven Spielberg in 1982.

3 *Les mots et les images*, 1929

Gids: Ik zie dat jullie het begrepen hebben! Magritte illustreert geen taal en hij kende het werk van Peirce niet. De juiste verklaring van het schilderij en de gedachten van de kunstenaar blijven een mysterie of om het met Magritte te zeggen: "Het mysterie kan niet verklaard worden." Maar wat zeker is, is dat het schilderij deel uitmaakt van de werkelijkheid zoals ook het surrealisme er deel van uitmaakt telkens we 'gebruik van het woord' maken!

De gids kijkt op haar spons. Het is kwart voor vijf. Het museum sluit weldra zijn deuren.

De bel gaat: Ding Dong! Dames en Heren, de musea sluiten hun deuren. Wij danken u voor uw bezoek en wensen u een aangename avond.

G.B.

Titel



René Magritte, *Sheherazade*, 1948

In het begeleidende boek bij de BBC - serie "De kracht van kunst" schrijft Simon Schama "De kracht van kunst is de kracht van de ontregelende verbazing. Ook als kunst de werkelijkheid lijkt na te bootsen, wordt het vertrouwde aanzien van de wereld niet gekopieerd maar vervangen door een heel eigen werkelijkheid." Schama bespreekt geen schilderijen van René Magritte. Toch lijken deze woorden geschreven voor diens werken.

We kijken samen naar een schilderij van Magritte. Met woorden proberen we te vatten wat we zien. Grote gordijnen hangen in een landschap. Ertussen verschijnen wolken. Vóór één van de gordijnen staat een personage opgebouwd uit parels, het hoofd even groot als het lichaam, huid en gordijnstof vallen samen of toch net niet. De verbazing stijgt. We zoeken houvast bij de titel, we verwachten uitleg via het geschreven woord van de schilder. *Sheherazade* lezen we. De titel bevestigt niet wat we zien, ze verklaart het beeld niet. Integendeel, de titel vergroot de verbazing en stimuleert het kijken en het beschouwen. Magritte wou het zo: "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 licht slechts enkele kenmerken van de objecten eruit, kenmerken die door het bewustzijn gewoonlijk genegeerd worden, maar die soms voorvoeld worden bij buitengewone gebeurtenissen die de rede nog niet heeft opgehelderd."

Sheherazade is de vertelster van de verhalen uit duizend en één nacht. De literatuur vormde de inspiratiebron voor de schilder. De filosofie bracht hem tot andere titels. De kijker – lezer heeft een culturele bagage nodig om de titel te plaatsen en associaties tot stand te brengen met het beeld.

Magritte hechtte veel belang aan de titels van zijn werken. Ze moesten het werk immers beschermen tegen al te gekke interpretaties. Om een passende titel te vinden, heb je inspiratie nodig. De literatuur en de filosofie hielpen hierbij, maar ook de vrienden werkten inspirerend. Al tijdens het ontstaansproces van een schilderij besprak Magritte mogelijke titels met zijn vrienden. Hij schreef hen brieven en maakte daarin schetsen van werken in wording. In hun antwoorden formuleerden zijn vrienden voorstellen voor titels. Magritte organiseerde ook avonden waarbij een voltooid werk de centrale gast was. De andere genodigden stelden titels voor, zorgden voor argumenten en tegenargumenten. Magritte noteerde de mogelijkheden en koos uiteindelijk de titel die het werk het minst verklaarde en de toeschouwers het meest zou verrassen. Louis Scutenaire bedacht titels zoals *De gezellen van de angst* en *Het Schatteneiland*. Van Paul Nougé komen de titels *De dievegge* en *Figuur mediterend over de waanzin*. De titel werd op de achterzijde van het werk geschreven, maar was ook dan niet definief. Op de achterzijde van *De ontdekking*, een titel voorgesteld door E.L.T. Mesens, staat een doorgehaald opschrift *L'expérience du miracle*, een titel die de tand des tijds niet doorstond.

M.P.

“Imbeciele werken”



René Magritte, *Primevère*, 1926

“De toegepaste kunst vermoordt de zuivere kunst. Veel kunstenaars verspillen het beste van hun tijd aan werk om den brode, putten zich uit in de productie van sierkunstobjecten die op grote schaal zullen worden verkocht. Zulke middelmatige werken bevredigen min of meer de esthetische behoefte van de mensheid, die daardoor haar belangstelling verliest voor de realisaties van zuivere kunst van dezelfde kunstenaars, zodat deze producten onverkoopbaar worden. De kunstenaar moet leven van de vrucht van zijn arbeid.” (René Magritte, *Ecrits complets*, p. 18)

Magritte nam een zeer radicaal standpunt in ten opzichte van de commerciële kunst. Toch heeft hij zelf van 1918 tot het einde van zijn leven “imbeciele werken” gemaakt. De vroegste getuige hiervan is de reclameaffiche voor de bouillon *Pot au feu Derbaix* (1918). In 1966 ontwierp hij *De grote luchtvogel* voor de Belgische luchtvaartmaatschappij Sabena. Zoals andere kunstenaars deed ook hij dit om in zijn levensonderhoud te voorzien. In 1921 kon hij aan de slag in de fabriek Peters – Lacroix in Haren (Brussel). Samen met Victor Servranckx ontwierp hij hier decoratieve siermotieven voor behangpapier. Hij bleef er tot in 1924. In die periode treedt er ook een verandering op in zijn manier van werken: hij laat de abstractie voor wat ze is en stapt over op figuratieve ontwerpen. De ontwerpen die hij tussen 1924 en 1926 maakte voor het modehuis Norine sluiten aanvankelijk nog heel erg aan bij de futuristisch – kubistische stijl die hij tussen 1922 en 1925 in de schilderkunst hanteerde. Vervolgens zien we ook in zijn modeontwerpen surrealistische elementen uit zijn geschilderde oeuvre opduiken. In *Couture Norine* vervangen duikelaars de armen en het hoofd van een mannequin. In *Primevère* speelt Magritte met het gordijn. In de tweede catalogus die hij voor de Brusselse bontwerker Samuel ontwierp, vertoeven de mannequins in een decor met kegels, paardenbellen en gordijnen. Op het einde van zijn Parijse periode (1927 – 1930) was de financiële nood groot. Magritte keerde terug naar België en vestigde zich in Jette. Hier kreeg het bedrijfje dat hij samen met zijn broer Paul oprichtte, gestalte: het werd achterin de tuin opgericht en van hieruit werden commerciële werken zoals reclameaffiches, uitstalramen en catalogi ontworpen. Zoals veel van zijn schilderijen kreeg het bedrijfje een naam ontleend aan de literatuur: studio Dongo verwijst naar het hoofdpersonage Fabrice del Dongo uit *La Chartreuse de Parme* van Stendhal.

Hij richtte zich niet enkel tot kunstliefhebbers maar tot een ruimer publiek. Magritte paste zijn stijl aan dit nieuwe publiek aan. In zijn grafische ontwerpen legde hij meer de nadruk op de essentie, nl. het voorstellen van het product. Na WOII wordt de band tussen zijn schilderijen en de commerciële werken weer nauwer aangehaald. Getuige hiervan zijn de ontwerpen die hij in 1946 maakte voor *Exciting Perfumes by MEM*: boomstammen krijgen luiken waarachter parfumflesjes verschijnen, een reuzeparfumfles bevindt zich op een desolate houten vlakte met enkele duikelaars en een roos als gezelschap. In de jaren 1920 en 1930 ontwierp Magritte ook omslagen voor muziekpartituren voor *L'Art Belge* en voor *Les Editions Modernes*. De meeste van deze partituren zijn of met zijn eigen naam of met het pseudoniem “Emair” ondertekend.

M.P.

Magritte en het communisme: “Het leven veranderen”



René Magritte
De verboden lectuur,
1936



René Magritte, Afficheontwerp voor
De Centrale der Textielarbeiders van België, 1938



René Magritte, *Le vrai Visage de Rex*, 1939

Het leven veranderen! De surrealisten nemen het credo van Rimbaud over, een knallende slogan in een hemel die verduisterd is door de oorlog en roodgekleurd door de Oktoberrevolutie.

Maar in tegenstelling tot Rimbaud, die via de poëzie een ander leven zocht maar in een impasse belandde, geloven de surrealisten oprecht in verandering. Ze lanceren pamfletten en schokkende slagzinnen. Ze sluiten zich massaal aan bij de communistische partij en maken helden van diegenen die slachtoffer worden van censuur⁴, die vadermoord plegen⁵ of die door de burgerlijke maatschappij van de ergste misdaden worden beticht.

Ook Magritte koos voor het pad van de revolutie. Hoe en in welke mate?

Volgde hij enkel het voorbeeld van zijn kompaan Paul Nougé, de stichter van de Belgische communistische partij in 1921, of was hij een overtuigde communist verkleed als burgerman? Tot vandaag is het antwoord hierop onduidelijk.

Magritte voelde zich ongetwijfeld aangetrokken tot het revolutionaire gedachtegoed, het anti-burgerlijke aspect van het communisme. Wat hem vooral bezighield was hoe dit gedachtegoed in praktijk te brengen.

Zo ondertekende hij enkele zeer geëngageerde surrealistische pamfletten; hij ontwierp affiches voor *De Centrale der Textielarbeiders van België* in een 'sociaal-surrealistisch' stijl; hij verzette zich tegen het opkomende fascisme met de beroemde affiche waarop het gezicht van Degrelle vergeleken wordt met dat van Hitler; hij creëert in volle oorlog een zonnig surrealisme als tegengewicht voor een sombere wereld...

In 1945 koos Magritte openlijk partij en schafte zich een lidkaart aan. Maar in hetzelfde jaar waarin hij de artistieke sfeer verlaat om militant te worden, neemt hij tevens afstand van de partij.

Op het einde van zijn leven verklaart hij het volgende:

“Ik zong snel een toontje lager. Al bij de eerste ontmoeting kwam een afgevaardigde van het Centraal Comité ons de les spellen, zich daarbij beroepend op enkele “materialistische” ideetjes opgedaan tijdens avondlessen [...] De volgende ontmoetingen waren ook al niet bemoedigend. Er werd niet naar ons geluisterd. Ze vroegen me twee of drie ontwerpen voor affiches. Ze werden allemaal geweigerd. Dit milieu was al even conformistisch als de meest bekrompen bourgeoisiekringen. Na enkele maanden ging ik niet langer naar de bijeenkomsten en had sindsdien geen enkel contact meer met de partij. Het was geen kwestie van uitsluiting of breuk. Het was meer een vervreemding van mijn kant, een onherroepelijke verwijdering”.

G.B.

⁴ In het schilderij *De verboden lectuur* (illustratie) verwijst Magritte naar een tekst van Aragon die op de index stond (letterlijk bij Magritte), getiteld *Le con d'Irène*.

⁵ In 1933 publiceren de surrealisten een gezamenlijk werk, *Violette Nozières* waar Magritte aan meewerkte. Violette Nozières was een jonge vrouw die, zonder enige verzachtende omstandigheid, veroordeeld werd door de bourgeoisie maatschappij omdat ze haar vader had gedood die ze beschuldigde van verkrachting.

10 methoden

Een les in dingen

Over de werkwijze van René Magritte

“Ik probeer er altijd voor te zorgen dat de schilderkunst niet opvalt, zo min mogelijk te zien is. Ik werk een beetje als een schrijver die een zo eenvoudig mogelijke toon aanslaat, die stilistische effecten schuwt, zodat de lezer uit het werk slechts het idee haalt dat de schrijver erin heeft willen leggen⁶”.

Magritte zelf noemt zijn werkwijze ‘de ontheemding van de dingen’:

“Het is raadzaam dat de keuze van de dingen die ontheemd moeten worden, zeer gewone dingen zijn om de vervreemding zo doeltreffend mogelijk te maken.”

Hoe werkt de les?

Het ding wordt ondervraagd.

Het schilderij is het resultaat van deze ondervraging.

Het resultaat toont het geïsoleerde ding dat ons dusdanig schokt dat een besef van mysterie ontstaat.

De vormgeving mag niet de aandacht van het ding afleiden:

Magritte schildert daarom ‘realistisch’.

Hierna volgen 10 methoden die Magritte toepast bij het bedenken van zijn beelden:

6 René Magritte, *Ecrits complets*, Parijs, 1979, p. 660)



God is geen heilige, 1935-1936

1.

Plaats een ding in een vreemde omgeving of situatie waarbij al dan niet een verwantschap opduikt.



Het domein van Arnheim, 1962

2.

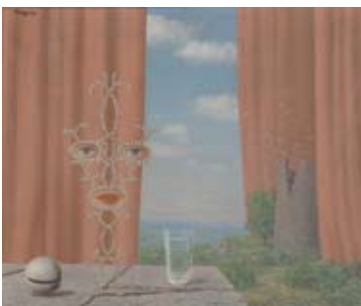
Creëer een nieuw ding door de samenvoeging van twee bestaande dingen die al dan niet verwant zijn.



Ontdekking, 1927

3.

Wijzig een aspect of eigenschap van een ding.



Shéhérazade, 1948

4.

Verander de relatieve grootte van een ding.



Het onverwachte antwoord, 1933

5.
Schilder een ding letterlijk.



Het onbeschreven blad, 1967

6.
Ruil zichtbare voor verborgen dingen en omgekeerd.



Het woordgebruik, 1927-1929

7.
Combineer een ding met de naam van een ander ding.



De ontwapende dageraad, 1928

8.
Schilder binnen de vorm van een ding een ander ding.



Beschilderde fles, 1942

9.

Schilder een ding op een ongewone drager.



Een schilderij van een stuk kaas onder een kaasstolp
Dit is een stuk kaas, 1936-1937

10.

Behandel de afbeelding van een ding als het echte ding.

M.KK.

10 vragen

1.

Heeft het surrealisme nog een plaats in onze dagelijkse werkelijkheid?

2.

Wat heeft de overhand in een schilderij: de inhoud of de vorm?

3.

Moet kunst schokkend zijn?

4.

Is het mysterie even werkelijk als het feitelijke?

5.

Bestaat er een rationeel verband tussen een woord en het ding waarnaar het verwijst?

6.

Wat is het verschil tussen kunst en publiciteit?

7.

Welke rol speelt humor binnen het surrealisme?

8.

Draagt de titel steeds bij tot de verklaring van het werk?

9.

Kan kunst de wereld veranderen?

10.

'Gelijkenis', 'overeenkomst': synoniemen of toch niet?

10 citaten

1.

“Het surrealisme is geen vorm van poëzie. Het is een schreeuw van de geest, in zichzelf gekeerd, die wanhopig beslist alle obstakels, indien nodig, met hardhandige hamers aan diggelen te slaan.”

Antonin Artaud, *Déclaration du bureau des recherches surréalistes*, 27 januari 1925.

2.

“Een door de zon verlicht landschap doet de donkere nacht beter uitkomen.”

Magritte, *Magritte in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, Gent, Ludion, 2005

3.

“Men heeft al te vaak de gewoonte om, door een spel van het denken, het vreemde terug te voeren op het vertrouwde. Ik span me in om het vertrouwde terug te brengen naar het vreemde.”

Interview met Lucienne Plisnier, in *Elle*, Brussel, nr 736, 14 januari 1960, p. 12.

4.

“Het is het mysterie dat de kennis verheldert.”

René Magritte, *De onwetende fee* hernoemen in: *Les Mots et les images*, Brussel, Labor, 1994, p. 140

5.

“Blijf daar niet alleen staan kwebbelen”, zegt Humpty Dumpty terwijl hij haar voor het eerst aankijkt; “zeg me hoe je heet en wat je hier komt doen”.

“Mijn naam is Alice, maar...”

“Wat een domme naam! antwoordt Humpty Dumpty scherp. “Wat betekent die?”

“Moet een naam iets betekenen?” vraagt Alice aarzelend.

“Natuurlijk” antwoordt Humpty Dumpty met een korte lach. “Mijn naam betekent iets: hij verwijst naar de vorm die ik heb, en het is bovendien een erg aantrekkelijke vorm. Maar met een naam als de jouwe kan je om het even welke vorm hebben.”

Lewis Carroll, *Achter de spiegel en wat Alice daar aantrof*, 1872

6.

“De afficheontwerper brengt zelf geen boodschap, hij brengt ze over, men vraagt hem niet naar zijn mening, men vraagt hem gewoon om een heldere, omlinjnde, duidelijke mededeling tot stand te brengen.”

A. Mouron (alias Cassandre), citaat uit *Trois siècles d'affiches françaises*, Parijs, Musée de l’Affiche 1978

7.

“De mens lijdt zo erg dat hij de lach moest uitvinden.”

Friedrich Nietzsche

8.

“De titels moeten een supplementaire bescherming bieden, waardoor elke poging verijdeld wordt om de poëzie te reduceren tot een zinloos spel.”

René Magritte, *La ligne de vie*, in René Magritte (tentoonstellingscatalogus), Ludion, Gent, 1998, p. 47.

9.

“Dames, 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 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? (...) 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.”

René Magritte, *La Ligne de Vie*, in René Magritte (tentoonstellingscatalogus), Ludion, Gent, 1998, p. 44.

10.

“Indien ik slechts een fotoapparaat was, zou het mysterie niet worden opgeroepen.”

René Magritte, interview door Jean Neyens, 1965, in *Les Mots et les images*, Labor, Brussel, 1994, p. 194.

10 beelden



La Révolution surréaliste, Paris, nr 12, 15 december 1929:
collage en fotomontage van René Magritte,
"Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt".



René Magritte, *De sprookjesprins*, 1948



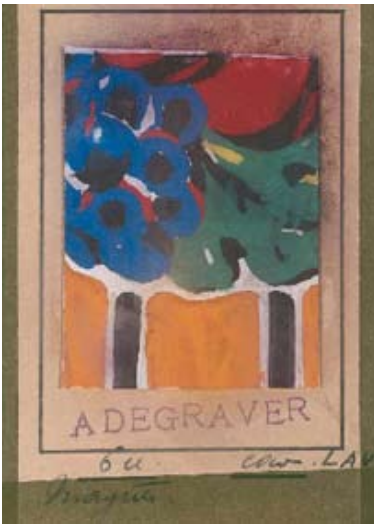
René Magritte, *Galconda*, 1953



René Magritte, *De onwetende fee* of *Portret van Anne-Marie Crowet*, 1956, priveverzameling



René Magritte, *De verboden lectuur*, 1936



René Magritte, Victor Servranckx en anderen, *Behangpapierontwerp voor de firma UPL*, staal uit het Album D7 en D8, 1920-1925



René Magritte, *De kus* (detail van de achterzijde), 1938



René Magritte, *De liefde*, foto, 1928



Louis Scutenaire in de film van René Magritte, *Le scénario total*, oktober 1956 - maart 1957



René Magritte, Afficheontwerp voor
de Centrale der Textielarbeiders van België, 1938

Colofon

Het pedagogisch dossier Magritte

Onder leiding van:

Isabelle Vanhoonacker, verantwoordelijke Educateam

Concept et coördinatie:

Géraldine Barbery

Eindredactie:

Géraldine Barbery, Isabelle Vanhoonacker, Marianne Knop, Serge Núñez Tolín, Jean-Philippe Theyskens

Vertaling:

Marianne Knop, Anne Mommens, Crist'1 Van Haerbeek

Lay-out:

Pastabal

Auteurs:

Christine Ayoub (C.A.), Géraldine Barbery (G.B.), Marianne Knop (M.K.), Rosemarie Michel (R.M.), Marleen Piryns (M.P.), Julie Stouffs (J.S.), Jean-Philippe Theyskens (J.P.Th.)

Tijdslijn:

Géraldine Barbery en Marianne Knop

Reproductierechten:

Dit dossier is een realisatie van Educateam. Het heeft een strict educatief doel en kan onder geen beding gereproduceerd of gebruikt worden voor commerciële doeleinden.

© Educateam – Koninklijke Musea voor Schone Kunsten 2009

© Charly Herscovici, met vriendelijke toestemming van - c/o SABAM-ADAGP, 2009

Met dank aan:

Michel Draguet, algemeen directeur van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Virginie Devillez, coördinator van het Musée Magritte Museum, De Stichting Magritte in de persoon van Charly Herscovici, Anne Adriaens, departementshoofd publiekswerking, Gerhard Jäger en het team van ABC, Paul-Émile Cassart (Socacier), Bridgestone, Jack Claeys, Arnaud Stouffs, Richard Dams, Christophe De Clerck, alsook alle personen die de realisatie van dit dossier mogelijk maakten.



Vormgeving :



Met de hulp van :



et

