

Peinture vache, peinture métaphysique?

René Magritte en het sublieme

Bart Verschaffel

(Motto: De achterkant van de wereld is niets en de dood is geen waarheid. Laat de kunst dan maar een bolhoed opzetten en doen als iedereen)

René Magritte heeft vroeg, na enkele jaren als "neo-cubist" en - zo vertelt hij zelf - na het kennismaken, via Mesens, met werk van De Chirico en Max Ernst, het spoor gevonden dat hij zijn hele schildersloopbaan lang zal volgen. Een wat koude, realistisch-figuratieve schilderstijl, die niet de aandacht afleidt naar de techniek of de virtuositeit, en niet de verf het werk laat doen. Want "La peinture *m'ennuie* comme le reste". *Neutraal* schilderen, *verveeld* schilderen. Niet het hoe, maar het wát telt: "Je cherchais quelque chose à peindre...". Het kunstenaarschap ligt niet in technisch meesterschap maar in de *inventio*, in het bedenken van beelden die de realiteit oproepen - de échte realiteit vanzelfsprekend, en niet wat daar zo gemakshalve, in de conversatie, voor doorgaat. Zoals De Chirico zoekt Magritte naar sterke, onvergetelijke beelden, die troebleren of intrigeren. Beelden die als gedachten zijn, en de vrucht van een bijzonder, niet verbaal maar schilderkunstig denken. "L'art de peindre est un art de penser" en "je ne suis pas un artiste, je suis un homme qui pense". Zijn vrienden en medestanders zijn dan ook geen schilders maar schrijvers, dichters, filosofen. Natuurlijk moeten we ook leven. "Il n'y a pas de choix: pas d'art sans la vie." Zonder leven geen kunst. Dus zijn er ook geldproblemen, is er Georgette, een beetje familie, mettertijd een huis, honden. Maar dat leven is, zeker wanneer de moeder zelfmoord heeft gepleegd, een privé-zaak waaraan men weinig belang hoort te schenken.

De jaren vlak voor, tijdens en even na zijn verblijf in Perreux-sur-Marne bij Parijs (1927-1930) vormen Magrittes meest produktieve en inventieve periode. Tussen 1926 en 1931 schildert hij een kwart van de totale schilderijenproductie. Hij vindt bijna alle zogenaamde "figuren" (het gordijn, de bilboquet, de boom, de blauw-bewolkte lucht, de "grelot"..) en de beeld-procédés die hij zijn hele leven lang zal gebruiken. Nu David Sylvester de oeuvre-catalogus van Magritte bezorgd heeft, en men het oeuvre kan overzien, krijgt Sylvester gelijk in de nadruk die hij steeds heeft gelegd op dit vroege werk. Magritte schildert - of bedenkt - in enkele jaren een uitzonderlijke serie werken die bijna elk een weg tonen, elk een deur openen. Het vroege werk is daardoor tegelijk een begin en tegelijk onmiddellijk rijp. Magrittes oeuvre ontwikkelt zich niet als een opeenvolging van fasen of periodes. Hij werkt zijn hele leven met hetzelfde materiaal. De vroege ontwikkeling is veeleer het proces van het wegsnijden van wat de geslotenheid en zelfstandigheid van het beeld in de weg staat. Het meesterschap in de compositie, dat resulteert in het 'sterke' beeld, dat voor zichzelf spreekt en de kunstenaar niet meer nodig heeft, berust op het weglaten van de oorsprong, op het slijpen en het verzwijgen van de vindplaats van de ruwe steen. Edgar Allan Poe - Magrittes geliefde auteur - beschrijft in "*The Philosophy of Composition*" de weigerachtigheid van de kunstenaar om "the elaborate and vacillating crudities of thought", om "the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view" en "the cautious selections and rejections" die naar het werk leiden te tonen. Het gedicht wil immers - zoals ook het beeld - onmiddellijk voltooid of perfect verschijnen. Tegelijk beschrijft Poe zijn eigen schrijven als een geleidelijk en methodisch proces dat naar het werk voert "with the precision and rigid consequence of a mathematical problem". Magritte zal zijn schilderkunstig denken precies in deze termen - als het oplossen van 'problemen' - beschrijven. De ontwikkeling van zijn vroege werk geeft te zien hoe hij zijn 'figuren' vindt, de ontdekkingsweg uitwist en de oorsprong wegnipt, om zo geïsoleerde, perfecte en daardoor raadselachtig-zwijgende beeldelementen over te houden.

Zo bijvoorbeeld de belletjes of "grelots". Gevraagd naar de oorsprong van dit zeer 'gesigneerde', zeer karakteristieke bestanddeel van vele beelden, verwijst Magritte steevast naar de belletjes die paardetuig versieren. Hij verwijst daarbij niet naar de zeer oude en ingewikkelde symboliek van de belletjes waarmee hij nochtans, tenminste intuïtief, vertrouwd moet zijn geweest, en evenmin naar de manier waarop het belletje zijn werk binnenkomt. Het duikt op in een weinig bekend schilderij uit 1926 met een poppetje dat koorddanst tussen een fabrieksschoorsteen, geschilderd op een beeld-in-het-beeld, en een bilboquet op de voorgrond. De romp van het poppetje dat van de achtergrond wegdanst - of wegvlucht - is bolrond, met een streep - of een spleet - dwars in het midden, en rondom een kring van plukken donker haar, als uitslaande zwarte vlammen. Sylvester heeft een prent gepubliceerd die zonder enige twijfel de inspiratie voor het figuurtje heeft geleverd: een blanke-met-tropenhelm, zittend op een klapstoeltje, kijkt naar een zwarte danser, precies uitgedost en in dezelfde houding als bij Magritte. Magritte noemt zijn schilderij - in een tijd dat hij zijn titels nog niet door zijn vrienden liet kiezen - "*Le maître du plaisir*" - Heer van het genot. Gom de beentjes en het hoofdje van het poppetje uit, en de romp wordt het belletje zoals Magritte het later gebruikt. Bijvoorbeeld in een doek uit 1928, waar een tros belletjes wordt omgeven door een kring van bladeren die identiek is aan de kring haarplukken van de danser: "*Les fleurs de l'abîme*" - De bloemen van de afgrond. Nog tien jaar later, in "*La grande muraille*" (1938) rijst een naakte vrouw tot de onderbuik op uit een tapijt van dergelijke 'afgrondsbloemen'. Op "*L'automate*", ook uit 1928, ligt het belletje geheel 'ontkleed' midden op het zitkussen van een rieten stoel. De seksuele betekenis verschijnt onbetamelijk letterlijk: Magritte schildert van een zittende vrouw enkel haar geslacht, in de gedaante van het belletje. Symbolen zoals deze zijn altijd tegelijk heel eenvoudig en bijna plat, en tegelijk meervoudig geladen. Het belletje mobiliseert een complexe, duizenden jaren oude symboliek, die - zie Eliade en anderen - het belletje verbindt met de schelp, eveneens een belangrijk beeldelement van Magritte, dat hijzelf eveneens expliciet seksueel connoteert. De schelp, schoot, de holte waarin de parel groeit. Het belletje: klok-en-klepel, klepel-in-de-klok, man-in-de-vrouw; het paren of het rinkelen als magische, bezwerende praktijk; de Magrittiaanse belletjes die de polsen en de (hane)kap sieren van de 'tussenfiguur' die de nar is, en ook, op paardetuig bevestigd, de boze geesten verjagen en de weg vrijmaken... Magritte snijdt misschien onbewust of halfbewust, een 'knoop' los uit een kluwen van verzonken betekenissen en associaties. Geïsoleerd, los van een verhaal of een oorsprong, geheel 'geslepen', wordt de betekenis hard, en schittert in zijn ontoegankelijkheid. Het symbool verzelfstandigt, het wordt een 'figuur', een 'geladen' beeldelement, sterk als een doos die dicht is, als een deur die op slot is.

Wat geldt voor de "grelot", kan ook ontwikkeld worden voor de boom en het hout, of voor het vuur, de vogel, het bont. Voor de tuba met zijn 'darmenstelsel', voor het koffertje en het gebaar waarmee de vrouw van "*L'Histoire centrale*" (1928) zichzelf wortgt. Voor de bilboquet, voor de gekiste boom/vrouw, voor de kale vrouwen die naakt het beeld binnendrijven. Elk van deze Magrittiaanse beeldelementen functioneert eerst in een klein intrige of in een dramatische scène. De dramatiek wordt volgehouden tot in de basisopbouw van het beeld: dikwijls een catastrofe op de achtergrond - een storm, scheepsrampen, een brand - en een vluchtpoging, soms een getuige. Het beeld is veelal opgebouwd als een interieur of als een theaterdoos, met een plankenvloer die de 'normale' wereld van de toeschouwer tot in het beeld verlengt, de kijker zo in het beeld brengt en daar confronteert met zijwanden en met een achtergrond met niet te plaatsen, dreigende taferelen, met afgronden die tot aan de rand van het 'normale' komen. Men vermoedt in deze werken terecht associaties, bedoelingen, herinneringen van de schilder, en voelt zich gerechtigd de aangezette verhalen te vervullen, te verbinden met al wat men verder ooit gehoord of gelezen heeft. De narratieve of dramatische basisstructuur van deze beelden maakt ze relatief gemakkelijk toegankelijk en interpreteerbaar.

Magritte zet zich echter snel af tegen de neiging van de kunstenaar om te rade te gaan bij de verbeelding - zuster van het geheugen - en zo 'zichzelf' uit te drukken, of in elk geval psychologisch 'geladen' beelden te maken. "*Je déteste mon passé et celui des autres*" en "*La psychologie ne m'intéresse pas*". Magritte past het vergeten van het eigen leven of het geheugenverlies toe als methode. Hij bouwt zijn beelden zo op dat de kijker niets herkent, en met zijn kennis en inlevingsvermogen niets kan beginnen. Een belangrijk middel om de beelden hun dramatiek en meteen hun herkenbaarheid te ontnemen, en de narratieve

structuur uit het beeld te filteren, is de opdeling van het beeldvlak in vakjes, en het isoleren van de ingrediënten. Belangrijke werken zoals *"Le Masque vide"* (1928) of *"Les six éléments"* (1929) leiden naar de conclusie van *"Au seuil de la liberté"* (1930): vakjes, als bokalen tot de rand toe gevuld met boom, lucht, gevel, hout, belletjes, vuur, papierscherf, vrouw. De acht of de zes 'elementen' - het woord "element" betekent oorspronkelijk: samenstellend deel van de werkelijkheid - worden hier puur getoond, als "essences", voor ze gemengd worden tot de wereld die we kennen. Magritte distilleert zo uit zijn vroege beelden krachtige, zuivere grondstoffen, waarmee hij vervolgens, bijna receptmatig, monumentale beelden kan maken die de kracht van elk element gebruiken, zonder ze begrijpelijk, beschrijfbaar met elkaar te verbinden. Wat valt er bijvoorbeeld te zeggen over een beeld als *"L'annonciaton"* (1930)? Een woeste, rotsige korte voorgrond met frontaal een compositie van bilboquets, gebladerte, een belletjeswand en een papierfiguur, tegen een bewolkte hemel. Niets roert, geen blik, geen richting, volkomen stilte. Zo "mysterieus" - zegt Magritte in de geautoriseerde interpretatie van zijn eigen werk - moet een beeld zijn. De 'ware gelijkenis' die de kunst zoekt en Magritte wil schilderen is niet die tussen de uitwendige wereld en het geschilderd tafereel, maar tussen de bevreemdend-mysterieuze indruk die het schilderij bij de toeschouwer opwekt, en de gehele onbegrijpelijkheid die het wezen vormt van de werkelijkheid. Zoals voor Pascal het besef van de onvoorstelbaarheid van het werkelijke - waarin ons logement, "ce petit cachot - j'entends l'univers" rondobbert - een zintuiglijke 'gelijkenis' is van het goddelijke. Men kan de werkelijkheid - wel wat men zo ziet wanneer men rondkijkt, maar niet de echte werkelijkheid die schuilgaat achter of onder de banaliteit en de gewoonte - niet afbeelden.

De frenetieke ontdekkingsdrift maakt, vanaf de jaren '30, geleidelijk aan plaats voor een rustiger exploreren van wat reeds bekend is. Magritte werkt uit, varieert virtuoos, en soms ook wat vervelend, maar blijft altijd zichzelf... Ware er niet die eigenaardige 'onderbreking', die plotse, intrigerende 'stijlbreuken' in de jaren '40. Vanaf '43 maakt Magritte ineens - naast een voortgaande produktie van vooral portretten in de 'oude stijl' - een zeventigtal 'impressionistische' doeken: zonnig, kleurig, los en 'subjectief' geschilderd, goedgehumeerde maar oneerbiedige variaties op Renoir, Ingres, en *remakes* van en variaties op het eigen werk. De produktie van deze werken neemt af vanaf '45, met een korte herneming in '46, en stopt dan voorgoed het volgende jaar. In '48 is er een tweede stijlbreuk. Voor een expositie in Parijs maakt Magritte op enkele weken tijd een serie 'wilde', *fauve*, *vache* doeken en gouaches, om de Parijse surrealisten waarmee hij wat gebrouilleerd is een neus te zetten, en gaat dan weer door als vroeger. Lange tijd heeft men, gezien Magritte toch zelf op zijn stappen was teruggekomen en weer 'als vroeger' was gaan schilderen, dit werk nauwelijks aandacht geschonken. Na *"Westkunst"*, en sinds iedereen weer is gaan schilderen, geniet het werk waarin Magritte 'echt *schildert*' vernieuwde aandacht. Maar de vraag is dan hoe dit werk te plaatsen, hoe het te betrekken op de 'klassieke' Magritte, die ook zonder die werken lijkt te zijn wat hij is. Wim Van Mulders heeft, in de openingsbladzijden van *"Het picturale verlangen"*, de "période vache" en tegelijk ook de "période Renoir" beschreven als "een daad van verzet tegen het verlangen naar coherentie binnen een oeuvre", als gemotiveerd door het verlangen om "het experiment te leven" en om de absolute willekeur (en dus de vrijheid) om te maken wat men wil, te voelen en te tonen. De afwijzing van dit "anarchistisch-maniëristische" werk zou dan teruggaan op een verlangen naar coherentie, en op de onmogelijkheid het werk in overeenstemming te brengen "met de fel toegejuichte filosofische kwaliteit" van de rest van Magrittes oeuvre. Wanneer men zoals Van Mulders het werk van de jaren '40 niet vergeet maar rehabiliteert, is het precies als breuk, als uitzondering, in zijn ogenschijnlijke grilligheid en redenloosheid.

Ik zal verdedigen dat het 'excentrische' werk van tijdens de oorlogsjaren niet een homogeen oeuvre tijdelijk redenloos onderbreekt, maar een bewuste, lucide afwijzing reflecteert van zijn vooroorlogse werk, zoals Magritte het zelf zag en anderen het waardeerden. Precies omdat Magritte er de betekenis van zijn eigen werk onderzoekt, en een uitweg zoekt uit een impasse, mag men het "surréalisme en plein soleil" niet als een zijsprong terzijde schuiven of waarderen, maar moet men het, samen mét het vroege werk, als *uitgangspunt* nemen voor de globale interpretatie van het werk van Magritte. Het werk van de jaren '40 is veel minder 'gratuit' dan het lijkt. Niet het verlangen om naast het eigen oeuvre te gaan staan, maar de overtuiging - waarop men kan terugkomen, want iedereen kan zich vergissen - dat men 'impressionistisch' *moet* schilderen heeft de stijlbreuk gemotiveerd. Misschien is zelfs de

"période vache" consistentener en meer *noodzakelijk* dan men zou denken. Het is immers zeer de vraag of men het werk van de jaren '40 er tussenuit kan halen en werkelijk een homogeen, consistent oeuvre overhouden. Magritte is, naar eigen zeggen, begonnen met zijn "zonnig surrealisme" "par exigence morale". En hij is ermee gestopt, eveneens "par exigence morale". Uit *morele verplichting* dus. We kunnen er van uitgaan dat hij toen iets begrepen heeft, en er dus iets te begrijpen valt.

Magritte hecht zelf het grootste belang aan de nieuwe ontwikkeling in zijn werk. In de jaren '40 verschijnen de eerste monografieën die aan zijn werk gewijd zijn - van Mariën, van Nougé - en Magritte insisteert sterk op het opnemen en het naar voor schuiven van zijn 'nieuwe stijl'. Maar de meerderheid van de kleine kring van vrienden en verzamelaars begrijpt en volgt niet. Met vriend en verzamelaar Gustave Van Hecke: "Quelle drame, nom de Dieu!". Na de zeer gereserveerde ontvangst door de eigen kring tracht Magritte Breton, die met één artikel Magrittes nieuwe werk kan doen aanvaarden, te overtuigen. Hij gaat hem opzoeken, vraagt hem voor een geplande tentoonstelling in Parijs een tekst te schrijven, maar Breton houdt de vraag af, en van de tentoonstelling komt ook niets in huis. Magritte ontwikkelt dan in drie manifesten ("Le surréalisme en plein soleil" 1 & 2 en het "*Manifeste de l'amentalisme*" (1946)) een harde kritiek op het vooroorlogse surrealisme en pleit voor zijn "zonnig surrealisme". Meteen bekritiseert hij impliciet ook zijn eigen 'klassieke' werk en formuleert hij de objectieven waaraan het slagen of mislukken van het 'zonnige' werk gemeten kan worden. Het "zonnige surrealisme" zal een doodlopende weg blijken. Het antwoord of de oplossing deugt niet. Maar wat was de vraag? Hoe komt Magritte ertoe, ineens en dan nog "par exigence morale" te kiezen voor "la joie" en "le plaisir"?

Magritte veroordeelt het vooroorlogse surrealisme - en het is niet goed in te zien hoe zijn eigen werk buiten die analyse zou vallen - vanwege de metafysische pretenties van de ervaring van het sublieme, zoals die in het surrealisme wordt gehanteerd. De *terror*, de verbijstering, de ervaring van het afgrondelijke, enzovoort die het kunstwerk zou dienen op te wekken, wordt er niet alleen gebruikt als middel om de banaliteit en het gewone te storen. De blik in de afgrond, de ervaring van het verschrikkelijke wordt ook geacht *meer waar te zijn*, de werkelijkheid te tonen zoals ze 'eigenlijk' is. De Waarheid wordt Afgrond, en de esthetische ervaring van het sublieme fungeert als een crypto-metafysica. Het is deze pretentie van 'diepte' van de kunst, deze pretentie van buiten de 'gewone' ervaring te kunnen stappen en af te beelden wat ons omgeeft, die Magritte aanvalt. "La paresse d'esprit fait croire que les pauvres moyens de la terreur produisent le sentiment de la vérité, que cette terreur est la connaissance du monde 'extramental'. On suit aussi (=ainsi?) une pente facile et qui donne une explication terroriste de l'univers, très médiocre." De onrust die men opwekt met de *terror* is slechts "un faux mystère". De verbijstering is immers slechts een mentale toestand onder de vele. Ze is gemakkelijk artificieel op te wekken, en Magritte weet onderhand wel hoe: schepje van dit, een snuifje van dat, gebruik dan bijvoorbeeld het deel voor het geheel en schilder een blad als een boom. Ziezo, klaar, de volgende. Verwissel nu binnen en buiten, of boven en beneden, of jong en oud, of voorgrond en achtergrond, of beeld en woord. Het werkt altijd. Maar na een tijdje moet dit zeker Magritte, die dat toch allemaal maar moet schilderen, ook wat gaan vervelen. En de vraag komt op: hoe kan iets wat men maakt met het gemak waarmee de bakker brood bakt, *diep* zijn? "A suivre la route confortable de la 'poésie inquiétante' on aborde un inconnu de tout repos, bien noté et bien accueilli." Bovendien is de beoogde verbijstering tamelijk onaangenaam. Vooral in deze omstandigheden - het is oorlog - lijkt het aangewezen ons mentaal universum te bevolken met meer 'zonnige' ervaringen. De gedachte dat we de *terror* van het sublieme moeten ondergaan om 'dieper' (en meer 'waar') te leven, om ons voor te bereiden op erge dingen die zullen komen (de dood bijvoorbeeld) is een dwaling "en ruikt naar wijwater". Neen, "Il n'y a rien à apprendre", "Il n'y a pas de mystère", "Nous ne voulons aucune philosophie". Ook de kunst moet eindelijk leren leven zonder de waarheid. Zonder de gedachte dat in de afgrond, de drift of de dood waarheid te vinden is. De 'afgrondelijke' ervaring, waarbij de korst van de normaliteit barst, en tussen de woorden, in de 'scheur', in de 'hapering', de 'duizeling' (enzovoort) het 'gemis', de 'leegte', de 'stilte' (enzovoort) verschijnen, is niet 'dieper' of meer waar dan het wandelen in de zon of het likken van een ijsje. "Tous les 'mystères' connus ou inventables sont à l'intérieur de notre univers mental (nous sommes responsables de l'univers) mais on les apprivoise si facilement à cause de cela précisément. Ce que nous pouvions prendre jadis pour des 'fissures', des 'fuites'

était mal compris, cela n'avait pas plus d'existence que des symboles. Le plaisir mêlé d'inquiétude était causé par le sentiment du risque, plaisir parce qu'il est très limité. Sentiment qui ressemble terriblement au plaisir qualifié d'esthétique, avec une simple différence de degré...".

Ontegensprekelijk maakt de verbijstering en het sublieme deel uit van onze ervaring. Maar de - morele - vraag is of de kunst die mag of moet zoeken of opwekken. Magritte heeft, met de surrealisten, altijd gemeend dat de kunst moet strijden tegen ingebakken, gemakzuchtige gewoontes van voelen en denken. Kunst moet storen, schokken, verbijsteren, pijn doen. Kunst moet een kwelling zijn. "Un tableau réellement vivant doit rendre malade le spectateur." Is het immers niet zo dat wie in een grot leeft en schaduwen voor realiteit neemt, en dan plots verplicht wordt in de zon te kijken, verblind wordt, *ziek* wordt? Geen inzicht zonder lijden. Maar zie, het is oorlog, en een halve compagnie soldatenlaarzen jaagt de burgerij véél meer schrik aan dan alle surrealistische kunst samen. "A l'exposition internationale du surréalisme de Paris il fallait trouver son chemin avec des lampes électriques. Nous avons connu cela pendant l'occupation et ce n'était pas drôle." en "Ce désarroi, cette panique que le surréalisme voulait susciter pour que tout soit remis en question, des crétins nazis les ont obtenu beaucoup mieux que nous et il n'était pas question de s'y dérober." Of, enigszins geactualiseerd: hoe kan men in ernst zogenaamd 'schokkende', 'dislocerende' kunst in zijn atelier zitten maken, die bij de toeschouwer allerlei dieps zal aanrichten enzovoort, wanneer men vooreerst weet dat toch bijna niemand de tijd zal nemen om goed te kijken, en tegelijkertijd elke krant of nieuwsuitzending die gruwelijk-fascinerende beelden van stapels verhakkelde Rwandese lijken toont? Kunst? Je kan vanzelfsprekend een koe en haar kalf doormidden zagen en de kunstliefhebbers ertussen laten lopen, dat hadden we nog niet gehad, zeker niet. Maar dat haalt het nooit van de échte verbijstering. Dé ervaring van het sublieme - en het kunstwerk bij uitstek - zo heeft Ian Hamilton Finlay gezegd (voor de muur is gevallen) - is de atoomdreiging. De onmenselijke, dreigende kracht die ons net nog even respijt gunt, geeft perfect de verschrikkelijke *condition humaine* weer. In vergelijking hiermee is elke sublieme *kunst* kinderspel...

De wereld heeft dus de zon nodig. "Le soleil absent du monde actuellement pessimiste est à présent absolument nécessaire comme élément de contradiction." *Overbelicht* schilderen. "On croit qu'un éclairage tragique convient mieux à donner du relief à la vie et que l'on est en contact alors avec le mystère de l'existence," wel, laten we de 'duisternis' of de 'schaduwen' die ons bedrieglijk 'diepte' voortoveren, verjagen met zon, met licht, met kleuren. "Les ombres tragiques sont frauduleuses car on les comprend pour des 'vues' extramentales, la terreur ou les mystères n'expriment pas l'extramental. Puisqu'il s'agit d'univers mental, c'est-à-dire univers que nous percevons, il s'agit de le percevoir le plus insensément possible grâce à l'éclairage le plus violent et au plaisir".

Magrittes afwijzing van de mogelijke waarheidspretenties van de kunst, leidt hem niet naar de - logische - conclusie dat het er vanaf nu om gaat aangename, plezier-opwekkende, charmante beelden te maken. Kunst kan geen - metafysische - waarheid beogen, maar kan wel, temidden van kunst die die pretentie wél heeft, luciditeit willen, en beelden maken die precies hun oppervlakkigheid en het bedrieglijke van elke 'diepte' tonen. "Un moyen de ne pas confondre les deux plans du mental en de l'extramental est d'éclairer le plus violemment possible toutes les ombres que nous connaissons (...). " Magritte verklaart werk te willen maken dat "exclusivement la scène de la conscience [verlicht] et limite à cette scène notre vie". De - morele - inzet is, nadat de waarheid is buitengezet, de waarachtigheid: "grâce à cette peinture de plein soleil j'enlève aux esprits mal faits leur dernière chance de se cantonner dans un monde 'superficiel' - car cette peinture de plein soleil, 'superficielle' (par rapport soi-disant aux éclairages tragiques et profonds et aux couleurs joyeuses) *laisse quand même subsister l'essentiel*. Cet essentiel étant les sentiments nouveaux qui nient les sentiments fatigués et nuisibles." Daarom dus het 'impressionisme'. "Les couleurs gaies gênent beaucoup les sales individus qui veulent 'apprendre à vivre' au monde par la terreur et la crasse."

De 'stijlbreuk' van 1943 én de keuze van het impressionisme als stijl worden zo briljant verantwoord. De conclusies uit dit alles, ook voor de manier waarop Magritte over zijn eigen werk moet denken, reiken bijzonder ver. Alleen, jammer, het werkt niet. Het 'zonnige' werk overtuigt werkelijk niet. Magritte maakt wel enkele schitterende 'impressionistische' doeken, maar die zijn net niet charmant of plezierig (zie "*La bonne fortune*" (1945) bijvoorbeeld). Het 'zonnige' werk toont niet wat Magritte wil laten zien. Magritte heeft vermoedelijk de metafoor - de noodzaak van 'zonnige' beelden die het metafysisch serieus van de kunst bestrijden - in zijn keuze voor de impressionisten simpelweg *te letterlijk* genomen. Hij heeft *letterlijk* zonnig willen schilderen, is daardoor bij het Impressionisme terechtgekomen, en is er vastgelopen. Om te verstaan waar Magritte mee bezig is, heeft men aan het werk van die periode dan ook bijna niets: de brieven en de manifesten zijn veel belangrijker dan de schilderijen. Dit blijkt nog het duidelijkst hieruit, dat Magritte zijn belangrijkste 'impressionistische' werk niet heeft *geschilderd*, maar het enkel heeft *beschreven*. In de derde en laatste brief aan Breton in verband met de "*querelle du soleil*", en nog voor hij door de publikatie van het eerste manifest opnieuw openlijk met Parijs breekt, schrijft Magritte over zijn voornemen een ouder werk te hernemen. Het gaat om "*Le paysage isolé*", een werk uit 1928: een man op de rug, voor een landschap, zegt "Je ne vois rien autour du paysage". Dit beeld krijgt, nu Magritte bijna rigied-solipsistisch het "mentale isolement" tematiseert en hieruit de radicale oppervlakkigheid van de kunst en de menselijke ervaring in het algemeen afleidt, een nieuwe actualiteit en een bijzondere pregnantie. Magritte belooft Breton dit werk opnieuw te schilderen: "Les couleurs du tableau seront les plus riantes qu'il me sera possible d'obtenir. J'emploierai de mon mieux la technique que les braves impressionistes ont mis (sic) au point et qui convient parfaitement à ce but." Maar zelfs de 'beste krachten' blijken niet goed genoeg, want dit doek, waarvan Magritte verwacht dat het de kritiek op zijn nieuwe manier 'de genadeslag zal geven', is nooit gemaakt. Misschien was de techniek van de impressionisten dan toch niet zo geschikt.

1948. Magrittes poging om met zijn nieuwe werk en met de manifesten het eigen oeuvre een nieuw elan te geven, en uit zijn Brussels isolement te breken, zijn mislukt. De ontvangst van het werk én van de manifesten is zeer koel. Breton 'excommuniceert' Magritte, en vergelijkt hem zelfs met een achterlijk kind. Zoals na zijn eerste Parijse periode, waarin hij wel in nauw contact stond met de surrealisten, maar nooit echt in de kring was opgenomen, valt Magritte opnieuw geheel terug op het kleine clubje van Brusselse vrienden-dichters en verzamelaars. Anders dan het Parijse milieu, dat voltijds kunstenaar was en zich openlijk naast de 'burgerlijke' samenleving kon plaatsen, vormen de Brusselse surrealisten een gezelschap 'amateurs': dichters en schrijvers met een beroep-met-hoed, voor wie de kunst een vrijetijdsbezigheid is. Magritte heeft ondertussen wel wat naam gemaakt, maar is zelfs geen 'beroeps'-kunstenaar. Hij komt jarenlang aan de kost als publiciteitsontwerper en leeft hoofdzakelijk van wat zijn vrouw verdient als verkoopster in de winkel van haar zus. Natuurlijk zijn er enkele verzamelaars, natuurlijk is er de erkenning van gewaardeerde vrienden. Maar Magritte is ondertussen toch bijna vijftig, hij heeft geen geld, en staat - zeker na het débacle van het "*surréalisme en plein soleil*" - nog nergens. Maar de zaken keren. De mislukking valt samen met een beginnende - ook commercieel vertaalde - erkenning van "le Magritte d'antan". In mei 1948 krijgt hij een tentoonstelling in New York, in september een eenmanstentoonstelling in Beverly Hills. De verkoop in Amerika, die Magritte in de laatste jaren van zijn leven een zekere rijkdom zal bezorgen, komt los. Maar de Grieks-Amerikaanse galerist Alexandre Iolas, die Magritte lanceert, maakt de schilder wel duidelijk dat hij alleen maar kan verkopen wat de Amerikanen willen kopen, en dat is niet de nieuwe Magritte. Dus: meer van hetzelfde, meer als van vroeger. Magritte die van Europa (dat wil zeggen: van Parijs) niets meer verwacht, richt zich op de Amerikaanse markt. Hij schrappt zelfs uit eigen beweging "*Alice au pays des Merveilles*", een belangrijk en geliefd "zonnig" werk dat hij zeer lang in huis zal houden, van het lijstje voor Iolas "omdat men er in New York toch niet zal van houden". En temidden van de voorbereidingen voor de Amerikaanse tentoonstellingen, en nadat de hele "*querelle du soleil*" en de confrontatie met Parijs voorbij is, komt dan plots de vraag om - voor het eerst - in Parijs te exposeren. In de Galerie du Faubourg. De eerste eenmanstentoonstelling in Parijs, in een tweederangsgalerie. Na alles wat er gebeurd is...

Foert! Niet trachten te charmeren, geen instemming vragen, je niet laten beoordelen, maar een lange neus zetten, en de eer aan zichzelf houden. Bèèèèh! Je vindt het slecht? Dat is net wat we willen. Dat wisten we al voor je binnenkwam. Wie nu ook nog *zegt* dat hij dit 'slecht'

vindt, komt hopeloos te laat en maakt zich belachelijk. De titel van de catalogustekst van compaan Scutenaire zegt wat de bedoeling is: *"Les pieds dans le plat"*. Magritte gaat er met de vuile voeten door. De doeken en gouaches zijn nonchalant, snel en 'wild' geschilderd. Vol grapjes en fratsen. De hele tentoonstelling lijkt wel een treiterige *practical joke* zoals de Brusselse club er nu en dan eens een bedenkt, uitgevoerd met een bijna puberaal enthousiasme, grinnikend om elke inval. Terwijl hij, in vijf weken, de *vaches* maakt, en zich kostelijk schijnt te amuseren (*"tout ce que Magritte vous montre c'est pour vous rafraîchir, mais c'est avant tout pour s'amuser"* (Scutenaire)), onderhandelt hij hard en pinnig met lolas over de verkoopsvoorwaarden voor het 'echte' werk in de States...

De tentoonstelling heeft het beoogde effect, en vanzelfsprekend wordt er niets verkocht. De breuk met Parijs is definitief. In een interview, afgenomen in de Galerie du Faubourg naar aanleiding van de tentoonstelling, wijst een geïrriteerde Magritte het surrealisme openlijk af, (*"le mot 'surréalisme' ne signifie rien pour moi, je ne peux pas employer ce mot"*), en verklaart maar meteen dat de kunst nooit bereikt heeft wat het surrealisme ervan verwachtte: *"La peinture malheureusement fait partie de ces activités... qui ne me semblent changer rien à la vie..."*. Eens de 'affaire' voorbij, heeft de "peinture vache" gediend, en Magritte bekommert zich jarenlang niet om de werken, die in Parijs blijven staan bij vrienden. Maar toch is die plotse uitbarsting misschien - ook voor Magritte - onvermoed belangrijker dan hij dacht. Aan Scutenaire en Hamoir schrijft hij: *"J'aimerais assez continuer en plus fort la 'démarche' expérimentée à Paris"*. Hij ziet blijkbaar dat er iets mee kan gedaan worden. Maar de zaken hebben nu, met lolas en Amerika, een wending genomen. Bovendien is er Georgette *"et le dégoût que je connais d'être 'sincère'"*. Georgette verkiest de traditionele Magritte, *"bien faite comme d'antan"*, en dat is wat hij dan maar zal maken.

Magritte heeft de "peinture vache" - en dit in tegenstelling tot het "zonnig surrealisme" - nooit als een 'zaak' verdedigd. Toch vertoont de groep van werken een grote samenhang, en is zeer belangrijk - niet als 'voorloper' van Cobra of het nieuwe schilderen, maar binnen de context van het eigen oeuvre van Magritte. Ineens, onverhoeds, schildert Magritte het werk dat hij enkele jaren tevoren had moeten maken. Dit is de lichte, spotzieke, amusante, pretentieloze kunst die hij als zijn "zonnige schilderkunst" theoretisch heeft verdedigd maar niet heeft kunnen maken. Wanneer men de manifesten en brieven en het werk uit de Galerie du Faubourg naast elkaar legt, blijkt de verantwoording plots wel te kloppen, en worden de werken zelf manifesten. Het werk dat Magritte niet doctrinair schildert, om iets te bewijzen, maar werkelijk maakt "om zich te amuseren", is het 'plezierige', 'diepteloze' werk dat hij tevoren heeft verdedigd. Dit werk is vrolijk gestoord en tegelijk volstrekt *oppervlakkig*: het wordt, zoals de catalogus van Ronny van de Velde nadrukkelijk toont, geschilderd op pure banaliteit, op *toile cirée*, ruitjesstof of behangpapier. Het wil niet meer diepte dan een scabreuze grap, het vraagt niet meer aandacht dan een cartoon of een gewone zondag, het is niets meer dan het alledaagse bespotten van wat hoog en groot is (de kunst in de eerste plaats) door wat gewoon en klein is. Een dramatisch tafereel van de grote van Gogh, die zoals bekend het leven niet te licht opnam, wordt heropgevoerd als een scène uit een boereklucht: Jean-Marie-met-het-houten-been op stap met Rougeke De Kip. De twee doodskoppen, die strijden om de *art-ensor*, worden getransformeerd in een hele reeks clowneske figuren die elkaar de neus afbijten. Keukenerotiek *à la manière de Matisse*. Of *"L'étape"*, waarin de plaspaauze kunstwaardig wordt bevonden. Knipogende en pijprokende knieën, schetterend geschilderde madammekes, een hoed die uw hoofd kan laten leeglopen... Magritte schrijft Scutenaire dat een *"manque complet de croyance dans le fond et dans la forme"* hen verenigt. Dit 'licht' maken van de 'act' van het schilderen, en het banaliseren van elke 'inhoud', was het objectief van de "époque solaire", maar lukt pas als "peinture vache". Maar het is natuurlijk te laat om, zelfs wanneer Magritte de "peinture vache" in deze termen zou willen beschrijven, op het "zonnig surrealisme" terug te komen.

Eén zeer opvallend schilderij verbindt de "peinture vache" overduidelijk met de "époque solaire", en laat toe de "peinture vache" te betrekken op de thema's en de gedachten die Magritte enkele jaren tevoren bezighielden: *"La part du feu"*. Dit werk, dat niet 'wild' maar zorgvuldig en zonder haast geschilderd is, toont een man te bed, met een gelig, bijzonder ongezond gezicht, en een vrouw die de stervende (of net gestorven?) man zijn laatste maaltijd

brengt. Glaasje water, een wortel. In de zwarte, nachtelijke achtergrond-hemel hangen enkele grote waterdruppels. Het hele tafereel is duidelijk een goedgehumorde, spottende illustratie van een regel uit een bekende tekst van Blaise Pascal: "De mens is slechts een riet, hij is het zwakste van de natuur". Het universum hoeft zich niet te wapenen om hem te verpletteren: "une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer..." De bladzijden van Pascal waarvan de passage met deze regels het slot vormt, zijn een half-vrijgegeven 'bron' voor Magrittes gedachtenontwikkeling met betrekking tot het "zonnig surrealisme", en zijn vermoedelijk van groot belang voor zijn hele denken. Magritte verwijst in het eerste manifest tussen haakjes uitdrukkelijk naar Pascal: "Le penseur malheureux est effrayé par les ténèbres de l'infini", en in de eerste, langere versie van de tekst wordt Pascal nog met name genoemd: "Pascal est superficiel, il est effrayé des ténèbres de l'infini". Magritte polemiseert hier en in de gehele tekst met Pascal die in de "*Pensées*" beschrijft hoe de mens opgesloten zit in zijn eigen wereld ("een gevangenis", "een eiland") waarvan hij niet weet en kan weten of die groot of klein is, omgeven door eeuwige stilte en door een onvoorstelbaar universum. Vergeefs trachten zich de plaats van de mens voor te stellen, is het begin van het zelfbegrip; de onvatbaarheid en de radicale onbegrijpelijkheid van het feit van het bestaan zelf voelen, is het begin van het inzicht. En dan valt de zin die Magritte citeert: "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie". Pascal is zeker een van de eersten die de menselijke nietigheid, en het huiveren aan de rand van het niets of van de afgrond niet als religieuze ervaring beschrijft, maar als de esthetische ervaring van het sublieme die daarna, in een tweede moment, religieus geduid kan worden. De 'officiële' zelf-interpretatie van Magritte volgt, in het bijzonder in zijn opvattingen over de 'gelijkenis' (vanzelfsprekend min de religieuze duiding), zeer nauw deze denkbeweging. De afstand die Magritte plots neemt, niet zozeer van zijn vroeger eigen werk, als van het perspectief waarin het gemaakt is en/of bekeken wordt, vindt niet zijn adequate formulering in zijn neo-impressionistische werken, maar in het lichte grappen - en meteen ontsnappen, afstand nemen - van "*La part du feu*".

Magritte schildert na de "période vache" terug 'zoals vroeger'. Het besef dat het "zonnige schilderen" niet 'werkt' als oplossing voor zijn intellectuele en schilderkunstige problemen, maakt echter niet alleen - onbedoeld - de weg vrij voor de briljante, onthutsend juiste oplossing van de "peinture vache". Magritte schildert na 1948 niet zomaar weer zoals vroeger. Er duiken nieuwe 'figuren' en motieven op in het werk, die leiden naar enkele absolute meesterwerken. Een belangrijke nieuwe figuur is de rots, een belangrijk nieuw beeldprocédé, waarmee Magritte in de jaren '50 heeft gewerkt, is de verstening. Bovendien zijn er twee werken, die beide niet de eerste van een reeks zijn, maar als *conclusies* kunnen gelden en op eenzame hoogte staan: "*Les mémoires d'un saint*" (1960) en "*La lunette d'approche*" (1963). In de beide beelden wordt getoond hoe de blauwe oneindigheid van de hemel slechts een scherm is waarachter het kalme zwart van het niets schuilgaat. Beide werken zijn nauw verbonden met wat Magritte zich in de jaren '40 voorneemt te schilderen. De figuren van het zwart of van het 'niets' dat ons omringt, en van datgene waar de steen voor staat - hardheid, ondoordringbaar zwijgen, de 'overkant' van leven - worden door Magritte samen genoemd wanneer hij Breton schrijft over wat hij wil bereiken met zijn *remake* van "*Le paysage isolé*": "Je compte refaire un tableau comme *Le Paysage isolé* (...). Je voudrais donner au personnage et au paysage la dureté et le secret peut-être de l'existence en les inondant de lumières. (En passant je remarque que j'abandonne sans regret une de ces 'belles idées' qui serait d'obscurcir le personnage dans ce paysage éclatant.) L'obscurité de la nuit que *l'on ne voit pas* autour du paysage est celle que *l'on ne peut penser, qui existe en dehors* de notre univers mental."

Niet via het impressionisme, maar binnen zijn eigen schilderwijze heeft Magritte, geleidelijk aan, zijn gedachten schilderkunstig kunnen formuleren. De verstening is het middel om de 'hardheid' en het 'geheim' van het bestaan - Magritte schrijft hier, betekenisvol, niet: "le mystère" - te visualiseren. Het beeld is niet een "mysterie", een 'gelijkenis' die 'verten' opent en doet vermoeden dat er 'méér' is. De verstening van menselijke figuren, landschappen, namen en boodschappen (tot Pascals "roseau" in "*La fontaine de jouvence*" (1958)) transformeren het beeld zelf tot een steen en zo tot een 'analogon' van de ontoegankelijkheid, de ondoordringbaarheid, en de ondenkbaarheid van de werkelijkheid. Het stilzetten, verzwaren en monumentaliseren toont de werkelijkheid als 'probleem' in de oudste, eerste betekenis van het woord: als schild, obstakel, raadsel. Zoals een kei, een raadsel zonder

oplossing, een binnen zonder buiten. "Je veux montrer les objets comme figés, alourdis. Si je pouvais montrer l'immobilité ou plutôt faire penser à l'immobilité absolue, j'attendrais, je crois, une certaine perfection parce que cette immobilité absolue correspondrait à un arrêt de la pensée, la pensée ne peut pas dépasser une certaine limite, qui ne peut pas comprendre que le monde existe. L'existence du monde et la nôtre est un scandale pour la pensée." Niet de verbijstering van het sublieme dus die de gewone, banale wereld betreft op een diepte, een "elders", een "Iets Anders". Maar het *niets-denken*, dat het dichtste komt bij de absolute geslotenheid, het absolute niet-denken van de rots, nadert de 'waarheid' - *dat er niets te begrijpen valt*. "La pierre ne pense pas, alors que les autres choses, un meuble ou une maison, étant donné qu'elle a été faite par l'homme, il y a un peu de pensée qui s'y attache..." Magritte maakt eerst schilderijen die als meubels zijn, en later schilderijen *als van steen*.

De koude onverstoortbaarheid van de rots verbindt Magritte expliciet met het 'niets': "L'indifférence des pierres est sans doute la même que celle du néant". De 'oplossing' om wat hij met de steen en de verstening heeft kunnen doen, nu ook te doen voor het 'niets', en zo het "rien" dat "autour du paysage" ligt toch te schilderen, lukt in "*Les mémoires d'un saint*" (1960) en "*La lunette d'approche*" (1963): Magritte kan de wereld laten samenvallen met de hemel, en kan "la nuit qu'on ne voit pas" of "l'insensible" *naast* de wereld schilderen als een oppervlakkig, roerloos, niet-dramatisch zwart, zonder diepte of dreiging. De achterkant van de wereld is niets, de dood is geen waarheid. Laat de kunst nu maar een bolhoed opzetten en doen als iedereen.

De schilderijen en gouaches van de "période vache" van René Magritte werden van 13 maart tot 26 juni tentoongesteld in Galerie Ronny Van de Velde, IJzerenpoortkaai 3, 2000 Antwerpen (03/216.30.47). Naar aanleiding van deze tentoonstelling verscheen een catalogus met een tekst van David Sylvester.

Vanaf 1956 maakte Magritte heel wat 8mm en Super-8 films. Deze films, die op het eind van zijn leven verknipt werden, kwamen na de dood van Georgette in het bezit van het Museum van Moderne Kunst. Voor de film "*Les Vacances de Monsieur Mag*" (scenario: Bart Verschaffel; realisatie: Jef Cornelis) werd het filmmateriaal van Magritte in zijn geheel gereconstrueerd. In "*Les Vacances de Monsieur Mag*", worden filmpjes en fragmenten - meestal voor het eerst - getoond en geplaatst binnen de context van het gehele oeuvre. De vertoning van deze film is voorzien voor 1995.