

Inhoud

6	Woord vooraf
9	Nader tot René Magritte
15	Afkomst, levensloop en eerste artistieke stappen
25	<i>Vrouw met een roos op de plaats van het hart</i> of een nieuw begin
33	Mensen rond Magritte
45	Magrittes wegen naar het schilderen: vormgeven, tekenen, schrijven, bedenken, combineren
46	Vormgeving
55	Illustraties
56	Plastische/Beeldende tekeningen
65	Geschreven tekeningen
68	Collages of de weg naar een poëtische surrealiteit
72	Gouaches
81	<i>De verdwaalde jockey</i> of beeldruimte en toneelruimte
91	<i>De geboorte van het idool</i> of de verstarde ruimte
97	De man met de bolhoed of de wandelaar in de binnenruimte van het denken
107	<i>Woordbreuk der beelden</i> of tekst als beeld – beeld als taal
125	<i>De onderdanige lezeres</i> of de esthetica van de schok
137	<i>De verborgen vrouw</i> of Magritte en de vrouw in het surrealisme
151	<i>Het rode model</i> of de methode
161	<i>De verboden afbeelding</i> of reflectie over de methode
171	<i>Het menselijk tekort</i> of over het schilderen in het schilderen
181	<i>Verhandeling over het licht</i> of de tegenhangers van de oorlog
199	<i>De picturale inhoud</i> of de <i>période vache</i>
209	De echo van het verleden, nieuwe vrienden en andere perspectieven
223	<i>Het rijk der lichten</i> of motievenreeksen als gedachtereeksen
237	<i>Perspectief: Het balkon van Manet</i> of kunst over kunst
241	<i>Het Spaanse luchtkasteel</i> of de economie van de beeldcreatie
253	<i>Reisherinnering</i> of terugkeer van de steentijd
263	<i>De vakantie van Hegel</i> of van schets tot schilderen
267	<i>De nachtegaal</i> of het waagstuk van het romantische
271	<i>De mensenzoon</i> of variaties op het verdwijnen
293	Het late werk, een probleem?
305	<i>De toekomst der standbeelden</i> of het late werk II
315	Noten
318	Bibliografie
320	Lijst van illustraties met werken van René Magritte
322	Personenregister

Woord vooraf

Siegfried Gohr behoort tot die uitzonderlijke categorie kunsthistorici, waarvan er sinds Alois Riegl in Duitsland meer zijn geweest, die het kunstonderwijs aan universiteit of academie – Gohr is hoogleraar aan de kunstacademie in Düsseldorf – combineert met het directeurschap van een museum. Voordat hij de leiding van het museum van de Düsseldorfse academie op zich nam, had hij zich onderscheiden als directeur van het Museum Ludwig in Keulen. Ook doceerde hij aan de Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe en nog onlangs begeleidde hij de schenking van zo'n vijfenzeventig werken door de Vrienden van het Busch-Reisinger Museum aan de Harvard University Art Museums. Deze dubbele carrière getuigt van een evolutie, zo niet een breuk ten opzichte van de grote voorbeelden uit de kunstgeschiedenis. Ook al heeft hij, herhaaldelijk zelfs, gedoceerd aan Harvard, Siegfried Gohr is meer geïnteresseerd in het onderwijs in levende kunst, gericht op de schepping van kunstwerken, dan in theoretische oefeningen over kunst opgevat als systeem. Liever dan aan de universiteit houdt hij zich op aan de academie, in contact met de makers. Overigens niet zonder die makers een uitgebreid perspectief voor te houden waardoor de scheppingsdaad zich kan wortelen in een cultureel bepaalde identiteit.

Ook als auteur van een omvangrijk en kwalitatief hoogstaand oeuvre brengt Siegfried Gohr deze opvatting steeds in praktijk. Zijn essays over onder anderen Pablo Picasso, Max Beckmann, Jean Fautrier, Gerhard Richter, Markus Lüpertz, A.R. Penck, Georg Baselitz en Per Kirkeby getuigen van een haarfijn gevoel voor de ontwikkeling van hedendaagse kunstvormen. Met een scherpzinnigheid die hem van de lezing van het werk in de intimiteit van de beschouwing telkens opnieuw voert naar een contextuele duiding die de grenzen van de kunstgeschiedenis als discipline ruimschoots overschrijdt.

In *Poging tot het onbereikbare* stelt Gohr zijn scherpzinnige aanpak ten dienste van het oeuvre van René Magritte. Zijn belangstelling voor de Belgische surrealist is niet nieuw. Zijn bijdrage aan de tentoonstelling die curator Gary Garrels in 2000 samenstelde voor het San Francisco Museum of Modern Art loopt al vooruit op deze monografie. In dit boek laat hij in de eerste plaats als specialist op het gebied van de moderne kunst zijn licht schijnen over de beelden van Magritte. Daarbij stipt hij de elementen aan die schrijvers en filosofen, schilders en reclamemakers er de afgelopen halve eeuw telkens opnieuw in hebben gelegd. Woordjongleurs en beeldacrobaten hebben in Magritte – in zijn gedachtegoed zowel als in zijn werk – de bestanddelen gevonden van een eigentijds vocabulaire. Met zijn thematische benadering geeft Gohr ons interpretatieve sleutels in handen – sommige totaal nieuw – om door te dringen tot een verbeelding die een bestanddeel is gaan vormen van de onze.

Dat Siegfried Gohr zijn studie in het teken plaatst van *Poging tot het onbereikbare* is geen toeval. In dit schilderij laat Magritte zien dat de werkelijkheid voortkomt uit de beweging van het penseel. Een amorfe werkelijkheid, de klodders verf op het palet, treedt in gesprek met een immateriële voorstelling, het lichaam dat door zijn onvoltooidheid wordt ontkend. Het heeft er alle schijn van dat dit schilderij in de ogen van Gohr rekenschap aflegt van een eeuwigdurende gelijktijdigheid die geen andere is dan die van de blik. Bij het kijken naar Magritte moet die blik geleid worden. En dat is wat Siegfried Gohr doet. Zonder overbodig

intellectualisme, maar met grote nauwgezetheid. Zonder de feitelijke basis uit het oog te verliezen en zonder terug te schrikken voor de intellectuele complexiteit van een oeuvre dat grotendeels conceptueel is. Het resultaat is een monografie waar voortaan niemand die zich in Magritte wil verdiepen omheen kan. Tegenover het overvloedige en vaak verrassende illustratiemateriaal staat een tekst die het oeuvre hoofdstuk voor hoofdstuk verheldert. De thematische aanpak stelt Gohr in staat bij zijn behandeling van bepaalde vragen zo dicht mogelijk bij het werk te blijven. Zo ontsluit hij aan de hand van de varianten van *De verdwaalde jockey* in enkele bladzijden de theatrale middelen waarmee een bepaald beeld tot stand is gebracht. Hij besteedt zowel aandacht aan het medium als aan het scheppingsproces, dat, vanaf de eerste opzet tot het eindresultaat, verloopt van schets tot studie, van doek tot gouache, waarbij hij ook de vele vertakkingen in varianten niet vergeet. Geen enkel facet van deze verbeelde poëzie blijft onbelicht. Noch schroomt de auteur het betoverde domein van de literatuur te betreden, van Nougé tot Lecomte en van Poe tot Valéry. Alles wordt in het werk gesteld om Magrittes actualiteit aan te tonen, iets waarop Siegfried Gohr telkens weer terugkomt. Hij slaagt erin ons volledig te overtuigen en zo wordt onze aandacht beloond.

Michel Draguet

Algemeen directeur van de Koninklijke Musea
voor Schone Kunsten van België



Nader tot René Magritte

Laten we proberen ons in te beelden hoe een imaginair museum van de moderne kunst er vandaag zou uitzien. Waar zou de zaal met het werk van Magritte zich bevinden? Hoe groot zou ze moeten zijn? Welke werken zouden er moeten hangen? Deze denkoefening is vooral interessant als we ons proberen voor te stellen hoe deze zaal er vijftig jaar geleden zou hebben uitgezien. Daarover kunnen we kort zijn: ze zou er niet zijn geweest!

In de sectie surrealisme zou Magritte toen hoogstens met één werk vertegenwoordigd geweest zijn. Het zou zijn ingedeeld bij de internationale surrealistische beweging met als middelpunt de Parijse groep rond André Breton, en niet bij een zelfstandige surrealistische beweging. De persoonlijkheid van Magritte – ja, daaraan zou in die context ook nog wel aandacht besteed zijn, maar eerder marginaal, in elk geval minder dan aan die van Max Ernst of Salvador Dalí, Yves Tanguy of Joan Miró, om de bekendste namen te noemen. Als we ons echter voorstellen hoe dat imaginaire museum er vandaag zou uitzien, dan zou er aanzienlijk meer plaats voor Magritte zijn ingeruimd. Zouden we er immers niet het schoolbord met de pijp, die er blijkbaar geen is, verwachten? Of de voeten die schoenen worden, die absurde herinnering aan Vincent van Gogh? Zou men er niet het in de lucht zwevende rotsblok aantreffen, de vreemde lichteffecten, de mysterieuze scènes die doen denken aan misdaadfilms? En natuurlijk de man met de bolhoed, die onbewogen blijft in bizarre situaties, of de doorzichtige vogels, de onberekenbare vlammen, de uit de wereld teruggetrokken naakte vrouwen, de dubbelzinnige schildersezels, de vliegende bellen, de balusters, de stenen bliksems en... en.

Al deze werken zouden zich in de zaal van het imaginaire museum kunnen bevinden, als illustratie van de fascinerende vindingrijkheid van een schilder die zijn eigen Louvre zou kunnen vullen. Hoe de bijdrage van Magritte aan de moderne kunst in dit imaginaire museum er ook zou uitzien, het lijkt geen twijfel dat de schilder vanuit de periferie waarnaar hij vijftig jaar geleden verbannen zou zijn geweest, opgeschoven zou zijn naar het centrum. De laatste decennia immers is de Belgische schilder op diverse golven van erkenning verheven tot een van de belangrijkste kunstenaars van de twintigste eeuw.¹ Eerst was er rond 1960 de opkomst van een nieuwe figuratieve schilderkunst die een aanzienlijke stimulans was voor een herwaardering van Magritte. Vooral de Amerikaanse popart, een variant op neodada, leverde, na decennia van abstractie, krachtige impulsen voor een nieuwe benadering van de eigentijdse werkelijkheid. Onder invloed hiervan veranderde vanaf de jaren 1960 ook de beeldtaal van de reclame, en weldra maakte die zich meester van de beeldcreaties van Magritte en populariseerde zijn werk zodanig dat posters van zijn werk nog altijd menige tienerkamer sieren. In het begin van zijn carrière werkte Magritte zelf als reclamegraficus, en zo is in zekere zin de cirkel gesloten. Kunstenaars die zich met de kritische verhouding tussen beeld en tekst bezighielden, benaderden het werk van Magritte vanuit een ander perspectief.² Eerst en vooral denken we daarbij aan de Brusselaar Marcel Broodthaers, die Magritte nog persoonlijk gekend heeft. Hun beider uitgangspunt was de verbale en picturale aporie, die Magritte op onnavolgbare wijze zichtbaar heeft gemaakt in *Woordbreuk der beelden*. Maar ook de nieuwe generatie schilders die na 1960 in Duitsland naar voren trad, liet zich door Magritte inspireren. Een

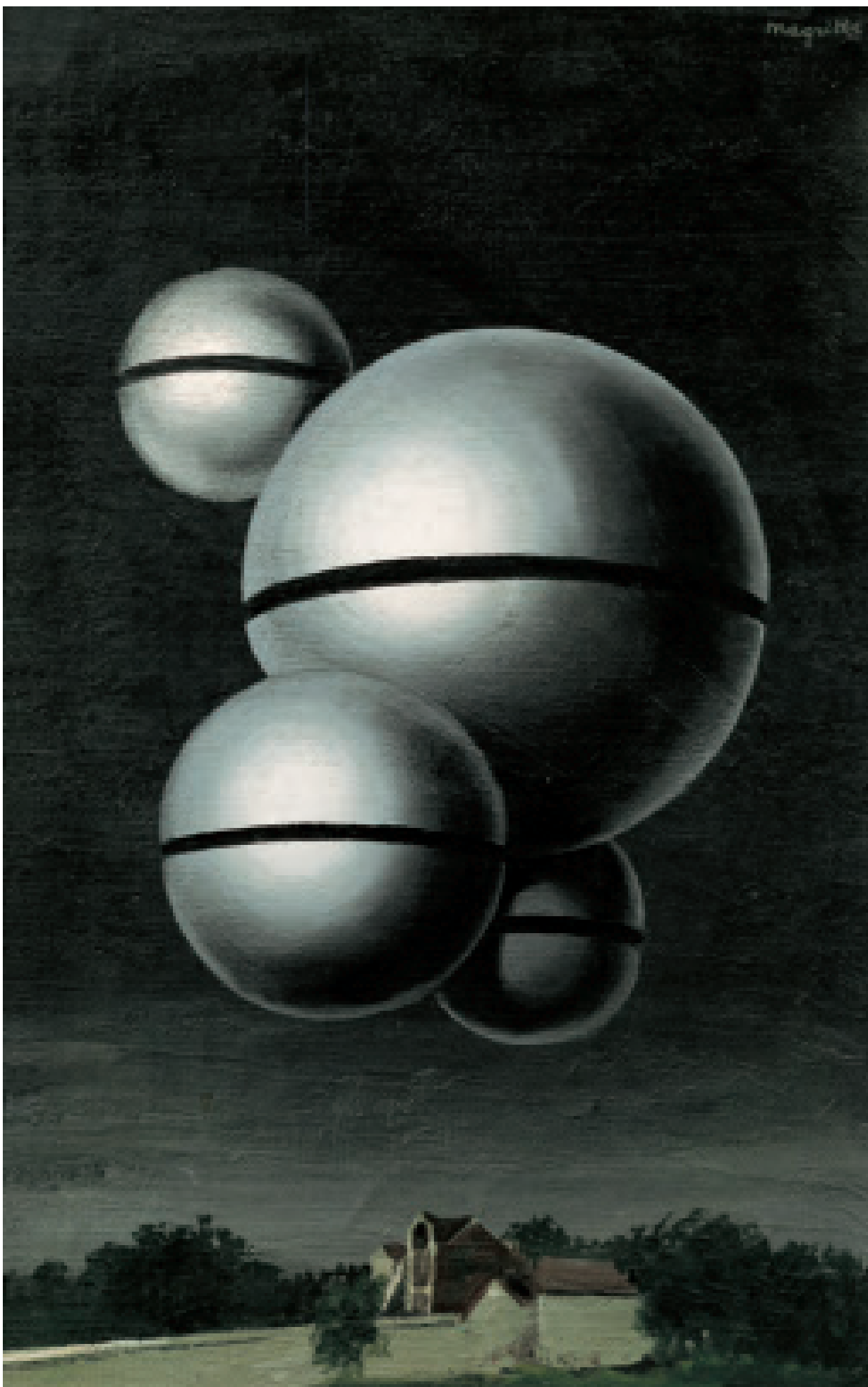


4 De grote familie

La Grande Famille, 1963, Olieverf op doek, 100 x 81 cm,
Utsunomiya Museum of Art, Tochigi, CR 972

3 Realiteitszin

Le Sens des réalités, 1963, Olieverf op doek, 172,5 x 116 cm, CR 968





5 De bloemen van het ravijn II

Les Fleurs de l'abîme II, 1928, Olieverf op doek, 41 x 27 cm, CR 240

6 De stem van het bloed

La Voix du sang, 1961, Olieverf op doek, 90 x 110 cm, CR 928

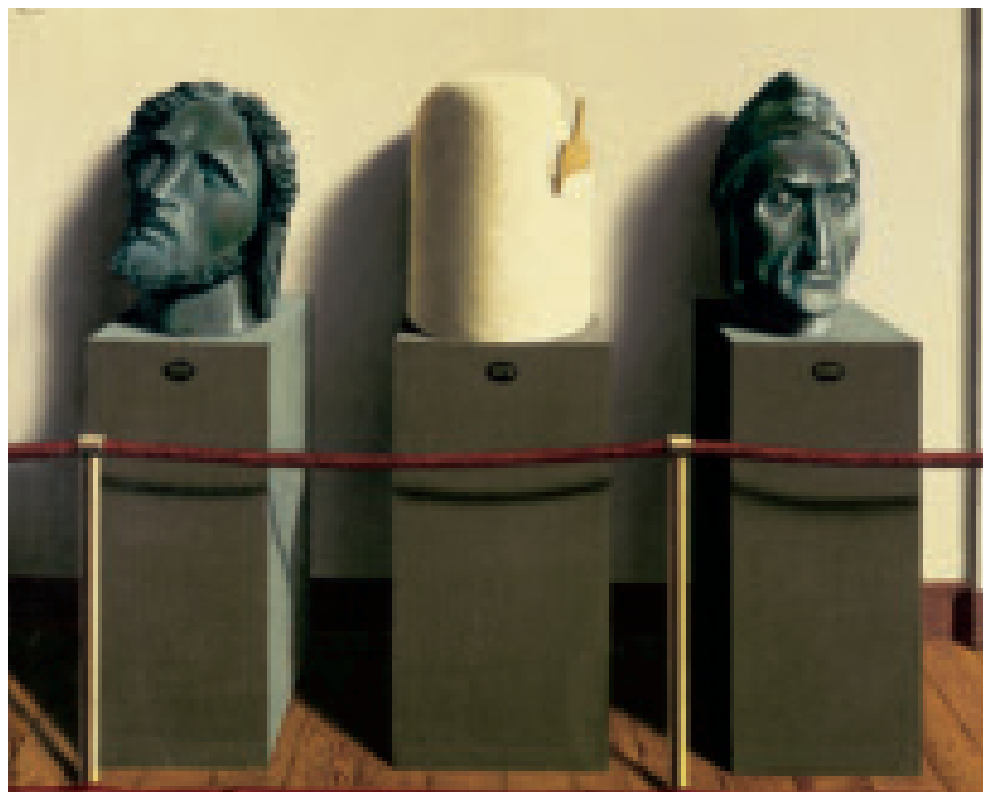


7 De ontdekking van het vuur

La Découverte du feu, 1936, Olieverf op karton, 22 × 16 cm, CR 393

8 Eeuwigheid

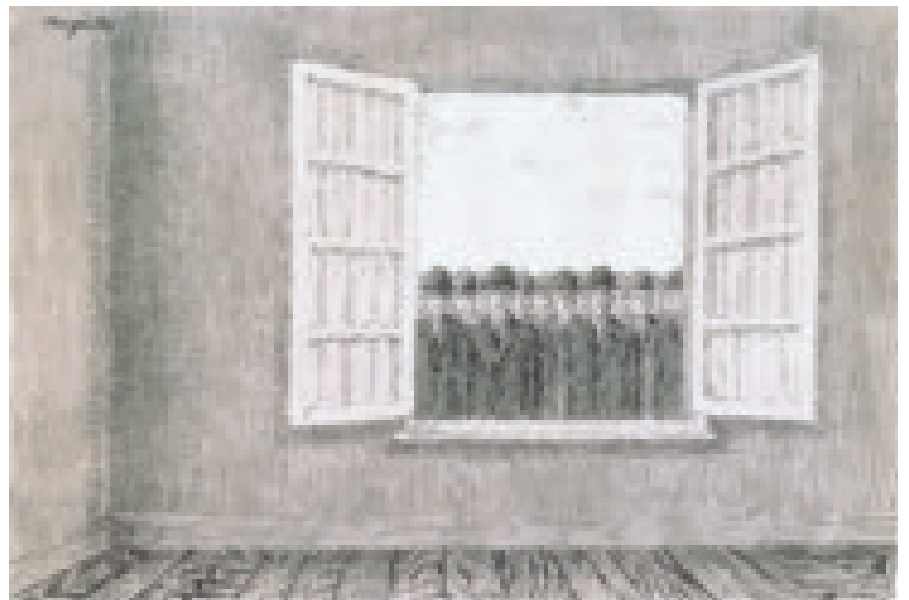
L'Éternité, 1935, Olieverf op doek, 65 × 81 cm,
The Museum of Modern Art, New York, CR 389



voorbeeld daarvan is Markus Lüpertz, wiens zwevende 'dithyrambische' objecten doen denken aan de absurde wereld van de Belgische meester.³

Toen de Franse filosoof Michel Foucault in 1968 en nog eens in 1973 een essay publiceerde met de titel *Ceci n'est pas une pipe*,⁴ veranderde Magrittes positie opnieuw. Hij werd nu beschouwd als een schilder-filosoof, en als zodanig bestudeerd door een van de prominentste denkers van die tijd. De relatie tussen Magritte en Foucault, in 1966 op gang gebracht door een brief van de toen al wat oudere Magritte, leidde tot verdere theoretische reflecties, die Magritte optilden uit het domein van de schilderkunst in engere zin en hem vergelijkbaar maakten met de kunstenaar-filosoof Marcel Duchamp, wiens werk ongeveer in dezelfde periode werd herontdekt.

Terwijl al deze factoren Magritte tot een centrale figuur maakten in het imaginaire museum van moderne kunst, droegen de laatste jaren ook grote tentoonstellingen ertoe bij de aandacht voor zijn werk levendig te houden.⁵ En daarvoor zorgden ook de spectaculaire prijzen die voor zijn schilderijen werden afgehamerd op de veiling van de nalatenschap van zijn langjarige vriend en juridisch adviseur Harry Torczyner.⁶ Maar al deze fenomenen zouden niet meer zijn geweest dan korte modegrillen als het werk van Magritte niet zoveel esthetische kwaliteiten had bezeten en er niet zoveel telkens weer stimulerende prikkels van uitgingen, die bij elke confrontatie met het werk een lichte, vrijwel onvermijdelijke schok teweegbrengen die irriteert, maar vooral een buitengewoon esthetisch genot verschaft en leidt tot een nieuwe kijk op de wereld.



9 De maand van de wijnoogst

Le Mois des vendanges, 1959, Olieverf op doek, 130 x 162 cm, CR 903

10 Studie voor *De maand van de wijnoogst*



Afkomst, levensloop en eerste artistieke stappen

René Magritte werd op 21 november 1898 geboren in Lessen, een stadje aan de Dender in de Belgische provincie Henegouwen. Hij was de oudste van drie broers; na hem kwamen Raymond en Paul. Paul, de jongste, was componist en schreef ook pseudowetenschappelijke teksten. Zijn karakter leek op dat van zijn oudste broer René. De middelste broer Raymond werd een degelijke zakenman en trad daarmee in de voetsporen van zijn vader Léopold, die het in de handel 13 behoorlijk ver geschopt had. De moeder, Régina Bertinchamps, had voor haar 12 huwelijk gewerkt als modiste. De familie van de ouders stamde eveneens uit de provincie Henegouwen. Deze landstreek was sterk op Frankrijk georiënteerd, en het milieu waarin de gebroeders Magritte opgroeiden, stond tamelijk open voor de wereld. De zaken van Léopold Magritte draaiden zo goed dat de familie in 1911 een huis naar eigen ontwerp kon laten bouwen, in de rue des Gravelles in Châtelet, aan de oever van de Dender. René groeide dus op in een gezin uit de gegoede middenklasse. De enige diep tragische gebeurtenis in zijn leven was de zelfmoord van zijn moeder in 1912. Dat die een onuitwisbaar diepe indruk naliet, kunnen we 11 afleiden uit de iconografie van zijn werk in de jaren 1920.

In zijn uitvoerige beschrijving van het leven en werk van Magritte schetst David Sylvester de sfeer van de Belgische streek waaruit Magritte afkomstig was als volgt: ‘Magritte is opgegroeid in het Belgische Zwarte Land, dat in die tijd meer weg had van een hel dan van het voorgeborchte dat het nu is: een grauwe en saaie streek onder een loodgrijze hemel, met hier en daar de sombere helling van een slakkenberg. Vaak lijkt het mysterie in de schilderijen van Magritte – een mysterie dat gelegen is in het alledaagse en niet in het onbekende – een eerbetoon aan die grauweheid.’⁷ Biografische verklaringen voor het werk van een kunstenaar zijn erg verleidelijk, omdat ze een uitleg lijken te geven voor wat anders nauwelijks te vatten zou zijn. Maar een kunstwerk kan niet zonder meer als een psychologische of zelfs psychoanalytische zelfontbloting beschouwd worden, want het is eerst en vooral het resultaat van een artistieke drang, die elke, zij het nog zo emotionele, beweegreden overstijgt. Dat heeft Magritte zelf trouwens herhaaldelijk te kennen gegeven en hij heeft zich altijd heftig verzet tegen een psychoanalytische interpretatie van zijn werk.

Zijn eerste artistieke ervaringen deed hij op in Brussel, waarheen hij als achttienjarige verhuisde toen de opleidingen in zijn geboortestreek hem niet langer meer voldeden. Voordien had hij het atheneum van Charleroi doorlopen, en teken- en schilderlessen gevolgd. In oktober 1916 schreef hij zich in aan de Brusselse Academie voor Schone Kunsten, waar hij met onderbrekingen de volgende vijf jaar les zou volgen. Hij was al vroeg vertegenwoordigd op verschillende tentoonstellingen. Daarnaast was hij werkzaam als reclameontwerper.

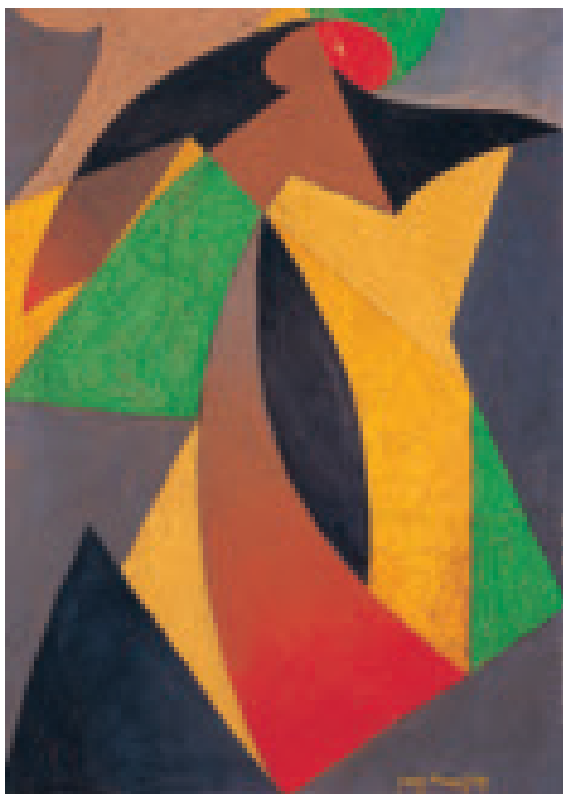
Anders dan men misschien zou denken was Brussel tijdens de Eerste Wereldoorlog een productieve plek; daar troffen de creatieve krachten elkaar in de weinige nog intact gebleven lokalen. Vooral het literaire leven was er uiterst levendig, wat ook nog na de oorlog voortduurde. Er werden tal van groepen opgericht, vaak gekoppeld aan de uitgave van een tijdschrift, dat echter meestal slechts een kort leven was beschoren. In 1919 frequenteerde Magritte dit literaire milieu, dat hem meer aantrok dan het contemporaine Belgische expressionisme. Hier was de geest van dada voelbaar en werden de eerste kiemen gelegd van een



11 De dagdromen van de eenzame wandelaar
Les Réveries du promeneur solitaire, 1926, Olieverf op doek,
139 × 105 cm, CR 124

12 René Magritte op de schoot van zijn moeder, 1899

13 Léopold Magritte, 1909



14 De violist III
Le Violoniste III, 1920, Olieverf op doek, 62 x 43 cm, CR15

Belgisch surrealisme dat van 1925 tot 1930 een beslissende fase zou doormaken, met Magritte als centrale figuur.

Meteen na de Eerste Wereldoorlog echter was Magritte nog op zoek en richtte hij zich naar de stijlmodellen die hij in zijn omgeving waarnam, zoals de Belgische versie van het modernisme, die het midden hield tussen kubisme en futurisme. Informatie over de nieuwe ontwikkelingen in de moderne kunst drong slechts geleidelijk door in het Belgische artistieke milieu. Men was daarvoor aangewezen op eenvoudige brochures, ansichtkaarten of incidentele artikelen in tijdschriften. Er ontstonden allerlei nieuwe initiatieven die ijverden voor de verbreiding van 'le modernisme', waarvan de verschillende facetten langzaam zichtbaar werden. In februari 1920 bijvoorbeeld kwam Theo van Doesburg naar België om een voordracht te geven over *De Stijl*, die door ongeveer vijftien personen – onder wie Magritte – werd bijgewoond. Magritte was bijzonder nieuwsgierig. Overal waar hij iets nieuws vermoedde, was hij van de partij. Geleidelijk ontstond ook een vriendenkring, waarvan de kern voor Magritte zijn leven lang belangrijk zou blijven. Een van die vrienden was Edouard-Léon-Théodore Mesens. Ze leerden elkaar kennen op een tentoonstelling in een galerie en stilaan groeide een vertrouwelijkheid die tientallen jaren zou duren. E.L.T. Mesens was eigenlijk muzikant en componeerde al vanaf zijn veertiende. Samen legden de jongemannen contacten met de Italiaanse futuristen. Ze stuurden een brief naar Milaan, die werd beantwoord met het toesturen van een vracht documentatie. Het enthousiasme voor de Italiaanse futuristen bleef in Brussel echter niet lang duren. Magrittes aanvankelijke begeestering doofde vooral door de imperialistische toon en de lof op het brutale 'moderne leven' in Milaan. Bovendien oefende het Parijse dadaïsme een nieuwe aantrekkingskracht uit. Er zijn dan ook slechts weinig van zijn werken door het futurisme geïnspireerd. Het kubisme daarentegen had na 1920 wel een sterke impact op Magrittes werk. Representatieve werken van de Parijse kubisten waren in Brussel niet alleen via boeken en prentbriefkaarten bekend, maar waren ook in het echt te bewonderen in galerie *Sélection – Atelier d'Art Contemporain*, die in juni 1920 was geopend door Paul-Gustave van Hecke en André de Ridder. Beide heren gaven ook het gelijknamige tijdschrift uit. De galerie bleef ongeveer twee jaar actief, het tijdschrift zou nog enkele jaren langer verschijnen. Hoewel ze overwegend aandacht hadden voor het Belgische expressionisme, exposeerden de galeriehouders ook de nieuwste kunst uit Parijs. Zo waren er in de herfst van 1920 twintig werken te zien van kubisten als Braque, Léger, Gris, Gleizes, Lipchitz, Laurens, Metzinger, Lhote en Severini. Waarschijnlijk heeft Magritte in die periode zelf Parijs bezocht en daar ook werk van de kubisten gezien.

De resultaten van deze confrontatie met het synthetische kubisme, dat zich ontwikkelde na de experimenten van Braque en Picasso tussen 1907 en het begin van de oorlog in 1914, zijn gemakkelijk te herkennen in een schilderij als *De man bij het raam* van 1920. De driehoek beheerst de versplinterde compositie, waarin het zichtbare is herleid tot vlakken en lijnen. Dit procedé is onder andere ook te zien in het werk van Gleizes, die onder invloed van Juan Gris en de collages of de zogenaamde papiers collés van Picasso overging op het gebruik van heldere kleuren en vlakken. Als we dit werk van Magritte los van kunsthistorische invloeden bekijken en de aandacht richten op het motief, dan zijn meerdere interpretaties mogelijk. In tegenstelling tot Magrittes *Meisje aan de piano* van 1921, waarvan het motief ook door Albert Gleizes en Marcel Duchamp werd behandeld, is er in *De man bij het raam* geen thematische verwijzing naar het kubisme. Een voor

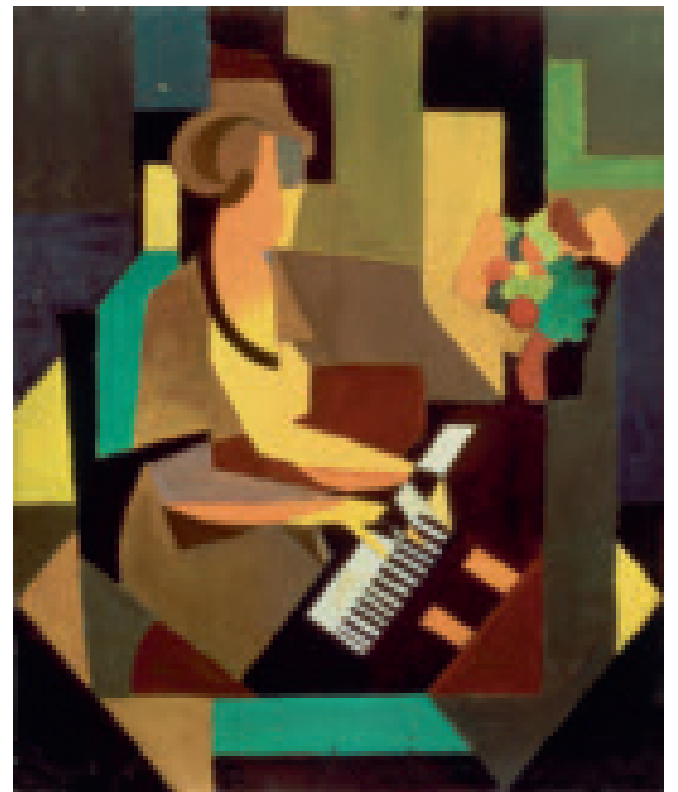


15 De man bij het raam

L'Homme à la fenêtre, 1920, Olieverf op doek, 92 x 65 cm,
Communauté française de Belgique, Brussel,
Fonds Bourgeois, CR 19

16 Meisje aan de piano

Femme au piano, 1921, Olieverf op karton, 43,1 x 36 cm, CR 26



de hand liggende interpretatie is dat de jongeman die links door een venster naar de stralende zon kijkt, symbool staat voor de kunstenaar, die empathisch de blik naar buiten richt, weg uit de engte van de ruimte en de kleurvlakken. De kleurgeving is bijzonder levendig, hoewel Magritte er strikt op heeft toegezien dat de nadrukkelijke tweedimensionaliteit van de vormen behouden blijft door het over het hele beeldvlak weerkerende bruin, lichtblauw en groen. *De man bij*
 15 *het raam* is als een wensdroom van de kunstenaar. Het verbeeldt het verlangen om zich van de kubistische vormenwereld te bevrijden, om een stijl achter zich te laten die rond 1920 inderdaad niet langer geheel aansloot bij de actuele ontwikkelingen in de beeldende kunst. Ongeveer in dezelfde periode begon Picasso de taal van het synthetische, vlakke kubisme te gebruiken als extra beelddialect, naast andere, bijvoorbeeld dat van de neoclassicistische expressievormen. Dus ook voor de uitvinder van het kubisme was deze vormentaal niet langer algemeen geldig. Op zijn beurt zocht Magritte naar een andere weg, want ook de



17 Meisje
Jeune Fille, 1922, Olieverf op paneel, 72 × 42,2 cm, CR 40

18 Badende
Baigneuses, 1921, Olieverf op doek, 55 × 38 cm,
Université Libre de Bruxelles, CR 27

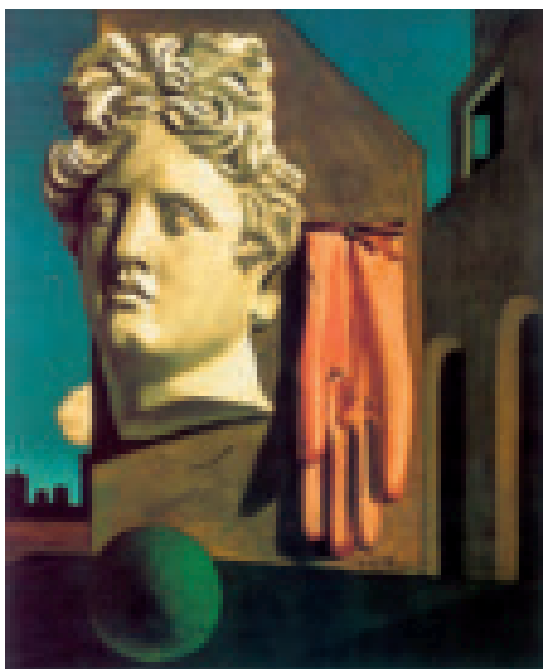
19 Het model
Le Modèle, 1922, Olieverf op doek, 65 × 54 cm, CR 41



dynamisch-kubistische vormen van een Gino Severini, die hij uitprobeerde in enkele dansmotieven uit die periode, leidden niet echt naar nieuwe beeldende dimensies. Geleidelijk aan werd de invloed van Giorgio de Chirico merkbaar en ook die van het purisme van L'Esprit Nouveau, een nieuwe artistieke beweging uit Parijs. Architectuurelementen wonnen aan belang en de nieuwe, koele visie op de ruimte inspireerde ook de geschilderde gebouwcoulissen bij Magritte.

De doorbraak naar een eigen stijl kwam voor Magritte, althans als we zijn eigen verklaring daarvoor volgen, met *Meisje*: een smal verticaal schilderij van 1922. ¹⁷ En er is geen reden om de woorden van de schilder te betwijfelen. In december 1922 schreef hij aan zijn vriend Charles Alexandre: 'Je moet weten dat sinds het





20 GIORGIO DE CHIRICO
Liefdeslied
1914, Olieverf op doek, 73 × 59,1 cm,
The Museum of Modern Art, New York

21 MAX ERNST
Fiat modes, pereat ars
1919, Serie van 8 lithografieën, 45,5 × 33 cm,
Uitgegeven door Schlörmlich Verlag, Keulen,
The Israel Museum, The Vera and Arturo Schwartz
Collection of Dada and Surrealism Art, Jeruzalem



Meisje, waar je met plezier naar hebt gekeken de laatste keer dat we elkaar zagen, het plichtsbewustzijn waarmee ik dit werk (mijn eerste werk) heb uitgevoerd, niet is verminderd en dat ik dankzij dit plichtsbewustzijn beschik over een persoonlijk werktuig om uitdrukking te geven aan mijn individu – en je moet weten dat individuen die zich op een persoonlijke wijze uitdrukken, genieën zijn –?!?’⁸

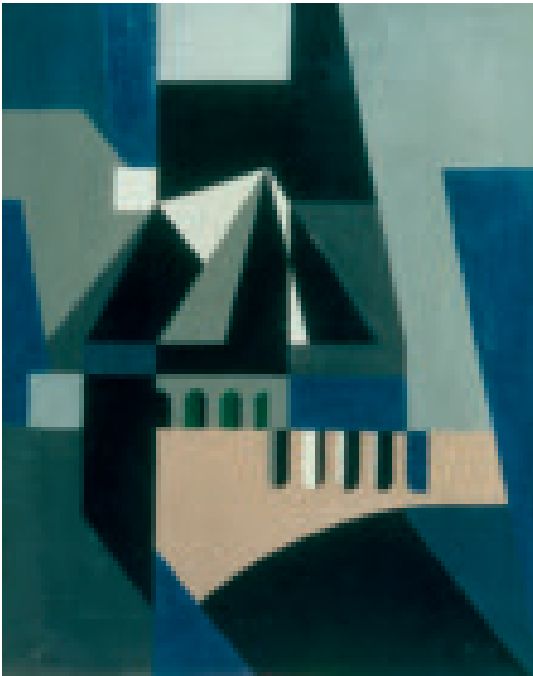
Natuurlijk was Magritte nog ver verwijderd van zijn voldragen persoonlijke stijl, zoals die in de eerste hoogtepunten van het jaar 1926 tot uiting zou komen. Maar in het naakte meisje van 1922 zien we een kubistisch vocabularium dat langzaam wordt ondergraven door de invloed van De Chirico. Door middel van de coulisseachtige geometrische vormen aan de rand ontstaat een ruimtelijkheid die we kennen van de stadslandschappen van de *pittura metafisica*. Het dynamische perspectief van de scherp afgelijnde en sterk contrasterende vlakken doet meteen denken aan het werk van Giorgio de Chirico. Niettemin moeten we ervan uitgaan dat Magritte op dat moment nog geen enkel werk van de Italiaanse schilder met eigen ogen had gezien. Hij knoopte waarschijnlijk gewoon aan bij het werk van andere kunstenaars die door De Chirico beïnvloed waren, onder andere dat van Max Ernst, die met zijn grafiekreeks *Fiat modes, pereat ars* van 1919 gefascineerd reageerde op De Chirico's theaterachtige ruimten. De schok die diens schilderij *Liefdeslied* bij Magritte zou teweegbrengen, moest dus nog komen.

Het jaar 1922 was ook nog in een ander opzicht rijk aan gebeurtenissen. Zo moest Magritte nog een laatste maand van zijn militaire dienst vervullen, nadat hij al van november 1920 tot september 1921 in dienst was geweest. Een beslissende stap in zijn persoonlijke leven was het huwelijk met Georgette Berger, een vriendin die hij in 1913 toevallig op een kermis in Charleroi had leren kennen en begin jaren 1920 in Brussel opnieuw had ontmoet.

Eveneens rond 1922 moet Magritte samen met Victor Servranckx, de aanvoerder van het Belgische modernisme, een tijd aan een overigens bepaald niet omvangrijk manuscript hebben gewerkt. Het droeg de titel *L'art pur: Défense de l'esthétique* en handelde over architectuur en schilderkunst. De ideeën waren geïnspireerd door Amédée Ozenfant en Le Corbusier, de aanvoerders van de Parijse puristen. Hoewel ze zelfs al een uitgever hadden gevonden, is de tekst nooit gepubliceerd. Terwijl de Parijse puristen zich richtten op een esthetica van moderne objecten, zoals machines, waaraan de schilderkunst zich moest aanpassen, hielden Magritte en zijn geestverwanten staande dat de vorm van het beeld belangrijker bleef dan de motieven van de voorstelling. Samen met de Parijse puristen echter wezen ze elke vorm van decor af.

Het enthousiasme voor moderniteit en techniek van de puristen is bij Magritte typisch genoeg terug te vinden in werken als *Het station* van 1922. In vergelijking met de naakten of dansers uit diezelfde periode is de stijl van deze schilderijen strenger en doordrongen van een perspectivische dynamiek. In het vroege werk van Magritte zijn überhaupt verschillende stijlrichtingen te onderscheiden. Het kan dus geenszins als een monolithische of rechtlijnige voorbereiding op zijn 'eigenlijke oeuvre' worden beschreven. Magritte zocht in verschillende richtingen naar stijlen en motieven, en dat alleszins op hoog schilderkunstig niveau, want deze vroege werken verraden geen onzekerheid. Tussendoor, voor enkele doeken in opdracht van familieleden, greep hij zelfs terug naar een academische stijl.

Zoals door verschillende mensen uit zijn omgeving en later door hemzelf is beschreven, was de confrontatie met *Liefdeslied*, een rijp 'metafysisch' werk van De Chirico uit 1914, beslissend voor zijn verdere ontwikkeling. Het was niet het

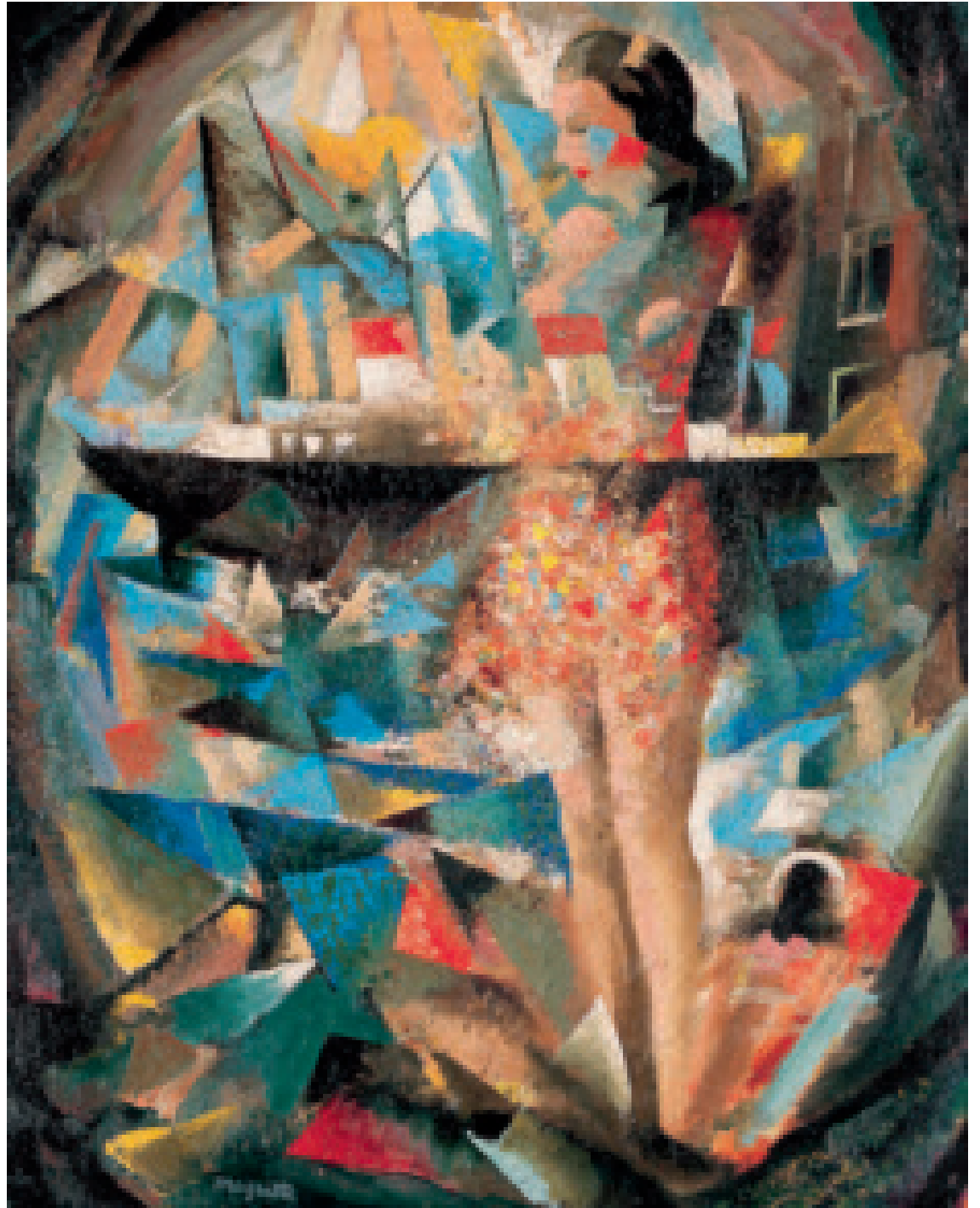


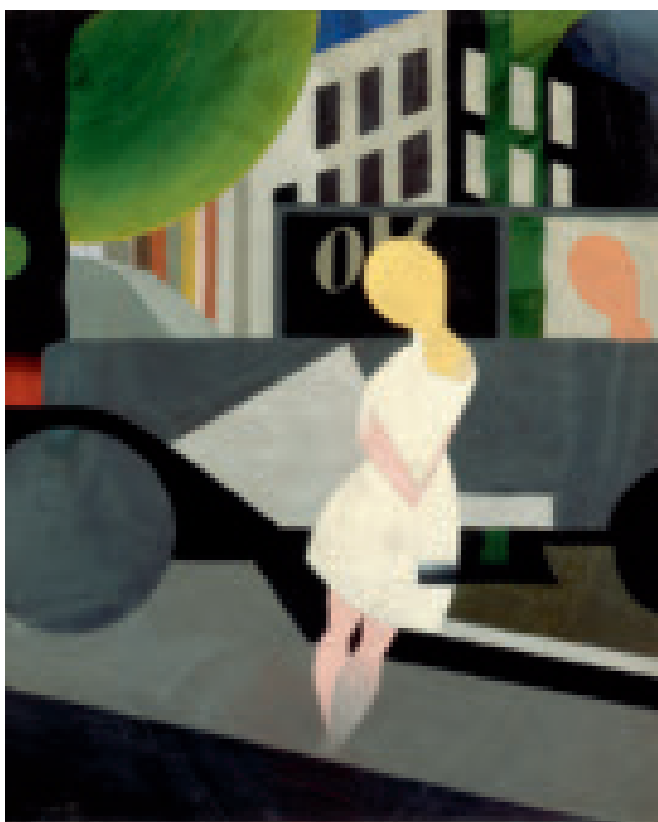
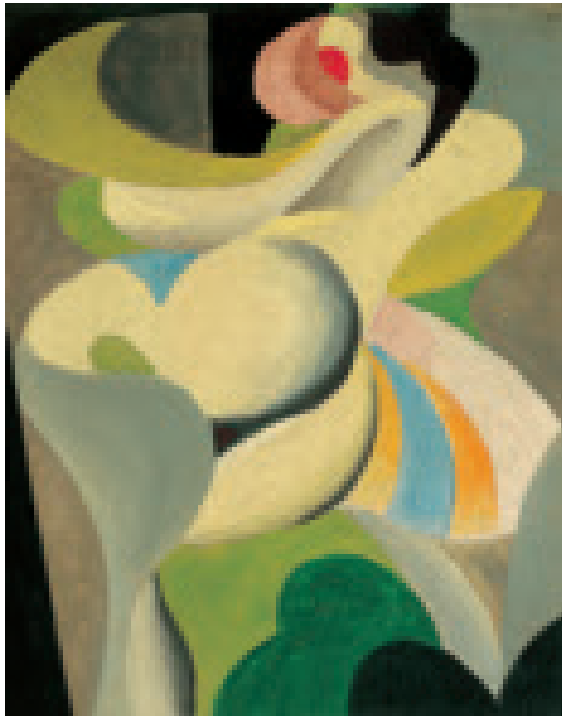
22 Portret van kapitein Albert Tahon
Portrait du Capitaine Albert Tahon, 1921, Olieverf op doek,
55 × 45 cm, CR 21

23 Zesde Nocturne
VI^e Nocturne, 1923, Olieverf op doek, 50 × 40 cm, CR 52

24 Jeugd
Jeunesse, 1924, Olieverf op doek, 50 × 40 cm,
Berkeley Art Museum, CR 60

25 Het station
La Gare, 1922, Olieverf op doek, 40 × 60 cm, CR 35





origineel, maar een reproductie die Magritte voor ogen kreeg. De verklaringen over het tijdstip waarop Magritte deze reproductie voor het eerst zag, lopen echter uiteen – zowel 1922 als 1925 worden genoemd. Na een uitvoerige bespreking van de verschillende informatie en aanwijzingen besluiten de auteurs van de oeuvre-catalogus van de schilderijen: ‘Het lijkt dus geen twijfel dat Magritte zijn openbaring beleefde tussen de zomer van 1923 en het eind van dat jaar.’⁹ In zijn autobiografische tekst *La ligne de vie* van 1938 beschrijft Magritte zelf deze gebeurtenis als volgt: ‘In 1910 speelde De Chirico met de schoonheid, bedacht en verwezenlijkte hij wat hij wou: Hij schilderde “De melancholie van een mooie zomernamiddag” in een landschap met hoge fabrieksschoorsteen en eindeloze muren.’

‘Hij schilderde *Liefdeslied*, waarin een chirurgenhandschoen en het gezicht van een antiek beeld verenigd zijn. Deze triomferende poëzie heeft het stereotiepe effect van de traditionele schilderkunst verdrongen. Het betekent een volledige breuk met de mentaliteit van kunstenaars die de gevangenen zijn van talent, van virtuositeit en al die andere kleine esthetische specialismen. Hier is sprake van een nieuwe visie, waarin de beschouwer zijn isolement terugvindt en de stilte van de wereld hoort.’¹⁰



26 Danseres

Danseuse, 1922, Olieverf op doek,
40 × 32,4 cm, CR 37

27 Drie naakten in een interieur

Trois Femmes dans un intérieur, 1923,
Olieverf op karton, 55,5 × 59,5 cm, CR 43

28 Modern

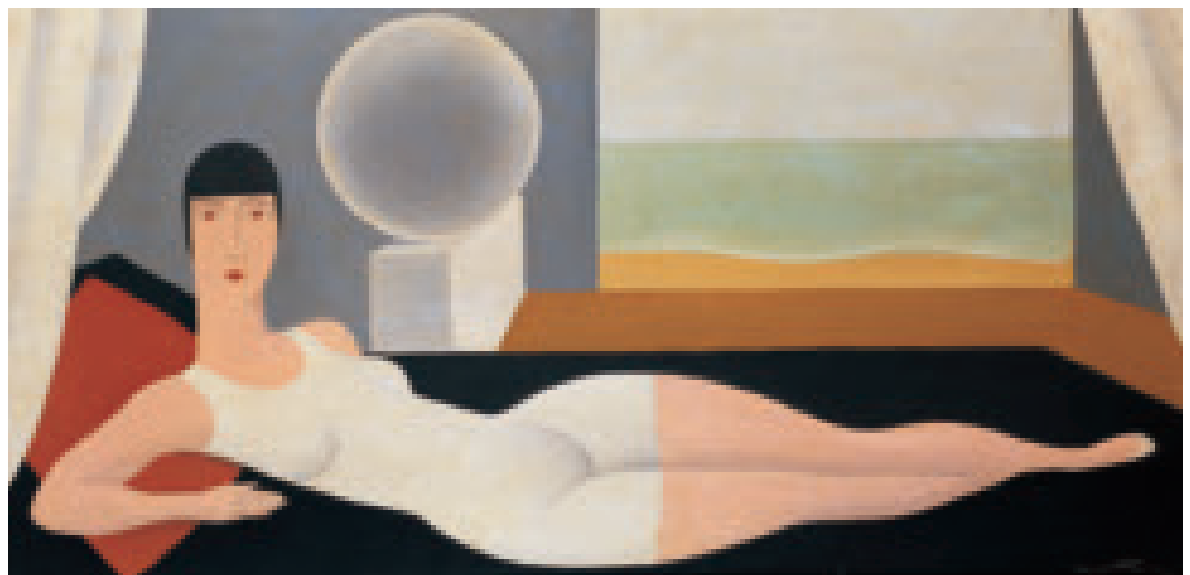
Moderne, 1923, Olieverf op doek,
55 × 45 cm, CR 51

29 Blauwe cinema

Cinéma bleu, 1925, Olieverf op doek,
65 × 54 cm, CR 68

30 Baadster

Baigneuse, 1925, Olieverf op doek,
50 × 100 cm, Musée des Beaux-Arts
de Charleroi, CR 64





Vrouw met een roos op de plaats van het hart of een nieuw begin

Het duurde nog tot 1926 eer Magritte de volle consequenties van deze confrontatie artistiek zou formuleren. Maar de ‘verlichting’ die De Chirico’s werk had teweeggebracht, wees hem een weg om zich uit de val van het postkubistische modernisme te bevrijden en de alternatieven ‘traditioneel’ of ‘avant-gardistisch’ te overwinnen. Hoe moeilijk het hem viel om zelfs na deze ervaring zijn weg te vinden, blijkt uit het feit dat zijn arbeid in 1924 vrijwel tot stilstand kwam. Uit die tijd zijn er amper werken bekend en pas het jaar daarop zou de blokkade op de ³¹ weg naar schilderijen in ‘zuivere Magrittetijl’ verdwijnen. Het schilderij *Vrouw met een roos op de plaats van het hart* van 1924 was een belangrijke stap. Het is alsof het inkarnaat van het vrouwenlichaam uitstraalt op de kleurgeving van de hele compositie: op het tafellaken voor haar, op de wanden van de lege kamer en zelfs op het zware gordijn dat in de linkerbovenhoek opzijgeschoven wordt zodat de toeschouwer als een voyeur de mooie, vooroverbuigende blondine kan bekijken. In tegenstelling tot de andere naakten van Magrittes beginperiode, die zich ostentatief tonen, is deze vrouw in gedachten verzonken en lijkt ze zich niet bewust van de golvende lijnen van haar lichaam. Heeft de jonge vrouw de verandering in haar lichaam gevoeld? Heeft ze gemerkt dat haar hart in een roos is veranderd, in dat oeroude attribuut van liefde en eros? Gertrude Stein en Marcel Duchamp speelden in hun werk bijna gelijktijdig met dit symbool. Bij Duchamp resulteerde de anagrammatische lezing van het woord ‘Rose’ in het woord ‘Eros’. Het is precies dit symbool dat voor het eerst in een werk van Magritte de gebruikelijke verhoudingen der dingen heeft doorbroken. De naakte vrouw lijkt zich te verwonderen, ze luistert naar de stem in haar binnenste, naar haar gevoelens.

Weldra echter ging de kunstenaar met grote stappen verder in de geheimzinnige wereld waarheen de roos hem de weg had gewezen. In dit eerste schilderij is de plaats van de roos op het lichaam van de vrouw nog het enige element waarin het voor Magrittes toekomstige werk zo typische onwaarschijnlijke en onvoorziene tot uiting komt. De rest van het beeld bezit de vertrouwde kenmerken van een ³² genrestuk. Dit werd anders in een schilderij als *Het venster* van 1925. Het motief van het venster, een resolute stap verder dan het gordijnmotief in het schilderij van 1922, duidt erop dat de blik van de toeschouwer twee werelden doorkruist: die van het venster met vensterbank en gordijn, en die van het vergezicht, waar landschap, hand, vogel en geometrische vormen een ongewone combinatie uitmaken. Alleen de roodgele piramide legt een verbinding tussen realiteit en onwerkelijkheid. De toeschouwer wordt meteen getroffen door het opvallende verschil in schilderwijze van het landschapsvergezicht links, en de monumentaal opgerichte arm, de vogel en de strenge vlakken in zwart, wit, bruin, rood en geel rechts. Het is zeker niet onterecht om hierin invloeden van Max Ernst te herkennen of, in de kadrering van het landschap, misschien ook van André Derain.¹¹ Niettemin valt op dat de ongewone kleurcombinatie bij geen van beide collega’s is terug te vinden. Bovendien toont het motief van het venster twee duidelijk aan elkaar tegengestelde mogelijke blikrichtingen. In het vlot geschilderde landschap zien we een veldweg, waarop een wandelaar met zwarte hoed en stok in de richting loopt van een dorp, tussen de huizen waarvan de kerktoren oprijst voor de coulisse van een bergtop. Daarboven zien we een blauwe hemel met zachte witte wolken. Dat

³¹ *Vrouw met een roos op de plaats van het hart*
La Femme ayant une rose à la place du cœur, 1924, Olieverf op doek,
 55 × 40 cm, CR 62