

HET SURREALISME ALS KUNSTVORM VAN DE AMBIGUÏTEIT over René Magritte'

Peter Várdy

Wie is een surrealist en wie niet ? André Breton, de enigszins dogmatische goeroe van de surrealisten heeft Magritte nooit tot de echte kern gerekend. Dali werd door hem uit de beweging gestoten wegens diens monarchistische en commerciële fratsen. M.C. Escher wordt zelfs helemaal niet tot de surrealisten gerekend. Toch zijn het alle drie surrealisten.

Surrealisme is de kunst van de ambiguïteit. Z'n meesters beheersen een heel repertoire van stijlfiguren zoals omkering, schaalvervorming, ongerijmdheid, toeval, meerduidigheid, paradox, citaat, en vooral de metamorfose. Al deze retorische figuren zijn middelen om een meerduidige werkelijkheid in beeld te brengen. Zij zijn uitdrukking van het principe 'alles is anders'.

Dit is een paradoxaal principe. Paradoxen kunnen op betrekkelijk flauwe puzzels lijken die kortere of langere tijd de aandacht vasthouden om daarna weer naar de volle realiteit te doen verlangen. Maar ze kunnen ook als wenken worden gezien. Soms wijzen zij naar uitwegen uit een labyrint en zijn dan subtiele draden van Ariadne en krachtige vleugels van Daidalos.

De paradox 'alles is anders' is een principe dat met de totaliteit ook zich zelf omkeert. Vandaar de voortdurende verontrusting, verwondering en het lichte ongemak dat van surrealistische werken lijkt uit te gaan. In Dali's *Tête raphaélesque éclatée* (1951) bijvoorbeeld vormen zwevende kruiwagens (een citaat van Millet) en rhinoceroshoornen (herinnerend aan de perfectie van de logaritmische spiraal en aan vruchtbaarheid) de vrouwenfiguur (een citaat van Rafaello) wier hoofd overgaat in een koepel (het Pantheon) waarin tevens de hemel is te zien. Alles is meerduidig, tevens iets anders dan wat het is. Het principe van paradoxaliteit is zelf ook een paradox. Formeel heerst er een gebod van tegenstrijdigheid : Niets zal zijn wat het is!

De vraag die me bezig houdt is deze : Wat is de bron van deze tegenstrijdigheid ? Waar komen die dubbelzinnigheden vandaan ? Welke wetten regeren de metamorfose van de dingen ? In één zin : wat is het *principe* van het surrealisme ?

Een uit de mode geraakte vraag. Wie zulk een vraag stelt is blijkbaar vergeten dat er, zoals de hedendaagse filosofie al sinds lang belijdt, alleen een veelheid van verschijnselen bestaat die onderling slechts door een los weefsel van verwantschappen verbonden zijn. Er bestaat geen algemeen principe, er bestaan slechts surrealist^{en}, ja zelfs alleen maar een veelheid van verschillende kunstwerken, die bovendien voor elk van ons verschillende betekenissen dragen.

Het principe, als ik het tenminste zo mag noemen, van deze metafysica luidt : er is geen principe.

Of zou de familieverwantschap, dit huwelijk van veelheden zonder eenheid, een onbestendige echt vormen ? Zo is het inderdaad. Het bewijs daarvan wordt gegeven in de wiskundige vorm van het echtscheidingsproces, door een weerlegging uit het ongerijmde.

Gesteld dat er alleen familieverwantschappen bestaan; dán zijn ook deze door familieverwantschappen met elkaar verbonden (anders zouden er immers ook andere relaties bestaan). De familieverwantschap is in een incestueuze echt met zichzelf gelieerd en plant zich in zich voort. De zoon die hij voortbrengt is zijn eigen vader. Vader en zoon zijn echter door geen enkele doorlopende vezel met elkaar verbonden. Oidipos pleegt dus een patricide zelfmoord en viert in de ideeënleer van een Wittgenstein III zijn opstanding.

Voor wie deze familiegeschiedenis te afzichtelijk is om zich in haar bloedige abstracties te begeven mag het troostend-pragmatische woord van Wittgenstein II volgen : "Kijk of er iets is dat ze allemaal gemeen hebben".

Laat ons eens zien of zich iets in het werk van Magritte doet kennen als een gemeenschappelijk principe van de kunst der meerduidigheid. Het liefst zou ik alleen maar staan kijken naar de werken zelf. In Rotterdam bijvoorbeeld waar zich een schitterende collectie surrealisten bevindt - werken van Pyke Koch, Delvaux en Dali (onder andere zijn *Grote paranoïde*, *Slaap*, *Zonnetafel*, *Impressies van Africa*) en Magritte (*Modèle rouge*, *La réproduction interdite*, *La durée poignardée*, *Au seuil de la liberté*, enzovoort). Helaas, de meeste zijn in de kelder opgeborgen tenzij een bijzonder gebeurtenis zoals bijvoorbeeld toen het overlijden van Salvador Dali het werk boven de grond bracht. We zouden moeten kijken, blijven kijken en er misschien wat behoedzaam over staan praten in een bruin café. Bij gebrek aan echte werken, markten en cafés zal ik al mijmerend wat werk voor de verbeelding proberen te halen.

Eén van de eerste dingen die opvallen is het gevoel van verbazing waarin Magrittes werk ons verplaatst. Ogenscheinlijk vertrouwde zaken verliezen zienderogen hun vanzelfsprekendheid. Ze lijken nog iets anders aan te duiden, iets wat ze niet uitspreken, maar als hun eigen schaduw met zich meedragen zoals de schemer de duisternis. Een tweede indruk is dat iets staat te gebeuren, alsof het werk van Magritte in de tijd was geschilderd, niet in de ruimte. De dingen veranderen eerst, verdichten zich dan tot een paradox en exploderen dan in het oog. Het werk heeft niet zo zeer ritme als wel timing en werkt als een tijdbom, geluidloos, verwoestend en diepere lagen onthullend.

Ten derde valt op dat het werk geen esthetische werking beoogt. Magritte is geen schoonschilder. Hij is als het ware onverschillig voor bevalligheid. De picturale werking is eerder afstotend, de kleuren zijn stoffig, als op een uitgewoonde zolder, het handschrift is onappetijtelijk, de tekening houderig. Terwijl uit de schetsen en ontwerpen blijkt dat Magritte een krachtig, briljant tekenaar was. Als schilder is Magritte echter vooral een virtuoos in het

choqueren. Met anti-esthetische middelen schijnt hij de toeschouwer uit diens consumptieve houding in een opstandige soort van verwondering te verzetten. Ook bij Plato wordt met de term 'thaumasia' zoiets bedoeld als het begin van de zoektocht naar wijsheid. Ook Plato bracht zijn studenten in verwarring om hen op de weg van ommekeer (peristrophe) te brengen. Ook bij Plato is de paradox een spiegel van de waarheid.

Laten we nu enkele werken nauwkeuriger in ogenschouw nemen.

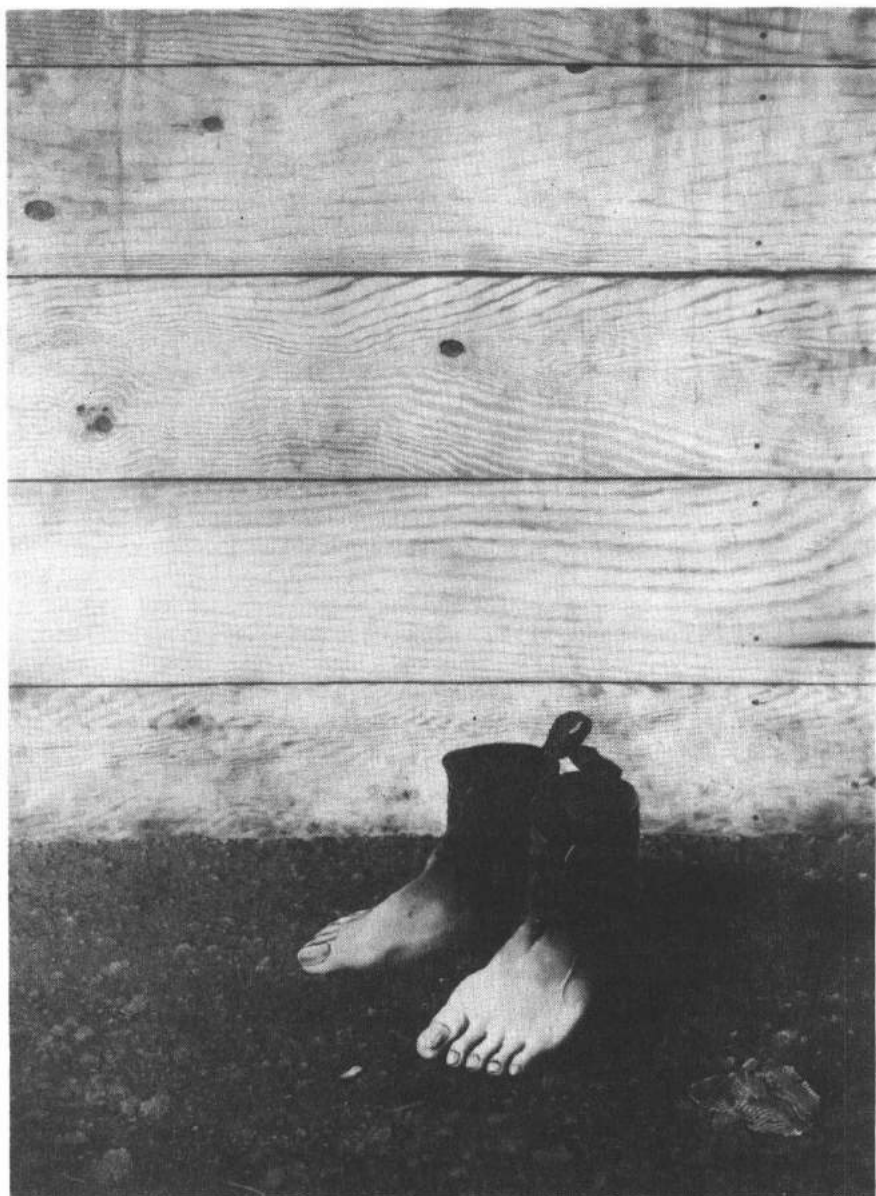
L'explication, 1954

Een absurd stilleven. Bouteille van donker glas met een slanke hals en zinnelijke lippen, daarnaast een oranje wortel en hun beider kruising : een wijnfles overgaand in een eveneens glazig glanzende wortel. Hun ondergrond : kurktetegels op een tafelblad tegen een antracietgrijze muur. Lichtinval van links, komend door een in de flessen weerspiegeld raam; slagschaduw op de tegelgrond. Een haast mystieke nuchterheid, de sfeer van een Hollands stilleven, uitgevoerd in fijnschilderstechniek.

Als we van links naar rechts lezen gaan fles en wortel over in hun synthese. Terugblikkend worden op deze wijze fles en wortel van aan elkaar uitwendige voorwerpen tot een absurd these-antithese-paar en wordt het stilleven een soort geschifte dialectische begripsontwikkeling ('explication'). Van rechts naar links lezende geeft een oerobject (vermoedelijk nog uit de tijd van voor de schepping) geboorte aan twee vertrouwde dingen uit onze leefwereld : een plantewortel en een wijnfles. In het schilderij heerst tevens gelijktijdigheid. In deze logische sfeer van tijdeloosheid ontstaat niets, vergaat niets, maar is er de tegenspraak tussen twee onverenigbare dingen. Deze in de fleswortel zichtbare tegenstrijdigheid duidt een mystieke omhelzing aan, die de gescheiden zijnsferen van plant en technisch product omvat.

Le modèle rouge, 1935

Wederom een stilleven, maar sociaal harder, proletarisch haast : de vuile grond en de schutting doen aan een industriële buitenwijk denken. Knoestige, gespijkerde planken die door de nerven in het hout een krachtig gestructureerde achtergrond vormen. Op het onderste éénderde van het doek de onverzorgde grond, met de kleur en de korrels van sintel, waarop afval verstrooid : een stuk krant, een sigarettepeuk en luciferhoutje, enkele nikkelen en bronzen munten. Het object op de voorgrond is wederom een hybride dat als een paar voeten begint en in kaplaarzen eindigt. Het naturalisme van de schildering doet aan Van Goghs boerenschoenen denken. De fijnschilderstechniek waarin elk detail tot aan de aderen op de voetlaarzen is uitgevoerd verhoogt door vertraging het tijdbomeffect van de ontwrichtende dubbelzinnigheid. Ook hier weer een kruising van twee principieel onderscheiden zijnsferen in een mysterieus object dat aanvoelt als een versleutelde wenk uit Tlön en Uqbar. Zulk een chiffrage is ook



de titel. Heeft hier iemand een paar voeten uitgetrokken of wachten de schoenen op het juiste tijdstip om weg te lopen ?

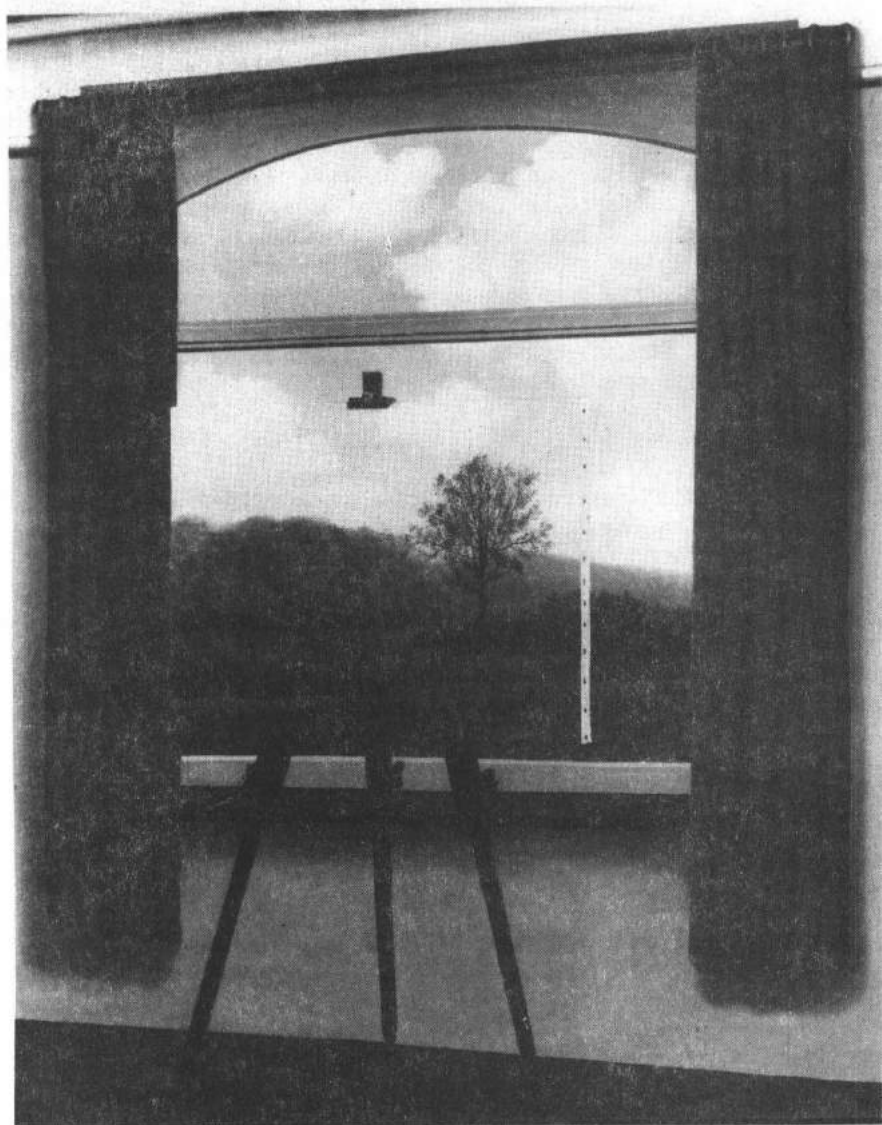
Le Blanc-Seing, 1955

Men ziet een amazone rijdend in een helder eikenbos. Door de bomen zijn wat struiken en lichte boompjes te zien met een helder blauwe hemel op de achtergrond. De oranje-bruine merrie heeft wit tuig, de ruiter draagt een lange, paarse pandjesjas en glimmende rijlaarzen, met in de wit gehandschoende handen een rijzweep. Paard en ruiter hebben iets weg van, zeg, 'Hounds and Horses', een licht belegen air van stand en distinctie. Maar ook hier een subversieve verrassing. Een smalle strook in het midden van het doek zorgt voor ontredering. De ruiter op de voorgrond wordt door twee beeldelementen verdekt : deels door een boomstam op de achtergrond, deels door de lucht en de hemel die tussen de bomen doorschemeren. De hele natuurlijke orde is omgekeerd. Wat achteraf staat dringt zich op de voorgrond. Erger nog, de ruimte stolt tot substantie en onthult de levende dingen als schijn gestalten.

La condition humaine, 1934

De titel staat voor een hele serie landschapsschilderijen waarop het landschap door een 'toneel op het toneel' - procédé is verdubbeld. De mij vroegst bekende variant is uit 1934, de laatste uit 1962.

Op de klassieke variant uit 1934 zien we een door lichte bossen omzoomd weiland, door een voetpad gekruist. In het midden van het landschap staat een enkele boom tussen lagere struiken. Zomerwolken trekken aan een helder blauwe hemel voorbij die in de verte heilig verbleekt, we zien het landschap door een breed raam dat van binnen is omlijst door een marmeren vensterbank, gordijnenstang en zware gordijnen. Een stuk van de vloer en de muur zijn zichtbaar. Het interieur is in oranje-bruine tonen gehouden. In de kamer staat een schildersezal met daarop een doek. Het doek bedekt stukken van wat erachter ligt : gordijn, lessenaar en landschap. De grens tussen doek en landschap is door een lijn aangeduid. Op het doek is het landschap afgebeeld. Tot zover zou er van een met veel zorg uitgevoerd conventioneel schilderij sprake zijn ware het niet dat afbeelding en buitennatuur op een scherpe lijn na naadloos in elkaar overgaan, zodat beeld en werkelijkheid elkaars voortzetting vormen. Het werk is vanuit een singulier standpunt ontwikkeld : er is één enkel denkbeeldig tijdruimtepunt van waaruit de werkelijkheid met de afbeelding in een voltooide dekking verschijnt. Het hele doek is één tot de totaliteit geëxpandeerd dekpunt waarin het afgebeelde op zichzelf wordt afgebeeld. *La condition humaine* is in al haar varianten een anticipatie van de Rijkskaart maatstaf 1 : 1 van Jorge Luis Borges' cartografische rijk². Door deze perfecte dekking, waarvan de positieve wetenschappen slechts kunnen dromen, slaat echter alle eenduidigheid om in een ontredderende meerduidigheid. Elk punt op



het doek is afbeelding en het afgebeelde ineen. Dit tot in het oneindige. Als we eenmaal onze argeloosheid hebben verloren twijfelen we meteen ook al aan de natuur buiten het raam. Is het wel buiten ? Is het een exterieur of, ook dit zou zeer wel kunnen, is het ook al een afbeelding ? Ja, natuurlijk, het is immers een schilderij ? Dat wil zeggen : de wereld is niet gefundeerd in een substantiële werkelijkheid type nul; alles tendeert ernaar om reflectie te zijn.

Dubbelzinnigheid is een sleutel tot de 'condition humaine', een schilderij in een schilderij, een landschap in een landschap. De werkelijkheid is dubbelzinnig, alles is zichzelf en tevens een ander : een zinnebeeld voor het mensenleven. We leven in een wereld en zij leeft in ons. Magritte zei over het doek het volgende³ :

"Het raam raakt aan een belangrijk probleem, aan dat van de 'condition humaine'. De boom op het schilderij verbergt de boom erachter die buiten de kamer staat. Deze boom bevindt zich tegelijk binnen de kamer op het doek en erbuiten in het landschap. Op exact dezelfde wijze zien wij de wereld, we zien haar als een buiten-ons hoewel we haar voorstelling in ons dragen".

Aan deze interpretatie van Magritte zelf worden twee dingen zichtbaar. Ten eerste : er is volgens hem zoiets als een juiste interpretatie; hij moet hebben begrepen dat zijn spreuk "il n'y a que de fausses clefs"⁴, een paradox is. Ten tweede : wat Magritte in de serie van *La condition humaine* bezig houdt is de verdubbeling van de wereld door het bewustzijn. Hier hebben we de bron waaruit de dubbelzinnigheden borrelen, het verdwijningspunt waarin de dingen ondergaan om als het andere van henzelf op te duiken. Het fantastische fenomeen van bewustzijn is het singulariteitspunt dat een gesloten feitelijk universum naar de vrijheid opent. Het hele schilderij is zo geconstrueerd dat onze aandacht zich eerst op het landschap richt om daaruit terug te buigen op de afbeelding als zodanig. *La condition humaine* brengt zichzelf in beeld, het schildert het schilderen zelf. In deze reflectie slaat het landschapsrealisme om in surrealisme. Door de zelfreferentie worden we ons bewust van de overvloed, de vrije ruimte waarin het reële verschijnt.

Deze lezing benadert misschien de tekst van Magrittes werken; hoe dan ook het blijft een interpretatie waar Magritte geen hoge dunk van had. Hij kon zich hogelijk ergeren aan symbolische en psychoanalytische duidingen. Vermoedelijk omdat ze een bevreemdend raadsel tot een triviale boodschap reduceerden. Zelf gaf hij dan ook meer dan eens rare lezingen van eigen werk. Zo zie hij in 1938 over *Le modèle rouge* het volgende⁵ : "...het probleem van de schoenen laat zien dat men de ergste zaken voor onschuldig houdt t.g.v. de macht der gewoonte. Op het schilderij *Le modèle rouge* ziet men dat de combinatie van schoenen en menselijke voeten op waarlijk monstreuze gewoonten berust..." Ik houd het erop dat dit een parodie is door een surrealistische Socrates gegeven. Magritte wist wat hij deed, hij heeft er ook heel goed over nagedacht en heeft jaren lang aan de verwoording van zijn kunsttheorie gebeiteld. Deze is niet makkelijk verstaanbaar, wordt echter helder als men erin slaagt om haar van binnen uit te verstaan. Zijn opvatting formuleert

hij in talrijke varianten die echter aan dezelfde terminologie en zaak vasthouden. Uit een korte, dichte tekst uit 1960 (die ter inleiding van een catalogus diende) citeer ik de volgende twee volzinnen :

"L'art de peindre mérite vraiment de s'appeler l'art de la ressemblance lorsqu'il consiste à peindre l'image d'une pensée qui ressemble au monde : ressembler était un acte spontané de la pensée et non un rapport de similitude raisonnable ou délirant.

La ressemblance est une pensée qui surgit...en devenant ce que le monde lui offre et en réunissant ce qui lui est offert dans l'ordre du mystère sans lequel le monde n'existe pas."⁶

In mijn vertaling luidt dit ongeveer als volgt :

"De schilderkunst mag het ambacht van de gelijkenis (ressemblance) worden genoemd want zij schildert het beeld van een gedachte die op de wereld lijkt : gelijken, dat is een eigen spontane act van de gedachte en geen afbeeldrelatie (rapport de similitude), zij het een redelijke, zij het een waanzinnige.

De gelijkenis is een gedachte die verschijnt (surgit)...terwijl het tot datgene wordt wat de wereld hem aandraagt en dit verenigt in de orde van het mysterie zonder welk de wereld er niet is".

Wat Magritte hier bedoelt kan misschien het best worden toegelicht met behulp van een woordspel. Gelijkenis, ressemblance, is hier in een dubbele betekenis te verstaan : als re-semblance, weerschijn van het verschijnen (sembler) en als ras-semblance, tot een eenheid verzamelen (ensemble). In de eerste zin ligt wederom een dubbel accent : (1) de wereld biedt ons iets aan dat zich ons voordoet (surgit, semble) en (2) dat door een denkact (pensée) wordt herkend, die op haar beurt als gelijkenis aan het verschijnende beantwoordt. Schilderkunst bestaat daarom niet in de isomorfie tussen twee dingen, tussen één werkelijk en één nageschilderd voorwerp, maar uit een verhouding tussen een gedachte en het ding dat het verneemt. Deze verhouding noemt Magritte 'ressemblance', de eerste daarentegen 'similitude'. Wel wordt de gelijkenis verbeeld, dat wil zeggen : in een beeld (image) tot uitdrukking gebracht. De schilderkunst is aldus noch een afbeelding van de werkelijkheid (dit zou een trompe-l'oeil, een zinsbegoocheling zijn), noch expressie van gevoelens (evenmin als een gebak mijn emoties uitdrukt, zegt Magritte⁷).

Moeilijk is de tweede geciteerde zin te ontcijferen. Magritte diept in deze de schilderkunst verder uit waarover de eerste zin zei dat zij het ambacht van de gelijkenis is. De eerste zin zegt wat gelijkenis *niet* is : geen afspiegeling van de dingen. Wat is zijn dan wel ? De tweede zin zegt dit duister genoeg : gelijkenis is een gedachte; deze verschijnt, komt plotseling op ('surgit'); en dit verschijnen is een wording tot...wat de wereld hem aanbiedt. Hoe wordt de gedachte tot het aangebodene ? Door het te verzamelen, te verenigen ('en réunissant') in de orde van het mysterie. 'In' is hier dubbelzinnig : het kan zowel betekenen de ruimte waarin het gedachte opkomt als ook de ruimte waaraan de gedachte het vernomene teruggeeft. De gedachte verneemt wat zich

aanbiedt, neemt het aan door het in te zamelen. Dat wil zeggen de gelijkenis verschijnt als inzicht ineen met wat zich aan de gedachte aanbiedt door enerzijds het hem aangeboden verzameland te vatten, anderzijds zich ermee te verenigen; zij blijven echter omvat door de ruimte waarin het gedachte en de gedachte samen opkomen. Zo ontstaat een *verschijnsel* : eenheid van wát verschijnt en dát het verschijnt. Dit is de gedachte die *ge-lijkt* : hij laat iets verschijnen maar hij is ook een verhouding tussen iets dat verschijnt en iets waarvoor hij verschijnt; de gedachte is een gelijkenis.

Dit opkomen van het gedachte in de gedachte, met één woord gezegd de aandacht, speelt in een ruimte. Deze heet *l'ordre du mystère*. De tweede zin zegt hierover slechts dat zonder haar de wereld niet existeert. Maar wat is het mysterie ? Over het mysterie komen we niet veel meer te weten dan dat het onverwoordbaar, een ordening en de mogelijksvoorwaarde van de wereld is. "Le mystère, n'est pas une des possibilités du réel. Le mystère est ce qui est nécessaire absolument pour qu'il y ait du réel."⁸ Magritte brengt in een brief aan André Bosmans de term 'mysterie' onder andere met Heideggers vraag in verband "Waarom is er iets veeleer dan niets ?"⁹ Behalve 'mysterie' vermoed ik ook bij de termen 'wereld' en 'verzamelen' een mogelijke verwijzing naar Heidegger. Magritte heeft Heidegger zeker vanaf 1957 gelezen, mogelijk al eerder. Hij kende *Was ist das - die Philosophie* ? (Pfullingen, 1956), enkele Hölderlin-interpretaties en op grond van verwijzingen naar Van Gogh en Leibniz' vraag vermoedelijk ook *Einführung in die Metaphysik* en misschien *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1950 in *Holzwege* gepubliceerd). Magritte was een erudiete schilder en volgens zijn vrouw Georgette hoorde Heidegger in de rij van zijn lievelingsauteurs thuis.¹⁰ Magrittes eigen verwijzingen zijn minder eenduidig. Hij las *Was ist das - die Philosophie* ? lusteloos en hield de Hölderlincommentaren voor een ramp, hoewel tevens voor schitterende analyses.¹¹

Het mysterie bij Magritte heeft een verwantschap met Heideggers zijn. Het zijn is evenmin als het mysterie zomaar verwoordbaar en het is onttrokken aan een voorwerpelijk gerichte aandacht. Het is vergeleken met het zijnde veeleer het niets. Zijn is niet zoals een zijnde iets wat verschijnt, maar eerder de ruimte waarin iets kan verschijnen. Het zijn is het licht, niet het zichtbare dat door het zijn wordt omhuld en geborgen.

In zijn opstel over de kunst komt deze tweeledigheid in de termen 'Welt' en 'Erde' aan het woord. De aarde is de bergende schaduw waaruit in de lichtende ruimte van de wereld het zijn zich manifesteert¹². Het kunstwerk stelt hier de wereld open en laat daarbij in zijn materialiteit de aarde mee verschijnen. Deze verhouding van het kunstwerk tot de wereld en de aarde wordt opnieuw doordacht in *Das Ding*¹³. Niet meer het kunstwerk alleen maar al het zijnde is als ding een 'thing'; Heidegger duidt het ding etymologiserend als 'thing', als vergaring, verzameling : structuur van de viereenheid ('das Geviert') hemel, aarde, het goddelijke en de sterfelijken.

In zowel het kunstwerk als het ding speelt het zijn als verzamelen, alsook

zijn tweeledigheid van licht en duisternis (de 'alethia-structuur') mee. 'Aletheia' is vanaf *Sein und Zeit* tot de latechriften de tweeledigheid van het zijn als waarheid : onthullen en omhullen, ontbergen en bergen. Logos, de taal spreekt, onthult in zover het zich in het zijn schikt, verenigt. Het zijn is de eenheid die het zijnde verzamelt⁴. De mens beantwoordt aan de toezegging van het zijn door het zijnde in woord en werk te verzamelen en zo dat, wat zich aanbiedt, te voorschijn te laten komen. Als verzamelen duidt Heidegger het wezen van zowel de taalact (logos) als van het zijnde (als ding en als kunstwerk). In het werkstuk, het ding en het woord komt de verzamelde eenheid van het zijn te voorschijn.

Er schijnt een zekere verwantschap te bestaan tussen de gedachten van Heidegger en van Magritte. Voor Magritte brengt de schilderkunst de gelijkenis in beeld; de gelijkenis is de gedachte die het aan hem opgedragene in en tot de orde van het zijn verzamelt, op die manier verschijnt, doet verschijnen en iets van het mysterie doet vermoeden.

Heidegger kan misschien helpen om de moeilijke tekst van Magritte te doordenken. Maar we moeten de overeenkomsten niet overtrekken. Heidegger zou in dit verband bij voorbeeld nooit van een 'acte spontané de la pensée' spreken, zoals ook alles wat naar de autonomie van de subjectiviteit verwijst op een verbitterd verzet van Heidegger kan rekenen. Het oeuvre van Magritte laat daarentegen de worsteling zien om de speculatieve act van het kennen te verbeelden. Het zou dan ook een misvatting van het werk van Magritte zijn als we zijn surrealisme als een irrationaliteit wilden begrijpen in de zin van een afkeer van de ratio als zelfbewustzijn, integendeel. Magritte laat zien hoe de geest in de wereld van zijn droombeelden, ongerijmdheden, omkeringen en raadsels zich zelf vindt. Hiermee blijkt de tot een gemeenplaats verbleekte waarheid dat het eigene van elk kunstwerk in de ambiguïteit ligt, op de subjectiviteit van de kunst te zijn gegrond, op het inzicht dat de geest in het kunstwerk niet slechts de wereld een spiegel voorhoudt, maar zich op zich betreft, zich in zijn eigen licht bespiegelt.

Besluit

Door deze reflecties op de *ars poetica* van Magritte krijgen we iets meer zicht op twee punten. Ten eerste lijkt het erop dat Magritte door zijn verontrustende ongerijmdheden, omkeringen en dubbelzinnigheden het 'mysterie' wilde aanduiden, namelijk datgene wat niet in de dingen opgaat, maar van waaruit de wereld is : de orde van het zijn. Ten tweede wordt zichtbaar dat hij inderdaad schilderen als een kenact vat en dat hij dit in zijn oeuvre als één van de kernproblemen naar voren brengt. In deze toedracht, namelijk dat kunst een vorm van zelfbewustzijn is, zie ik dan ook de sleutel tot het surrealisme als kunstvorm van de ambiguïteit.

Noten

*De foto's van de schilderijen zijn ons ter beschikking gesteld door het Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam - waar zich *Le modèle rouge II* (1937) bevindt; *La condition humaine* (1934) bevindt zich in een Parijse privé-collectie.

¹Ludwig Wittgenstein, *Filosofische onderzoeken*. Meppel. Boom, 1976, nr. 66, blz. 66.

²Zie het sluitstuk van zijn *Historia universal de la infamia* in de tweede editie, 1954. Magritte heeft het werk van Borges in de zomer van 1957 leren kennen. Hij waardeert het niet bijzonder. Een uitzondering maakt hij wat dit betreft voor de bibliotheek van Babel. Hij begroet die gedachte en interpreteert deze als volgt: "Gesteld dat het aantal mogelijke boeken door de mogelijke combinaties van het alfabet zou zijn begrensd, dan nog zouden onze spirituele mogelijkheden om ze te interpreteren onbegrensd zijn". Zie de brief aan P. Colinet, in: H. Torczyner, *René Magritte. Zeichen und Bilder*, Köln, 1977, blz. 53. (Ik citeer naar de Duitse vertaling van de Franse uitgave: Parijs, 1977)

³Interview in een film van Luc de Heusch, 1960, cf. H. Torczyner, op. cit., blz. 46.

⁴R. Magritte, *Ecrits complets*, uitgeg. door André Blavier, Paris, 1979, nr. 194.

⁵Lezing gegeven op 20 nov. 1938 onder de titel *La ligne de vie*, tekst in: H. Torczyner, op. cit. blz. 156.

⁶*Ecrits complets*, loc. cit., no. 151, blz. 510.

⁷Loc. cit., nr. 521.

⁸*Ecrits complets*, loc. cit., no. 156, blz. 525.

⁹Cf. Torczyner, op. cit., blz. 54. Heidegger bespreekt de vraag van Leibniz: pourquoi il y a plutôt quelque chose que rien? in: *Was ist Metaphysik?* (1929) en vooral in: *Einführung in die Metaphysik* (1935), Tübingen, 1953, I. 'Die Grundfrage der Metaphysik'.

¹⁰Cf. Torczyner, blz. 51.

¹¹Cf. Torczyner, blz. 54, 56.

¹²*Holzwege*, 1950, blz. 35.

¹³*Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1956, blz. 22: "Das Sein versammelt das Seiende darin, dass es Seiendes ist. Das Sein ist die Versammlung - Logos."