

Academiejaar 2008-2009

Universiteit Gent
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen



René Magritte en Paul Delvaux

De vrouw en de erotische motieven ontsluitend

DEEL A : TEKSTBOEK



Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen
voor het verkrijgen van de graad van
Master in de Kunstwetenschappen

door
David Vander Stricht
Master in de Kunstwetenschappen
20025683

Promotor: Prof. Dr.. C. Van Damme

COVER:

Links

Paul Delvaux

Les deux amis, 1946

olieverf op triplex

84,5 x 74,5 cm

Privé-collectie, Veurne

Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.),
Paul Delvaux 1897-1994 [Tentoonstellingscatalogus],
Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 120.

Rechts

René Magritte

L'Évidence éternelle (detail), 1930

olieverf op doek

27 x 19 cm

The Menil Collection, Houston

Foto: SYLVESTER D., Magritte, Antwerpen
Menil Foundation & Mercatorfonds, 2009, p. 241.

René Magritte en Paul Delvaux

De vrouw en de erotische motieven ontsluit

David Vander Stricht

INHOUDSTAFEL

DANKWOORD	3
NOOT VAN DE AUTEUR	4
INLEIDING	5
I DE KUNSTENAARS ONTSLUIERD	7
1 RENÉ MAGRITTE	7
1.1 Schilder van het surreële en filosoof van het reële	7
1.1.1 Eigenzinnig surrealisme	7
1.1.2 Magrittes 'realiteit'	11
1.2 Appel aan het mysterie	13
1.2.1 De schilder van objecten	14
1.2.2 Droomloze inspiratie	16
1.2.3 Les mots et les images: kracht van het beeld en het woord	18
1.2.4 Vervreemding	21
1.2.5 Kunst van de gelijkenis	22
1.3 Poëzie	24
1.4 De toeschouwer in shocktoestand	28
2 PAUL DELVAUX	31
2.1 Geleidelijke ontwikkeling tot poëtisch dichter-schilder	31
2.1.1 Zoektocht naar de ultieme poëtische evocatie	31
2.1.2 Invloeden van andere kunstenaars	33
2.2 De betekenis en invloed van het surrealisme	38
2.3 Schilderkunst als middel tot expressie	40
2.4 Schepping van zijn eigen Delvauxwereld	42
2.5 Toeschouwer als observator	44
II DE KUNST ONTSLUIERD	46
1 RENÉ MAGRITTE	47
1.1 De vrouw en erotiek als object van schoonheid	49
1.2 De vrouw en erotiek als kwetsbaar en ontroerend gegeven	54
1.3 De vrouw en erotiek als luguber en schrikwekkend gegeven	57
1.4 De vrouw en erotiek in een complexe en vervreemdende context	62
2 DELVAUX	65
2.1 De vrouw en de erotiek als muse	66
2.2 Het onvermogen tot communicatie tussen de verschillende figuren	77
2.2.1 Metafoor voor de angst en de onzekerheid van Delvaux	78
2.2.2 Relaties van de vrouw met andere beeldende componenten overheerst door de onmondigheid.	80
2.3 Presentatie van de vrouw en de erotiek in een vervreemdende droomwereld van desolate en uitgestrekte barre landschappen, klassieke architectuur en treinstations als metafoor voor de eenzaamheid en verlatenheid	86
2.3.1 Verlaten en desolaat landschap	87
2.3.2 Klassieke architectuur	88
2.3.3 Trein- en tramstations	89
III BEKNOPT SAMENVATTING EN BESLUIT	91
IV BIBLIOGRAFIE	95
1 ALGEMEEN	95

2	RENÉ MAGRITTE	95
3	PAUL DELVAUX	96
V	AFBEELDINGENLIJST	99
1	RENÉ MAGRITTE	99
2	PAUL DELVAUX	104
3	ANDERE	109

DANKWOORD

Eerst en vooral wil ik graag mijn promotor Prof. Dr. Claire Van Damme bedanken voor haar onmisbare begeleiding tijdens het maken van deze scriptie. Tevens gaat ook mijn dank uit naar het assistierend personeel van de professor, met name Dra. Sarah Willems.

Tenslotte dank ik mijn ouders en Lien Lombaert voor hun steun, vertrouwen en geduld tijdens mijn studies.

NOOT VAN DE AUTEUR

Omwille van praktische overwegingen voor de lezer is er ten eerste geopteerd om de masterproef in twee boekdelen op te splitsen. Enerzijds het tekstboek en anderzijds het boek met afbeeldingen. Dit stelt de lezer in staat om tijdens de lectuur op een eenvoudige wijze de afbeeldingen te raadplegen die als illustraties bij de tekst horen.

Ten tweede is er ook gekozen om de afbeeldingen te sorteren in drie categorieën: nl. René Magritte, Paul Delvaux en andere afbeeldingen. Per categorie wordt een chronologische volgorde gehanteerd volgens het verloop van de tekst. Wel is er besloten om de afbeeldingen van andere kunstwerken apart te zetten en hiervoor een bijkomende alfabetische nummering te gebruiken.

Als refererend werk voor de titels en de dateringen van de schilderijen van René Magritte heb ik de *Catalogue Raisonné* van David Sylvester gehanteerd. In het geval van Paul Delvaux werden er meerdere referentiewerken geraadpleegd voor de dateringen en titels, nl. *Paul Delvaux* van Barbara Emerson uit 1985 en de tentoonstellingscatalogi van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België uit 1998 en het PMMK in Oostende uit 1990.

In verband met de titels heb ik tevens geopteerd om deze in hun oorspronkelijke, Franstalige versie weer te geven en de Nederlandstalige titels niet te gebruiken. Alle afmetingen zijn in centimeter, hoogte gevolgd door breedte. De titel van het werk wordt gevolgd door het jaartal.

GEBRUIKTE AFKORTINGEN IN HET TEKSTBOEK

KMSKB Koninklijke Musa voor schone Kunsten van België, Brussel

PMMK Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende

GEBRUIKTE AFKORTINGEN IN AFBEELDINGENBOEK

a.n.t. Afmetingen niet teruggevonden

p.n.t. Plaats niet teruggevonden

INLEIDING

Men kan terecht stellen dat tot op vandaag vele mensen een fascinatie hebben ontwikkeld voor de kunst van zowel René Magritte als Paul Delvaux. Wat deze Belgische kunstgrootheden vooral karakteriseert, is dat hun kunst nog steeds dezelfde magische kracht heeft behouden. Het is een kracht in de vorm van een wazige mist of een sluier dat hangt over hen en hun oeuvre. Zij beogen geen transparantie en daarin zit juist hun magisch potentieel. Kunstwetenschappelijk onderzoek doen naar de achterliggende en dieperliggende betekenissen in hun geval lijkt altijd gewaagd en gedurfd, temeer omdat er enerzijds reeds een heel arsenaal bestaat aan wetenschappelijk literatuur en anderzijds omdat ze allebei ook wel een zekere terughoudendheid vertonen om elk detail in hun oeuvres bloot te leggen. Deze houding stond natuurlijk in het teken om het mysterie en de poëzie in stand te houden.

De stimulans tot het schrijven van deze masterproef kwam dus van de persoonlijke drijfveer om deze sluier op te lichten. Het doel is als het ware een demystificatie van werken van Paul Delvaux en René Magritte. Om een aantal concrete resultaten te bekomen die binnen het plaats- en tijdsbestek van een masterproef vallen, werd er gekozen om te vertrekken vanuit een concrete invalshoek, nl. de vrouw en de erotiek. Zowel Paul Delvaux als René Magritte hebben daar veel aandacht aan geschonken. Vele vragen over de vreemde voorstellingen van de vrouwelijke figuren en de pregnante erotiek die in de schilderijen hangt, blijven een raadsel. Meestal kan hier en daar beroep gedaan worden op algemene werken die o.a. deze onderwerpen behandelen, maar het was tot nu toe onmogelijk beroep te doen op een coherente en ruimere studie die de vrouw en de erotische motieven als concentratiepunt namen om de kunst van René Magritte en Paul Delvaux te bestuderen. De opzet van deze masterproef is te bepalen in welke mate deze thema's een sleutelrol toebedeeld krijgen en op welke manier deze tot uiting komen. Hoe worden de motieven i.v.m. de vrouw en de erotiek met andere woorden gevisualiseerd?

Om dit te realiseren vertrekt de masterproef van twee hoofddoelstellingen en die apart worden behandeld in twee grote tekstblokken. In *Deel I* wordt een betoog gedaan over de pijlers in het denken over hun kunst en de kunst in het algemeen. Dit kan men beschouwen als een cruciale eerste stap in de ontsluiting van deze Belgische kunstenaars. Deze pijlers vormen de fundamenten in de conceptualisering van hun kunst. Wat hier naar boven komt, biedt ons een algemeen kader om ons wegwijs te maken in hun denkwereld en hun kunst.

Deel II toont ons de analyse van de oeuvres. Het gaat hier concreet om een contextuele en thematische analyse van de manieren waarop de visualisatie van de vrouw en de erotiek als beeldende elementen wordt gerealiseerd. Deze masterproef biedt een geheel aan interpretaties en evaluaties die worden geïllustreerd aan de hand van een aantal gekozen schilderijen. Dit werk is dus een poging om, met behulp van de hoofdthema's 'de vrouw' en 'erotiek' na te gaan op welke manier René Magritte en Paul Delvaux het mysterie en de poëzie in hun werken oproepen.

Het is het zeker niet de bedoeling om deze masterproef op te vatten als een expliciete vergelijking tussen deze twee kunstenaars. De twee kunstenaars komen dan wel uit dezelfde tijdsperiode en kwamen in aanraking met het surrealisme, toch hebben ze een verschillende achtergrond en elk een heel eigen opvatting in verband met kunst. Het is interessanter om tijdens de analyse af en toe in te pikken op de verschillen en de overeenkomsten zonder dat deze het zwaartepunt worden van de masterproef.

Desalnietemin wordt in de conclusie ruim aandacht geschonken in welke mate de besproken thema's, door ze naast elkaar te plaatsen, een essentiële rol spelen in de totstandkoming van zowel Delvauxs als Magrittes werk.

I DE KUNSTENAARS ONTSLUIERD

De pijlers in de kunst en het denken over kunst bij René Magritte en Paul Delvaux

1 René Magritte

1.1 Schilder van het surreële en filosoof van het reële

*"Le secret du surréalisme tient dans le fait que nous sommes persuadés que quelque chose est cachée derrière eux."*¹

1.1.1 Eigenzinnig surrealisme

Men kan niet ontkennen dat Magritte een eigen soort originaliteit heeft bereikt in de geschiedenis van de kunst. Toch was deze van een andere soort dan Salvador Dali of Paul Delvaux zoals verder meermaals uit deze masterproef zal blijken. Magrittes kunst wordt gekenmerkt door een bijzondere verhouding tot het surrealisme van Breton (of in concreto het surrealisme dat ontstaan is in Parijs).

De meer of minder goede vrienden van Magritte die zich actief bezig hielden met dat wat met het begrip surrealisme werd aangegeven, zochten in die tijd naar een nieuwe kunstopvatting waarin artistieke creativiteit en vrijheid gewaarborgd was.

Ongeveer in 1925 zag Magritte voor het eerst een reproductie van *Canto d'Amore* (1910) van Giorgio De Chirico (afb. A), dat hem zo enorm fascineerde en bijgevolg een enorme indruk heeft achtergelaten. Welke invloed had deze kunstenaar op Magritte? In dit schilderij ziet men een slappe handschoen, die net als de kop van een antiek beeld bevestigd is op een gespannen doek. Tegen de

¹ BRETON A., 'Premier exposition Dali' (1970), p. 69.

achtergrond van een landschap in duisternis rijst een rechthoekig gebouw op. In *La Ligne de Vie* van 1938 beschreef Magritte dit werk en voegde er nog aan toe:

*“Cette poésie triomphante a remplacé l’effet stéréotypé de la peinture traditionnelle. C’est la rupture complète avec les habitudes mentales propres aux artistes prisonniers du talent, de la virtuosité et toutes les petites spécialités esthétiques. Il s’agit d’une nouvelle vision où le spectateur retrouve son isolement et entend le silence du monde”*²

Samen met deze ontdekking en de artistieke vrijheid die het surrealistische gedachtegoed beoogde vormde dit een ideaal platform dat hem vele voordelen bood om zijn artistieke creativiteit de vrije loop te laten. Bijgevolg heeft Magritte deze vrijheid openlijk beleden, zonder dat hij zich gedwongen voelde om voortdurend surrealistische trekken in zijn werk te tonen. Echter volgens David Sylvester heeft Magritte zich na deze revelatie niet meteen in het surrealistische avontuur gestort, maar heeft hij zelfs nog een tijdje schilderijen geproduceerd in een postcubistische en postfuturistische stijl.³

En toch had Magritte niet enkel lof over Giorgio De Chirico. Hij uitte tevens kritiek op de schilderijstijl die de Italiaanse meester na zijn metafysische stijl opgenomen had:

*“Vergelijkt men dit met de bedoelingen van De Chirico, dan is daar overeenstemming waar De Chirico zich wilde losmaken van een overleefde periode, en zijn er overduidelijke verschillen waar De Chirico teruggreep op vreugden die de Italiaanse schilderkunst achter zich gelaten had, waarmee hij weer naar school ging in plaats van te spijbelen.”*⁴

Magritte beoogde in zijn surrealisme een eigenzinnige oorspronkelijkheid, zoals De Chirico tentoonstelde in zijn *Canto d’Amore*. Deze oorspronkelijkheid kwam in de eerste plaats tot uitdrukking in Magrittes stelregel om de relatie met de wereld zoals ze is niet uit het oog te verliezen en op basis daarvan altijd en in alle gevallen uit te gaan van de alledaagse verschijning van de realiteit, waaruit zich al het andere laat afleiden.⁵ Hij mobiliseerde het onderbewustzijn door het overgangsgebied tussen het bewuste en het onderbewuste te prikkelen door middel van het direct zichtbare. Zo kwam hij tot de conclusie dat de realiteit boven de fictie uitstijgt en dat het bewuste daarom het onbewuste domineert.⁶

² Uit de ongeëditeerde tekst ‘La ligne de vie I’ van een conferentie door Magritte, op 20 november 1938, in het Koninklijke Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen. Geciteerd uit BLAVIER A. (1979), p. 104.

³ SYLVESTER D. (1992), p. 71.

⁴ MEURIS J. (2007), p. 50.

⁵ MEURIS J. (2007), p. 50.

⁶ MEURIS J. (2007), p. 50.

René Magritte was uiteindelijk vrijwel de enige surrealist die er zo over dacht en zich zo bewust buiten een kunst van het fictieve plaatste. Zo beschouwde hij zichzelf ook de enige echte Belgische surrealist zoals kan afgeleid worden uit een interview van Magritte door Jean Stévo. Deze laatste stelde hem de vraag of Magritte contact had met andere Belgische surrealistische schilders, waarop Magritte antwoordde:

*“Aucun n’a une conception de la peinture surréaliste. L’esthétique surréaliste les préoccupe plus que le côté psychique du surréalisme. Ils croient que c’est uniquement le trompe-l’oeil et l’assemblage absurde. Certes, ils se sentent attirés par le surréalisme parce qu’ils devinent qu’il y a quelque chose.”*⁷

Zoals algemeen bekend is, heeft Magritte zeer veel geschreven over het denken over kunst en liet zich dan ook regelmatig uit over de surrealistische ideologie. Meestal kende hij aan dit laatste die innerlijke eigenschappen die hij in geen enkele andere revolutionaire stroming van zijn tijd had gevonden. We mogen dus terecht opmerken dat het surrealistische gedachtegoed het meest aansloot op zijn denken en handelen.⁸

Desalniettemin kan men Magritte eerder beschouwen als een bijzondere vertegenwoordiger van dat wat het surrealisme in eerste instantie trachtte te bereiken. Voor hem was de schilderkunst geen doel, maar een middel.⁹ Wanneer men de pijlers van Magrittes denken over zijn kunst en kunst in het algemeen wil analyseren, is het belangrijk zijn visie en denken over het surrealisme nader te onderzoeken. Hierover bestaan een groot aantal uitspraken van Magritte.

In 1938 omschreef hij de betekenis van het surrealisme als volgt:

*“[...] le Surréalisme, qui apporte à l’humanité une méthode et une orientation de l’esprit propres à poursuivre des investigations dans les domaines que l’on a voulu ignorer ou mépriser et qui cependant intéressent directement l’homme”.*¹⁰

In 1955 verklaarde hij:

*“Le surréalisme est le point où il n’y a plus de contraste entre le haut et le bas (entre le blanc et le noir)”.*¹¹

⁷ STEVO J., ‘Magritte et le surréalisme’ (15 december 1961), p. 194.

⁸ MEURIS J. (2007), p. 50.

⁹ BLAVIER A. (2009), p. 609.

¹⁰ Uit de ongeëditeerde tekst ‘La ligne de vie I’ van een conferentie door Magritte, op 20 november 1938, in het Koninklijke Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen. Geciteerd uit BLAVIER A. (1979), p. 104.

¹¹ Citaat uit het interview van Conrad Altenloh met René Magritte uit BLAVIER A. (1979), p. 416.

André Blavier merkte hierbij op dat Magritte Breton hier zeer vrij heeft geciteerd, en dat dit citaat ‘*presque caricaturale*’ was.¹²

In 1957 zei Magritte:

*“Surrealisme duidt, net als fantastische kunst, op iets zeer vaags en verkeerd, wanneer men het een andere dan die ene, zeer beperkte betekenis geeft die erbij past.”*¹³

En in 1961 tijdens een interview met Jean Stévo drukte hij zich als volgt uit:

*“Pour moi, le surréalisme, c’est la peinture, c’est la description d’une pensée qui évoque le mystère; cela implique que cette pensée doit ressembler aux figures que le monde offre à la pensée [...] La manière dont je réunis les objets évoque le mystère surréaliste. C’est quelque chose qui existe”.*¹⁴

In 1962 in een interview met Jan Walravens zei Magritte:

*“[Het surrealisme is een uitdrukking van] de opvatting dat het menselijke leven het ontegenzeggelijk waard moet zijn om geleefd te worden.”*¹⁵

En tenslotte in 1968 in een interview met Georges d’Amphoux:

*“Certes, il est plus facile d’employer une ‘etiquette’ pour désigner une école ou une soi-disant école... je ne désire pas, cependant, que l’on qualifie ce que je peins”.*¹⁶

Overziet men deze uitlatingen die hij in de loop der jaren deed over het surrealisme, dan is duidelijk dat Magritte zichzelf tot de surrealisten rekende – maar dan wel tot die van het eerste uur. Hoewel hij een zeer beperkte opvatting van het surrealisme hanteerde, laten we stellen zijn eigenzinnige surrealisme, vond hij toch dat het in deze stroming betrof om de totaliteit van de mens en zijn levensomstandigheden. Het is heel waarschijnlijk dat hij aan het surrealisme als kunststroming eerder grenzen stelde dan aan het surrealisme als levenshouding. De strikt anti-burgerlijke opvattingen van de surrealisten vielen bij hem in goede aarde en hij wees zijn burgerlijke achtergronden dan ook af,¹⁷ hoewel men moet opmerken dat hij in zijn dagelijks leven al de uiterlijke kenmerken van een burgerlijke levensstijl, in kleding en gewoonten, liet zien.

In het citaat dat reeds hierboven werd aangehaald uit het interview met Georges d’Amphoux stelde Magritte dat hij niet van het opplakken van etiketten

¹² BLAVIER A. (1979), p. 417.

¹³ BLAVIER A. (1979), p. 368.

¹⁴ Citaat uit het derde interview van Jean Stévo met René Magritte, zie BLAVIER A. (1979), p. 547.

¹⁵ WALRAVENS J., ‘Ontmoeting met René Magritte’ (1962), p. 737.

¹⁶ Citaat uit het interview van Georges D’Amphoux met René Magritte in BLAVIER A. (1979), p. 471.

¹⁷ BLAVIER A. (2009), p. 605.

hield¹⁸, maar wanneer hij sprak over surrealisme als schilderkunst, ging hij daarbij vanzelfsprekend uit van 'zijn' surrealisme, want direct daarna lichtte hij zijn opvattingen toe met een nauwkeurige beschrijving van zijn manier om aan het 'surrealistische mysterie' te appelleren.

1.1.2 Magrittes 'realiteit'

Het staat vast dat René Magritte zich niet hield aan de afwijzing van het realisme dat in het oprichtingsmanifest van de surrealistische beweging werd geëist en legde tevens pertinent een psychologische benadering van de kunsten domweg naast zich neer.¹⁹ Verder hechtte hij nog minder geloof aan het principe van het zogenaamde automatische schrijven, en geloofde evenmin in het gebruik van dromen als inspiratiebron.²⁰ In dit opzicht was hij geen 'volledige' surrealist in de oorspronkelijk betekenis, met name deze van het Parijse surrealisme.

Magritte lijkt ons eerder een eigen en verbeterde versie van de realiteit via zijn schilderkunst te presenteren. Zijn schilderijen verrassen ons door hun originele concept: ze gunnen ons geen blik op de wereld zoals we die kennen, maar de wereld zoals die zou moeten worden. Een realiteit die het evenzeer waardig is om te bestaan. Elk geschilderd object of beeld is herkenbaar en benoembaar in Magrittes realiteit. Hun afbeelding is 'meestal' getrouw en niet dubbelzinnig, maar hun overeenkomst blijft raadselachtig. Mijn inziens is het belangrijk om deze laatste zin te nuanceren omdat Magritte deze kenmerken wel aan zijn afbeeldingen toekende, maar dat het door de toeschouwer niet altijd als zodanig gepercipiëerd zal worden (zie infra p. 28) of merken we hier een inconsequentie in zijn principes?

Het is inderdaad zo dat wanneer men Magrittes geschriften nauwkeurig doorleest, vooral de verschillende briefwisselingen en de manifesten, de lezer ongetwijfeld een zekere inconsequentie in zijn denken opvalt. In enkele gevallen lijkt hij met plezier verworpen te hebben, wat hij daarvoor had omarmd. In dat opzicht zijn er trouwens wel wat beperkingen: de problematiek van de objecten en dingen in hun reële vorm bleef voor hem altijd bestaan en de spanning tussen realiteit en mysterie ging in zijn oeuvre nooit verloren, ook niet wanneer de schilder naar nieuwe wegen zocht om beide met elkaar in verband te brengen.²¹ En dit des te meer omdat het voor René Magritte er niet om ging de realiteit te loochenen, maar

¹⁸ BLAVIER A. (1979), p. 471.

¹⁹ BLAVIER A. (1979), p. 433.

²⁰ MEURIS J. (2007), p. 50.

²¹ BLAVIER A. (1979), p. 350.

haar betekenis tegen te werken en in zekere zin te ontcrachten door zich ertegen te verzetten.²²

De waardevolle bijdrage van Magritte aan de schilderkunst was dus ook de metafysische boodschap die hij trachtte over te brengen. Voor deze Belgische meester moest zijn werk, het schilderij, de mens van zijn situatie in de werkelijke wereld bewust maken. Men kan stellen dat in dit opzicht vergeleken kan worden met een intuïtieve filosoof die zoekt en verward is, maar toch bewust is waarmee hij bezig is en bewust is van de dingen rondom hem. Magritte zei:

*“Par univers mental, nous désignons tout ce que nous pouvons percevoir par les sens, les sentiments, la raison, l’imagination, l’intuition, les instincts ou tout autre moyen.”*²³

Omdat deze visie, waarin het existentiële met het onbekende werd verbonden, gebaseerd was op het bewuste, sloot ze noodzakelijkerwijs de surrealistische kunstmiddelen en -grepen uit die tot doel hadden het onbewuste meer of minder openlijk aan de oppervlakte te brengen, zoals het automatisch schrijven. Breton had overigens, zoals hij in een gesprek verklaarde, bij Magritte een niet-automatisch maar volledig onbewust handelen vastgesteld.²⁴ Dat bleek uit de grote nadruk die hij op het gevoel van isolatie – en daarmee op de vervreemding – met betrekking tot mensen en dingen onder elkaar alsook in de gehele context bleef leggen. Dit gevoel heeft zijn ontwikkeling zeker nog sterker beïnvloed dan het appel op de levenslust.

Men kan dus besluiten dat Magritte in zekere zin een optimistisch surrealisme beoogde, in tegenstelling tot een somber existentialisme, waarin weinig plaats was voor het humanistisch concept van de menselijke waardigheid.

Tenslotte kunnen we de samensmelting van het surreële samen met het reële dat iedereen meent te herkennen in de schilderijen van Magritte als volgt uitleggen. Als je de realiteit ontdoet van de banale of buitengewone betekenissen die men er gewoonlijk aan toekent, dan kom je vanzelf in het surreële, of de surrealiteit terecht. Dat is de realiteit die niet beroofd is van haar mysterie. De surrealistische schilder beschrijft het denken dat zichtbaar gemaakt kan worden door het schilderen. Dat denken evoceert het mysterie zonder hetwelk geen enkel denken mogelijk ware. De schilderijen van Magritte zijn dus zichtbare gedachten. Die worden uitsluitend gevormd door de figuren die de wereld en de realiteit waarin we leven ons biedt: aangezichten, personages, bomen, meubelen...

²² BLAVIER A. (2009), p. 232.

²³ Citaat uit *Manifeste de l’amentalisme*, zie BLAVIER A. (1979), p. 222.

²⁴ BLAVIER A. (2009), p. 120.

1.2 Appel aan het mysterie

"Les images de Magritte sont des rêves qui ne sont pas faits pour nous endormir mais pour nous réveiller."²⁵

De centrale gedachte achter de kunst van Magritte was dat de schilderkunst poëzie moest zijn en dat de poëzie het mysterie moest oproepen. Mysterie is dus het sleutelwoord. Zijn gehele werk wordt gekenmerkt door de poging dit mysterie op te roepen en niet te onthullen zoals soms kan beweerd worden.²⁶ Maar waaruit bestaat dit mysterie, kan men zich afvragen?

Misschien is dit mysterie een sleutel tot alle andere fundamentele begrippen van Magritte? In ieder geval is het duidelijk dat de notie van het mysterie bij Magritte niet vanzelfsprekend is. Uit één van zijn interviews stelde hij dat het mysterie zijn enige zekerheid tot kalmte vormde, het was zijn bezit, het vormde de mogelijkheid tot dialectiek met het zichtbare en het onzichtbare. Trouwens het onzichtbare was onbestaande voor hem. Alles is reeds zichtbaar, en wordt teveel gesluierd of verborgen door het zichtbare, de gewoonte en het dagdagelijkse.²⁷

Paul Colinet, één van de vrienden van Magritte, vroeg zich ooit terecht af of iemand al ooit een schilderij van Magritte écht bekeken heeft?²⁸ Het valt niet te ontkennen dat de kunst van Magritte en de problematiek hieromtrent ruimschoots gekenmerkt wordt door een zekere complexiteit en ambiguïteit. Mogen we deze kunst wel in vraag stellen? Is het de bedoeling de werken te doorgronden of moet men ervan afblijven? Mag men een poging wagen om op te lossen wat misschien verborgen moet blijven? Men kan niet ontkennen dat men zich in dit opzicht ook ten midden van een mysterie bevindt.

In een interview met Pierre Descargues heeft Magritte gesteld dat het mysterie dat zijn 'kunst van het schilderen'²⁹ kenmerkt, simpelweg gedachten zijn die zichtbaar worden. Maar deze gedachten staan los van elke interpretatie.³⁰ Tegen Pierre du Bois was hij concreter en stelde:

²⁵ Brief van Camille Goemans aan Scutenaire (december 1948), geciteerd in OLLINGER-ZINQUE G. en LEEN F. (1998), p. 22.

²⁶ MEURIS J. (2007), p. 103.

²⁷ BLAVIER A. (1979), p. 402.

²⁸ COLINET P., 'Les images ressemblantes de René Magritte' (oktober 1970), pp. 33-34.

²⁹ Magritte sprak liever van 'l'art de peindre' dan 'la peinture'.

³⁰ DESCARGUES P., 'René Magritte, le plus célèbre des surréalistes belges parle du mystère' (1 november 1961)

“Le mystère est évidemment quelque chose d’inconnaissable, donc sans représentation, ni figurée ni symbolique.”³¹

Het is dus duidelijk uit het voorgaande dat voor Magritte het mysterie tot het domein van het onbekende blijft, en bijgevolg het mysterie niet wil afbeelden of onthullen in zijn schilderijen. Daarnaast zijn zijn beelden in de schilderijen in geen enkel geval symbolen zoals hij beweerde.³²

Een ding staat vast, Magritte en zijn beelden die hij op zijn doeken toverde hebben ons voorgoed in hun greep. In dit opzicht is het interessant om de inleidende tekst over te nemen die te vinden is in een tentoonstellingsboekje van het Museum in Elsene (s.d) die verder uitweidt over zijn picturale taalvorm in functie van het mysterie:

“Comme les autres langages, le langage pictural évoque, “en fait” sinon “en droit”, le mystère. Je veile à ne peindre – dans la mesure possible- que des tableaux qui évoquent le mystère avec la précision et le chare nécessaire à la vie de la pensée. Il semble évident que l’évocation précise et charmante du mystère consiste en des images de choses familières, réunies ou transformées de telle sorte que cesse leur accord avec nos idées naïves ou savantes.”³³

Men kan dus besluiten dat het mysterie naar Magrittes opvatting het onkenbare is, het legt de grondslagen voor het leven en zelfs voor het wereldbestel, maar het bezit de macht niet om de mens aan zijn lot te onttrekken. De gedachtenbeelden die het mysterie voor de geest roept, bieden de mens de zin, die Magritte gelijkstelt met het onmogelijke.

1.2.1 De schilder van objecten

Men heeft uit het voorgaande al kunnen afleiden dat uit Magrittes werk bijna nooit spot spreekt en hij neemt de objecten zoals ze in de realiteit zijn, en voert deze op in een poëtische confrontatie. Magritte stelde:

“Un objet fait supposer qu’il y en a d’autres derrière lui.”³⁴

Deze uitspraak is een krachtig voorbeeld van wat Magritte beoogde met zijn kunst. Daarnaast had hij tevens een afkeer van elke vorm van estheticisme. Bij Magritte moest de alledaagsheid van de objecten iets anders over de dingen vertellen dan wat ze waren. Ze waren dan ook een essentieel onderdeel van de

³¹ BOURET J., ‘Magritte l’assembleur des impossibles’ (23 augustus 1967), p. 28.

³² BLAVIER A. (1979), p. 325.

³³ René Magritte in Tentoonstellingsboekje, Museum Elsene, s.d.

³⁴ MAGRITTE R., ‘Les mots et les images’ (15 december 1929), p. 32.

bewerking van het appel aan het mysterie. Hij formuleerde dit als volgt in *La ligne de vie II*:

“Je fis des tableaux où les objets étaient représentés avec l'apparence qu'ils ont dans la réalité, de manière assez objective pour que l'effet bouleversant, qu'ils se révéleraient capables de provoquer grâce à certains moyens, se retrouve dans le monde réel d'où ces objets étaient empruntés, par un échange tout naturel.”³⁵

René Magritte gaf aan zijn objecten dus een subtiele uitstraling door een natuurlijke wisselwerking. Hij voerde de voorwerpen weer in in de wereld van alle dag. Er is dus blijkbaar een nauw verband te onderkennen tussen de vertrouwde verschijningsvormen van de objecten of dingen – dat wil zeggen temidden van hun verschijningsvormen in de wereld zoals deze is – en het beeld dat gewekt wordt wanneer ze in een ongewone situatie worden geplaatst. In dit denkproces lag dan ook zijn surrealistische aanzet, zijn beslissende bevrijding:

“C'est la réalisation d'un désir réel, sinon conscient pour la plupart des hommes.”³⁶

Magrittes oeuvre wordt bevolkt met realistische objecten aan de ene kant en andere meer vreemde objecten aan de andere kant. In dit opzicht kan men spreken van een transfiguratie van de objecten en figuren: ze zijn geïsoleerd, bijgewerkt, vergroot, verkleind, getransformeerd, geassocieerd met andere objecten op een onverwachte manier. Maar wat is de betekenis van de beelden die Magritte in zijn schilderijen weergeeft?

Magritte stelt:

“Mon désir en peignant se borne exactement au désir de représenter fidèlement l'image qui m'est apparue et que j'estime devoir être peinte.”³⁷

“Pouvoir répondre à la question: « Quel est le 'sens' de ces images? » correspondrait à faire ressembler le Sens, l'Impossible, à une idée possible. [...] Le spectateur peut voir, avec la plus grande liberté possible, mes images telles qu'elles sont, en essayant comme leur auteur de penser au Sens, ce qui veut dire à l'Impossible.”³⁸

Het gaat dus niet om het zoeken naar een betekenis dat losstaat van het beeld, het gaat niet om het interpreteren van het beeld, maar gewoon doodsimpel om het zien en het kijken. Het beeld op het doek is in geen geval een representatie van een bepaald beeld, maar het beeld zoals ze is en bestaat. Magritte is met andere woorden niet op zoek om een representatie van het mysterie te geven (zie

³⁵ MAGRITTE R., 'La ligne de vie II', in: BLAVIER A. (1979), p. 143.

³⁶ MAGRITTE R., 'La ligne de vie II', in: BLAVIER A. (1979), p. 143.

³⁷ MAGRITTE R. (2000), p. 161.

³⁸ MAGRITTE R. (2000), p. 132.

supra), hij zoekt enkel naar beelden uit de zichtbare wereld die verenigd zijn in de orde die het mysterie oproept. Dit gegeven samen met het feit dat hij regelmatig dezelfde beelden schilderde was zijn manier om het mysterie beter te kunnen bevatten en te omsluiten en het bijgevolg beter te bezitten.³⁹

Het mysterie werd tenslotte door Magritte ook opgevat als een geheim dat door en door was onderzocht, maar nooit geheel zou kunnen worden opgehelderd. Indien deze zou opgehelderd zijn, zou er geen enkele reden meer zijn om te schilderen stelde hij. Het mysterie lag voor hem dan ook in de ruimte tussen het reële en dat wat het in ons wakker maakt. Het appel op het mysterie kan enkel gevormd worden door de figuren die de wereld ons reeds biedt: aangezichten, personages, bomen, meubelen,... Men kan dus stellen dat Magritte een eigenzinnige manier heeft weten te ontwikkelen aan de hand van een vreemdsoortige juxtapositie van objecten en figuren die leiden tot de evocatie van of het appel aan het mysterie.

1.2.2 Droomloze inspiratie

We weten nu al dat Magrittes wereld in zijn schilderijen niet die is van de werkelijkheid van het hier en het nu. Ze is daarnaast ook niet de wereld van de droom.⁴⁰ Hij staat vooral bekend voor zijn doordachte beredeneringen als het gaat om verklaringen omtrent het denken over kunst en zijn schilderijen als dusdanig. Het ontgaat ons dan ook niet om te stellen dat bij zo'n visie op de wereld en de overbrugging naar zijn kunst een grote verbeelding moet plaatsvinden. Maar is 'verbeelding' wel van toepassing bij deze Belgische surrealist?

Rond 1925 maakt Magritte een van zijn eerste surrealistische schilderijen, *Le jockey perdu* (1926, afb. 1). Het stelt een bos van duikelaartjes voor waaruit takken groeiden, en ook een ruiter te paard. Volgens Patrick Waldberg vormt dit schilderij tegelijkertijd een breuk met de oude kunst en in een zeker opzicht dient het eveneens als manifest van een nieuwe kunst dat zich onttrekt aan de impressionistische weerspiegelingen, aan de kleurvlekken van de Fauves, aan de optische speculaties van Futurisme en Cubisme en aan alle vormgevingen van de traditionele kunst of die van de avant-garde.⁴¹

Aan de andere kant stelde Magritte zelf dat er veel verbeelding nodig was voor het maken van dit schilderij.⁴² Maar toch moeten we hier de notie 'verbeelding' even nuanceren. Volgens Magritte moeten we hiermee oppassen. Ook de gek die

³⁹ BOURET J., 'Magritte l'assembleur des impossibles' (23 augustus 1967), p.28.

⁴⁰ WALDBERG P. (1965), p. 244.

⁴¹ WALDBERG P. (1965), p. 157.

⁴² BLAVIER A. (2009), p. 599.

denkt dat hij Napoleon is, leeft in zijn verbeelding. En wat zou de uitvinder van de stoommachine zonder verbeelding zijn? Dat zijn al twee soorten van verbeelding die verschillen van die van Magrittes schilderijen. En dan is er nog de valse berichtgeving op de televisie bijvoorbeeld.⁴³ In een interview met Pierre Descargues bekende Magritte dan toch eerder dat hijzelf niet gelooft in verbeelding. De verbeelding is arbitrair, stelde hij, en hij is op zoek naar de waarheid en de waarheid is een mysterie, het ligt in het gebied van het onbekende.⁴⁴

Waar haalt Magritte dan zijn inspiratie? Het staat vast voor hem dat de inspiratie op geen enkele manier kan opgeroepen worden. Het is de inspiratie die ook deel uitmaakt van het mysterie. Hij houdt van de onverklaarbare mysteries.⁴⁵ Magritte stelde in 1962:

*“L’inspiration est l’événement où la pensée a le pouvoir d’évoquer le mystère sans lequel le monde ni la pensée ne seraient possibles.”*⁴⁶

Uit dit citaat kan men afleiden dat voor Magritte de inspiratie een cruciale rol vervult bij het oproepen van het mysterie. Het is ook cruciaal dat de inspiratie die het mysterie oproept op geen enkele wijze aanleiding zou geven tot een rationele beredenering of interpretatie.

De inspiratie geeft René Magritte wat hij moet schilderen, bijvoorbeeld de gedachte waarvan de termen zijn: een pijp en het opschrift ‘*ceci n’est pas une pipe*’, of de gedachte die gevormd wordt door een nachtelijk landschap onder een zonovergoten hemel. ‘In rechte’ evoceren dergelijke gedachten het mysterie, terwijl het mysterie ‘in feite’ alleen aanwezig is – zij het niet manifest – op de plaats waar een pijp op een asbak is gezet of daar waar een nachtlandschap zich onder een sterrenhemel bevindt.⁴⁷

Vele auteurs en mensen die contact gehad hebben met Magritte weten dat hij zeer afwijzend stond tegenover een psychoanalytische interpretatie van zijn werk. Dit kwam omdat de kunst zoals hij haar zag, onvatbaar was voor psychoanalyse. Zij zou het mysterie oproepen zonder hetwelk de wereld niet zou bestaan, het mysterie namelijk dat hoe moeilijk ook, niet mag worden verward met een soort probleem.⁴⁸

⁴³ BLAVIER A. (2009), p. 346.

⁴⁴ DESCARGUES P., ‘René Magritte, le plus célèbre des surréalistes belges parle du mystère’ (1 november 1961).

⁴⁵ DESCARGUES P., ‘René Magritte, le plus célèbre des surréalistes belges parle du mystère’ (1 november 1961).

⁴⁶ In de tentoonstellingscatalogus van *Magritte*, Milaan, Schwartz, 6 tot 21 december 1962. Zie BLAVIER A. (1979), p. 579.

⁴⁷ BLAVIER A. (1979), p. 657.

⁴⁸ René Magritte in (Tentoonstellingscatalogus) *The Vision of René Magritte*, Minneapolis Walker Art Center, 16 september, 1962. Zie BLAVIER A. (1979), p. 558.

Magritte lette er tevens op dat hij niet alleen beelden schilderde die het mysterie van de wereld opriepen. Hij stelde dat om dit mogelijk te maken hij goed wakker moest zijn, en dus moest ophouden met zich geheel te identificeren met ideeën, gevoelens en indrukken.⁴⁹ Hij zei:

*“Moi, je pense qu’un nuage dans un tableau n’est rien de plus qu’un nuage. Je ne crois pas à l’inconscient, ni que le monde s’offre à nous comme un rêve autrement que dans le sommeil.”*⁵⁰

Geen zinnig mens denkt dat de psychoanalyse het mysterie van de wereld zou kunnen verhelderen, besloot Magritte.⁵¹

Toch heeft Magritte nooit geweigerd zijn denken over zijn kunst toe te lichten. Herhaaldelijk verklaarde en becommentarieerde hij zijn bevindingen, stelde hij het object aan de orde en wees hij het symbool van de hand. Met Paul Nougé, Paul Colinet, Marcel Lecomte en vooral Louis Scutenaire, die goede vrienden waren van hem, onderhield Magritte een jarenlange correspondentie. In deze brieven discussieerde Magritte met een bijzondere zin voor detail en precisie over het werk in wording, over de elementen of de titel ervan. Alles werd geanalyseerd, afgewogen, bekritiseerd door de ene of de andere.⁵²

Deze voorgaande criteria gelden ook voor de teksten die hij over zichzelf en zijn werk schreef op verzoek van heel wat mensen overal ter wereld. Het is zo dat elk woord, elk voorwerp en elke figuur van zijn schilderijen een weloverwogen eigen plaats hebben en dat dus niets aan het toeval is overgelaten.

1.2.3 Les mots et les images: kracht van het beeld en het woord

Magritte ontdekte de kracht van het beeld meer bepaald tijdens een tentoonstelling van de futuristische schilderkunst toen hij ongeveer twintig was. Dit was de aanleiding voor hem om te beginnen schilderen in een stijl die hij aan zijn voorgangers ontleende. Uit een brief van hem aan Phil Mertens kunnen we lezen dat hij niet in staat was zelf een nieuwe schilderwijze uit te vinden en bijgevolg de invloed van het futurisme onmiddellijk onderging en dus op zijn beurt ook ‘aan futurisme begon te doen’.⁵³

⁴⁹ René Magritte in (Tentoonstellingscatalogus) *The Vision of René Magritte*, Minneapolis Walker Art Center, 16 september, 1962. Zie BLAVIER A. (1979), p. 558.

⁵⁰ DESCARGUES P., ‘René Magritte, le plus célèbre des surréalistes belges parle du mystère’ (1 november 1961).

⁵¹ René Magritte in (Tentoonstellingscatalogus) *The Vision of René Magritte*, Minneapolis Walker Art Center, 16 september, 1962. Zie BLAVIER A. (1979), p. 558.

⁵² In BLAVIER A. (1979) vindt men verschillende transcripties van correspondentie naar zijn vrienden.

⁵³ BLAVIER A. (2009), p. 671

In 1925 dan vond hij het niet meer nodig om een nieuwe manier van schilderen te ontdekken: het ging er voor hem om, te weten wat je moet schilderen, het met zekerheid te weten opdat het mysterie aan de orde zou komen.⁵⁴

A. Beeld

Mijn inziens is het cruciaal om even stil te staan bij de tekst *Les mots et les images* uit 1929. In deze tekst die in het nummer van 15 december van het Parijse tijdschrift *La Révolution surréaliste* werd opgenomen, bespreekt Magritte de dubbelzinnige relatie tussen woord en beeld en over de ongelijkwaardigheid van het woord en zijn conventionele beeld. Hij stelt:

*“Un objet ne tient pas tellement à son nom qu’on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux.”*⁵⁵

Deze stelling wordt hernomen in de uiteenzetting *La Ligne de vie*,⁵⁶ dat Magrittes hele doctrine omvat en kan beschouwd worden als het basisdocument voor wie enig inzicht in het oeuvre van Magritte wil verwerven. Het blijkt ook dat Magritte herhaaldelijk deze tekst bewerkte, met hulp van zijn vrienden, en voornamelijk Scutenaire. Uit deze geschriften blijkt dat de gedachte om ‘een beeld en zijn naam samen te brengen, of beter gezegd te verenigen’ Magritte altijd heeft bezig gehouden.⁵⁷

In een versie van *La ligne de vie* stelde hij het volgende:

*“On peut désigner une image ou un objet par un autre non que le sien. Il existe une affinité secrète entre certaines images; elle vaut également pour les objets que ces images représentent.”*⁵⁸

⁵⁴ Brief aan Phil Mertens, 23 februari 1967, overgenomen uit OLLINGER-ZINQUE G., ‘De ideeënteelt’ (1998), p. 16.

⁵⁵ MAGRITTE R. (15 december 1929), p. 32. Tevens wordt deze uitspraak ook hernomen in Magrittes eigen geschrift: MAGRITTE R., ‘La Ligne de Vie’ in: BLAVIER A. (2009), p. 120.

⁵⁶ MAGRITTE R., ‘La Ligne de Vie’ in: BLAVIER A. (2009), p. 120; Hier gaat het evenwel om een versie van Louis Scutenaire.

⁵⁷ BLAVIER A. (2009), p. 506.

⁵⁸ SCUTENAIRE L. (1947), p. 38-39; Tevens geeft Magritte een korte omschrijving van hoe het in zijn werk gaat: “*Nous connaissons l’oiseau dans une cage; l’intérêt s’éveille davantage si l’oiseau est remplacé par un poisson ou par un soulier: mais si ces images sont curieuses, elles sont malheureusement accidentelles, arbitraires. Il est possible d’obtenir une image nouvelle qui résistera à l’examen par ce qu’elle a de définitif, de juste: c’est l’image qui montre un oeuf dans la cage. Occupons-nous maintenant du battant de la porte: celui-ci peut s’ouvrir sur un paysage vu à l’envers ou bien le paysage peut être peint sur le battant. Mais essayons quelque chose de moins gratuit: à côté du battant de la porte, faisons un trou dans le mur, trou qui est aussi une issue, une porte. Perfectionnons encore cette rencontre en réduisant les deux objets à un seul: le trou se place tout naturellement dans le battant de la porte. Et par ce trou nous verrons l’obscurité; cette dernière image paraît à nouveau s’enrichir si on éclaire la chose invisible cachée par l’obscurité car notre regard veut toujours aller plus loin et voir enfin l’objet, la raison de notre existence.*”

In deze uitspraak maakt hij gewag van een geheimzinnige band die zou bestaan tussen bepaalde beelden en figuren. Deze zou ook bestaan tussen de objecten die deze beelden zouden representeren.

Verder stelt Magritte dat hij 'bewust' geen thema's selecteert voor de conceptie van zijn schilderijen.⁵⁹ Zoals eerder in deze masterproef werd gesteld, werkt hij met beelden die elkaar tegenkomen, die zich aan hem opdringen. Het zijn altijd beelden van de meest eenvoudige dingen, die iedereen rond zich kan zien: een hoed, een appel, een vogel, een paar schoenen, een kostuum. Alleen rust de hoed soms op een appel, is de vogel een steen, zijn de schoenen voeten, en biedt het kostuum plaats aan een hele vallei. Die combinaties van beelden komen niet zomaar, hij moet ernaar zoeken. Soms moet hij deze gedachten weggoeien. Dat deze dingen verdacht goed op hun verschijningsvorm in de werkelijkheid lijken mag toch geen toeval zijn of toch?

Magritte gaat er van uit dat het geschilderde beeld nooit mag verward worden met hetgeen het voorstelt. De kennis die je krijgt van een geschilderd beeld is niet de kennis van het ding dat voorgesteld is door het schilderij.⁶⁰ Het beeld van een pijp op een schilderij is daarvoor geen echte pijp en ook geen namaakpijp.

Een ding is zeker, Magritte gebruikt zijn dromen niet voor de schilderijen. Natuurlijk droomt hij zoals iedereen, maar hij beoefende geen schilderkunst van de 'droom'. Hij wordt daar weliswaar altijd op vastgespijkerd, maar eigenlijk denkt hij dat men beter kan spreken over 'tegenwoordigheid van geest' (*présence d'esprit*).⁶¹ Dat impliceert dat zijn kunst niets met het imaginaire te maken heeft en daaruitvolgend niets te maken heeft met de droom. Het gaat enkel en alleen maar om de wereld, de realiteit rondom ons. Om die te interpreteren is er geen fantasie nodig, en ook geen droom. Als men slaapt, verschijnt de wereld niet, want dan heeft men geen 'tegenwoordigheid van geest'.⁶²

B. Woord

In dit verband heeft het woord bij Magritte een analoge betekenis en functie in zijn denken over schilderkunst. Het woord heeft voor hem altijd evenveel belang gehad als het beeld en hij bestudeerde voortdurend de verschillende betekenissen ervan in de brieven aan zijn vrienden dichters of fervente beoefenaars van de linguïstiek.

⁵⁹ BLAVIER A. (2009), p. 452

⁶⁰ BLAVIER A. (2009), p. 453-354.

⁶¹ BLAVIER A. (2009), p. 316.

⁶² BLAVIER A. (2009), p. 318.

In 1928 herinnert Magritte er ons in *Les Mots et les Images*⁶³ aan dat representaties nabootsing zijn; zelfs nog meer dat de woorden en de dingen er zijn zonder enig vaststaand en concreet verband. Op slag kan alles anders genoemd worden en alles verbonden worden op welke originele manier dan ook.

In een brief aan André Bosmans van juni 1959 schreef Magritte:

*"Woorden hebben allerlei soorten zin: het woord 'ernstig' bijvoorbeeld. 'Ernstige' mensen zoals de geleerden, ondernemers, strategen enz. ... De dichters kunnen dat woord 'ernstig' opeisen en er een echt ernstige zin aan geven: de poëzie is een ernstiger 'zaak' dan de wetenschap, de strategie, het geldwezen of andere zogenaamde ernstige zaken."*⁶⁴

In een andere brief van 2 augustus 1962 stelde hij:

*"Het woord 'zoals' moet niet verworpen worden: 'Mooi zoals een paraplu op een dissectietafel' is bijvoorbeeld iets heel wenselijks om te kennen. Het betreft geen 'vergelijking' in de 'figuurlijke' zin. Het 'zoals' zou in dat geval veeleer een identificatie zijn."*⁶⁵

Of in een brief aan Volker Kahmen schrijft Magritte:

*"Je me sers du mot 'illustration' à défaut d'autre chose, c'est plutôt rencontres des images avec un texte qu'il conviendrait de dire."*⁶⁶

Magritte staat bekend om zijn 'woordschilderijen' die een zeer belangrijke functie vervullen in de achterliggende betekenissen van zijn denken over de wereld en de realiteit. Het was de bedoeling van Magritte om de reden, de rationaliteit volledig uit te schakelen.

1.2.4 Vervreemding

Maar hoe kan het dat de vertrouwde wereld er dan zo vreemd uitziet op de schilderijen van Magritte als hij toch vertrekt van familiale objecten, objecten die reeds bestaan? Hij doet zijn uiterste best om het vertrouwde zijn aspect van vreemdheid terug te schenken. Hij heeft ooit een fiets pal in het midden van een doek geschilderd. Maar dat was natuurlijk niet genoeg. Er moest iets bijkomen wat de beschrijving van de gedachte vervolledigde, want voor Magritte is een schilderij dus altijd de getrouwst mogelijke beschrijving van een gedachte. Zulke combinaties openen eigenlijk nieuwe werelden, die Magritte nooit ontdekt zou hebben indien hij

⁶³ BLAVIER A. (2009), p. 428.

⁶⁴ Brief van René Magritte aan André Bosmans, juni 1959. Zie PERCEVAL F. (1990), p. 66.

⁶⁵ Brief van René Magritte aan André Bosmans, juni 1959. Zie PERCEVAL F. (1990), p. 260.

⁶⁶ Brief van René Magritte aan Volker Kahmen, 20 september 1966, BLAVIER A. (1979), p. 486.

ze niet had geschilderd. Dat heeft hij gemeen met schilders als De Chirico en Max Ernst, het denken in zichtbare figuren. Magritte denkt ook als iedereen in termen van ideeën, gevoelens en ervaringen, maar wil deze niet uiten via de schilderkunst. Maar het gevoel dat hij voor de wereld heeft, heeft pas waarde als de wereld zoveel betekent als een absoluut mysterie.⁶⁷ Dat is een spontaan gevoel dat iedereen moet hebben gehad toen hij voor het eerst naar de wereld keek. De waarde van de wereld is zijn mysterie waarvan het perspectief geen horizon heeft.⁶⁸

Volgens Michel Draguet kan dat vervreemdend gevoel zijn oorsprong hebben in het feit dat bij bepaalde schilderijen van Magritte de subliminale inhouden van beelden gelinkt worden met elementen van geweld. Een tweede reden kan zijn dat Magritte ook een wil vertoonde om zijn voorstellingen op het doek te dramatiseren door een vreemdsoortige juxtapositie van figuren en objecten waarbij het geheel tot een theatrale constructie gewoven wordt.⁶⁹

1.2.5 Kunst van de gelijkenis

Magritte situeert die 'kunst van de gelijkenis'⁷⁰ bij het einde van de formele experimenten van de impressionisten, de futuristen, de kubisten en de abstracten in de twintigste eeuw. De specifieke verwarring van die experimenten, die zich wilden bevrijden van een kunst die zich beperkte tot de illustratie van onderwerpen uit een bekend repertoire, bezat nog een zekere charme van de nieuwigheid. De kunst van de gelijkenis beschouwen als een nieuwigheid zou verwarrend zijn: wat zij aan de orde stelt is niets minder dan het mysterie, dat niets historisch heeft, van het leven en van de dood.⁷¹

“La pensée inspirée ressemble au monde, mais comme le faux ‘ressemble’ au vrai ni comme les gouttes d’eau se ‘ressemblent’. La pensée ressemble en évoquant le mystère du monde. Sans cette inspiration, la ressemblance est incomplète”.

Het is volgens deze termen dat René Magritte een methode beschrijft die hem vanaf 1926 tot aan zijn dood in 1967 toelaat zijn verrassende beelden op punt stelt waarvan de accumulatie ervan hijzelf het ‘*Domaine enchanté*’ noemt.⁷²

Voor Magritte is 'kunst dan de gelijkenis' zeker niet het uiten van ideeën of het uitdrukken van gevoelens.⁷³ Die behoren tot het domein van het onzichtbare. En

⁶⁷ BLAVIER A. (2009), p. 699.

⁶⁸ BLAVIER A. (2009), p. 700.

⁶⁹ DRAGUET M., ‘Magritte vis-à-vis Surrealism’, in: HYUNGTEH D., SIYOUNG H. en SOJUNG K. (2006), p. 28.

⁷⁰ Net zoals bij *l’art de peindre* sprak Magritte tevens over de schilderkunst als *l’art de la ressemblance*.

⁷¹ BLAVIER A. (2009), p. 367.

⁷² BLAVIER A. (2009), p. 366.

⁷³ In de tentoonstellingscatalogus van *Magritte*, Milaan, Schwartz, 6 tot 21 december 1962. Zie BLAVIER A. (2009), p. 655.

proberen het onzichtbare weer te geven met de zichtbare beelden van de schilderkunst is niet de bedoeling.⁷⁴

“L’art de peindre – tel que je le conçois – se borne à la description de la pensée inspirée susceptible d’apparaître visiblement, c’est-à-dire la pensée qui unit – dans l’ordre qui évoque le mystère – ce que le monde manifeste de visible.”⁷⁵

Deze manier van kunst laat je toe om een denken te beschrijven dat mogelijkzichs zichtbaar kan worden. Dat denken bevat uitsluitend de zichtbare wereld die de wereld te bieden heeft: bijvoorbeeld personen, hemellichamen, meubels, bomen enzovoort. Dat denken lijkt op de wereld, niet beroofd van zijn mysterie, wanneer het de figuren die het ziet, verzamelt in de orde die het mysterie direct oproept:

“Au lieu de rechercher une manière de peindre qui soit plus ou moins originale, j’ai préféré aller au fond des choses, faire de la peinture un instrument pour approfondir la connaissance du monde, mais une connaissance qui soit inséparable de son mystère.”⁷⁶

Magrittes schilderijen moeten tonen. Het is voor hem essentieel te ontdekken op welke manier de wereld ons diepgaand kan interesseren. Deze diepgaande interesse voor de wereld wordt echter gevoed door zijn mysterie en niet door emoties.⁷⁷ De reden voor Magritte waarom een schilderij eigenlijk geen emotie zou kunnen oproepen is omdat het daar uit de aard van de zaak in geen geval toe in staat is.⁷⁸

Het is dus niet alleen mogelijk dat een schilderij de zichtbare wereld kan tonen, maar het kan het ook suggereren. In dit laatste geval is er geen precisie en zekerheid. Wat kan een berg suggereren? Zwaarte? Hoogte? Dit is niet duidelijk. In feite zijn al de beelden die Magritte schildert expliciet, ze verbergen niets, omdat een beeld ongrijpbaar is. Zichtbare dingen verbergen altijd andere zichtbare dingen, maar een ongrijpbaar beeld kan niets verbergen.⁷⁹

Deze kunst van de gelijkenis doet geen moeite om zich te schikken naar ‘het gezond verstand’ of om het uit te dagen – het gezond verstand dat zich passief schikt naar wat de wereld aan onbetamelijks heeft. De gelijkenis – die alleen de inspiratie tevoorschijn kan brengen – manifesteert zich zodat de onbetamelijke wereld van de rede niet aangesproken wordt.⁸⁰

⁷⁴ BLAVIER A. (2009), p. 655.

⁷⁵ BLAVIER A. (2009), p. 657.

⁷⁶ BOURET J., ‘Magritte l’assembleur des impossibles’ (23 augustus 1967), p. 28.

⁷⁷ BLAVIER A. (2009), p. 612.

⁷⁸ BLAVIER A. (2009), p. 614.

⁷⁹ BLAVIER A. (2009), p. 689.

⁸⁰ BLAVIER A. (2009), p. 455.

Tevens lijkt het alsof Magritte geobsedeerd is door sommige figuren, die almaar opnieuw verschijnen. Bijvoorbeeld gordijnen, omdat ze bestaan. Hij kan met de beste wil alleen maar dingen tonen die bestaan, zegt hij.⁸¹ Anderzijds alle dingen die bestaan schilderen is niet mogelijk, omdat ook Magrittes register beperkt is zoals bij iedereen. Hij ziet slechts gordijnen, bomen, een pijp, de hemel... Magritte brengt die dingen samen die hij in de wereld ziet en probeert er dan een beeld mee te maken dat niet onverschillig is, en dat eigenlijk zo min mogelijk bekend is.⁸²

De kunst van de gelijkenis is een tocht zonder precedent door het land van het 'gelijkende' en het 'zichtbare', woorden die opgevat moeten worden in de bovenlogische betekenis die Magritte hun verleent:

*“La ressemblance s’identifie à l’acte essentiel de la pensée: celui de ressembler. La pensée ressemble en devenant ce qui le monde lui offre et en restituant ce qui lui est offert au mystère sans lequel il n’y aurait aucune possibilité de monde, ni aucune possibilité de pensée. L’inspiration est événement où surgit la ressemblance.”*⁸³

Concreet kan men stellen dat de 'kunst van de gelijkenis' van Magritte metaforische beelden voortbrengt: ze transponeren niet het idee dat we maken van de realiteit, maar onthullen het enigmatisch of dubbelzinnig aspect die uitgaat van onszelf.

1.3 Poëzie

*“Pour moi, la peinture c’est de la poésie visible”*⁸⁴

Zoals in de vorige onderdelen reeds naar boven kwam, staat poëzie in nauw verband met mysterie bij Magritte. Men kan hem vergelijken met een dichter die schrijft op een maagdelijk blad, zo scheidt Magritte zijn poëtische beelden van het onzichtbare die leiden tot de evocatie van het mysterie. De werkwijze was verwant met deze van de dichters, alleen de middelen waren anders. In een editie van *Rhétorique* uit 1963 stelt Magritte dat de daad van het schilderen zich voltrekt opdat de poëzie te voorschijn zou komen en niet opdat de wereld gereduceerd zou worden tot de verscheidenheid van zijn materiële aspecten. Voor hem vergeet de poëzie het mysterie niet, want zij is meer dan een ontsnappingsmogelijkheid of een

⁸¹ BLAVIER A. (2009), p. 625.

⁸² BLAVIER A. (2009), p. 626.

⁸³ In de catalogus van de tentoonstelling van Magritte georganiseerd door “Temps mêlés”, Luik, Museum voor Schone Kunsten, 14 oktober 1960. Zie BLAVIER A. (2009), p. 519.

⁸⁴ GEORIS M., ‘Ces étrangers qui vivent parmi nous: les peintres. 4. Un peintre célèbre: René Magritte’ (5 juni 1962).

voorliefde voor het denkbeeldige. Zij is eerder 'la présence d'esprit' (tegenwoordigheid van de geest).⁸⁵

Voor Magritte was poëzie de beschrijving van de geïnspireerde gedachte, en de schilderkunst kon die geïnspireerde gedachte beschrijven, deze ten volle aan het licht brengen of ze onstluieren met behulp van de elementen van de zichtbare wereld. Figuren, lucht, bergen, bomen, meubels, woorden werken mee aan het ontstaan van die zichtbare poëzie. René Magritte weidde dikwijls uit over het zichtbare en het onzichtbare, en zijn betoog is eenvoudig en veelzeggend. Het zichtbare, dat is natuurlijk alles wat ons omringt en wat ons oog automatisch opvangt; voor Magritte is dat bijvoorbeeld de appel, het boeketje viooltjes of de pijp. Het 'verborgen zichtbare' is nu precies het deel van het gelaat dat er wel is maar dat we niet kunnen zien, net als de brief die 'verborgen' is in een omslag of de duiker diep in de zee. Ingewikkelder is het onzichtbare. Magritte was daar voortdurend mee bezig. In een brief aan Bosmans op 25 september 1964 stelde hij dat het onzichtbare hetgeen is dat niet zichtbaar is zoals de warmte, de zwaarte, het genot enz. In dit op zicht is het mysterie onzichtbaar voor Magritte. Het dankt zijn belangrijkheid niet aan het feit dat het onzichtbaar is, maar aan het feit dat het absoluut onmisbaar is.⁸⁶

De schilderijen uit de jaren 1926-1936, beweert Magritte in *La Ligne de vie*, waren voor hem het resultaat van het systematische zoeken naar een treffend poëtisch effect. Dat effect werd dan bereikt door de aan de realiteit ontleende objecten samen te brengen en deze te situeren waar wij ze nooit tegenkomen of ze te schikken op een manier waardoor ze gaan 'schreeuwen' en tonen.⁸⁷

Om het onzichtbare, vol mysterie en zo begeerd, zichtbaar te maken, werkte Magritte een heel picturale taal of systeem uit dat voortdurend evolueerde en verder uitgebreid werd, waardoor het schilderij het gewenste effect bekam. Het moet verrassen, de beschouwer treffen om hem tot kennis te leiden. Men kan dus concluderen dat er een echte magrittiaanse iconografie bestaat, voorstellingen die ontcijferd moeten worden om de draagwijdte van zijn verbeeldingswereld, van zijn genie te vatten. Als de schilderijen van Magritte ons iets zouden zeggen, mogen we er niet van uitgaan dat ze iets representeren, maar ze hebben als enige functie te 'tonen'. Namelijk beelden van het onzichtbare dat zo reeël is.

Zijn werkwijze is te vergelijken met die van de dichters. Dichters gebruiken echter taal, en de taal zit in het domein van het onzichtbare. Magritte kan als schilder slechts de verschijningsvorm van de dingen tonen. Maar die zichtbare

⁸⁵ OLLINGER-ZINQUE G., 'De ideeënteelt' (1998), p. 20.

⁸⁶ Brief aan Bosmans, 25 september 1964. Zie PERCEVAL F. (1990), p. 383.

⁸⁷ OLLINGER-ZINQUE G., 'De ideeënteelt' (1998), p. 19.

dingen kunnen niet bestaan zonder mysteries. Het gaat dan ook om het realisme, de realiteit dat het belangrijkste is. Het reële is niet dat vulgaire en goedkope wat ons onmiddellijk omringt. Het is slechts op bepaalde ogenblikken het geval dat men gevoel krijgt voor het reële.

Magritte zoekt de poëzie op in de wereld van vertrouwde dingen en objecten. Men kan het vergelijken met een dichter die met eenvoudige woorden gedichten maakt. De grote gedichten van Baudelaire zijn bijvoorbeeld met zeer eenvoudige woorden gemaakt. Tevens schrijft Magritte:

“La facilité de dire que la poésie est inexplicable donne la nausée, certes, lorsque c’est facile... On se débarrasse aisément du mystère poétique en l’expliquant comme étant inexplicable... Poser des questions sans autre réponse que la grande attention à leur signification et ne cesser de les poser n’a rien de facile, au contraire...”⁸⁸

We weten hoeveel belang Magritte hechtte aan de titel die een werk zou begeleiden en er de bevestiging van zou zijn. De titels dienden niet om te verklaren, niet om nader te bepalen, niet om de werken te illustreren. Magritte vond het raadzaam nauwlettend titels te vermijden die zich te veel tot dwaze interpretaties leenden of die te 'intellectueel' waren. De beste titel van een schilderij is volgens hem een poëtische titel. Anders gezegd, een titel die overeenkomt met de min of meer levendige emotie die wij voelen wanneer wij een schilderij bekijken. Om die titel te vinden is er inspiratie nodig. Een poëtische titel is niet een soort inlichting die bijvoorbeeld de naam van de stad vermeldt die op het schilderij te zien is, of de naam van het model dat geportretteerd is, of nog de naam van de symbolische rol die aan de geschilderde figuur wordt gegeven. De poëtische titel mag ons niet bijbrengen maar moet ons verrassen en betoveren.⁸⁹

De titel van een schilderij is voor Magritte een beeld dat met woorden gemaakt is. Ze verenigt zich met een geschilderd beeld zonder te willen voldoen aan een behoefte om ideeën te kennen. De titel en het schilderij verrijken en preciseren het denken dat van beelden houdt waarvan de zin onbekend is.⁹⁰

Er is een indirect verband tussen de titel en het werk. Ze licht niet in over de inhoud van de voorstelling en hebben bijna een betoverend karakter. Magritte zegt het volgende over de titels van zijn werken:

⁸⁸ René Magritte in BLAVIER A. (februari 1972). Zie ook BLAVIER A. (2009), p. 10.

⁸⁹ OLLINGER-ZINQUE G., 'De ideeënteelt' (1998), pp. 21-22.

⁹⁰ WALRAVENS J., 'Ontmoeting met René Magritte' (november 1962), p. 740.

“Les titres des tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres. La relation entre le titre et le tableau est poétique, c’est-à-dire que cette relation ne retient des objets que certaines de leurs caractéristiques habituellement ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l’occasion d’événements extraordinaires que la raison n’est point encore parvenue à élucider.”⁹¹

De titels van Magrittes schilderijen zijn dusdanig gekozen dat zij beletten dat de schilderijen een verklarend aspect krijgen, maar eerder een aanvullende bescherming zijn, die elke poging om de poëzie tot een ongevaarlijke spelletje te verlagen zal vrijdelen.⁹²

De titel is met andere woorden een beeld in woorden samengebracht met een geschilderd beeld.⁹³ Deze rechtvaardigt dus het bestaan van het geschilderde beeld door deze laatste te vervolledigen.⁹⁴ De titel heeft nog een andere functie, nl. het dient bovendien het schilderij te beschermen tegen elke vorm van 'stupide' interpretatie. Hieronder verstaan we symbolische, allégorische, illustratieve of explicatieve interpretatie en tevens moet men vermijden dat de poëzie verlaagd wordt tot een spel zonder gevolg.⁹⁵

De titel is nuttig om bewust te worden van de manier waarop we een complex schilderij moeten lezen, ongeacht of het onderwerp mythisch of religieus is. Het maakt het ons mogelijk om de gepresenteerde scène te onderscheiden van de rest. Het dwingt de toeschouwer om bewust de worden van de bestaande afstand tussen wat getoond wordt door de gekleurde vormen en wat gezegd wordt in woorden. Eenzelfde kritische afstand verbindt het schilderij met zijn titel, en het schilderij met zijn titel tot de picturale en litteraire referenties. De titel onderhoudt voor Magritte dus dezelfde relatie met de geschilderde figuren als de relaties tussen de figuren onderling. De figuren zijn verenigd in een bepaalde orde die het mysterie oproept. De titel wordt herenigd met het geschilderde beeld volgens dezelfde orde.⁹⁶

Patrick Waldberg heeft tenslotte enkele titels van Magrittes werk vergeleken met de titels van hoofdstukken uit de eerste twee delen van *Fantômas*

⁹¹ BLAVIER A. (2009), p. 261; Paul Nougé voegt hier nog aan toe: *“Le titre d’un tableau, s’il est efficace, n’épouse pas la peinture à la manière d’un commentaire, plus ou moins subtil et adéquat. Mais, à la faveur du tableau, le titre naît d’une illumination analogue à celle qui a décidé de ce qu’il nomme. Les meilleurs titres surgissent ainsi. Les autres, ceux qui nous viennent d’une recherche purement logique et consciente, se signalent presque toujours par je ne sais quel air de vanité. Toute substitution demeure possible. Ils sont niables à volonté.”* Deze 'illumination' refereert naar hetgene Magritte 'présence d'esprit' noemt, of inspiratie dat hem in staat stelt om de ideeën van zijn schilderijen te vinden of de problemen op te lossen die deze werken hem stellen. Zie MAGRITTE R. (2000), p. 238.

⁹² WALDBERG P. (1965), p. 170.

⁹³ BLAVIER A. (2009), p. 136.

⁹⁴ Zie MAGRITTE R. (2000), p. 147.

⁹⁵ WALRAVENS J., 'Ontmoeting met René Magritte' (november 1962), p. 743.

⁹⁶ WALRAVENS J., 'Ontmoeting met René Magritte' (november 1962), p. 741.

en is tot de conclusie gekomen dat er een onbetwistbare familieband tussen bestaat.⁹⁷

1.4 De toeschouwer in shocktoestand

“La poésie est une pipe.”⁹⁸

Hoe kijkt de toeschouwer naar al deze werken van Magritte? Welke positie dwingt Magritte als kunstenaar de toeschouwer op? In ieder geval zijn het vragen die toeschouwers zich kunnen stellen die voor het eerst de schilderijen zien van René Magritte. Zelfs mensen die zijn werk al kennen, willen graag weten waarom hij een schilderij op die bepaalde manier heeft geschilderd. In dit onderdeel proberen we een licht te werpen op de problematiek van de positie van de toeschouwer.

Waarom heeft Magritte voor deze schilderij gekozen? Wat was zijn overkoepelende motivatie? Deed hij een poging om een replica te maken van de schoonheid die in de wereld aanwezig is? Wou hij kunst gewoon in een nieuwe richting stuwen? Wat wou hij bereiken met zijn kunst? De motivatie die René Magritte dreef om deze schilderijen te maken is volgens mijn inziens, net zoals de meeste van zijn schilderijen, ons te shockeren. Hij schildert om ons te verrassen, uit te dagen en om ons te mystifiëren.

Men kan stellen dat Magrittes schilderijen allemaal scheppingen zijn om de toeschouwer te confronteren met datgene waarnaar hij meermaals verwijst in zijn geschriften (zie supra p. 9), namelijk het mysterie. Het is niet de bedoeling om slechts passief het schilderij van Magritte te aanschouwen. Het werk bestaat om een antwoord uit te lokken, de toeschouwer te raken. Het schilderij moet volgens Magritte tonen. Ieder schilderij kan hierdoor beschouwd worden als een poging van Magritte om een reactie te produceren, dit kan leuk of schockerend zijn, verbijstering opwekken of zelfs afschuw uitlokken. Op dat cruciale moment wordt men als toeschouwer gewaar van het feit dat er tevens een realiteit bestaat buiten de wereld die men kent en waarin men actief in leeft, participeert, enz. Dit gebeurt omdat hetgene wat men ziet in de schilderijen van René Magritte niet plaatsvindt in de ons gekende wereld. Het veroorzaakt bij de kijker een dubbel gevoel, namelijk de werkelijkheid of realiteit die men kent te overwegen (en waarschijnlijk in twijfel zal

⁹⁷ WALDBERG P. (1965), p. 168.

⁹⁸ *La Révolution surréaliste*, n. 12, 15 december 1929, p. 53 in: *Notes sur la poésie*, par A. Breton et P. Eluard, Paris, G.L.M., 1936; Deze zin zou gesuggereerd geweest zijn door René Magritte. Zie BLAVIER A. (2009), p. 512.

stellen) en anderzijds te contempleren over het bestaan van een wereld die buiten de ons gekende wereld bestaat.

Suzy Gablik, een bekende kunstcriticus stelde dat schilderen voor Magritte een middel was dat hem in staat stelde om een metafysische realiteit op te roepen die onze kennis van de fenomenale wereld zou overstijgen. Magritte verwees hier regelmatig naar als 'het mysterie'. Het was voor hem onmogelijk om hierover te spreken omdat men er enkel door gegrepen kon worden. Voor Magritte was schilderen nooit een doel op zich, maar een betreuenswaardige uitweg waardoor een weg mogelijk was naar het mysterie.⁹⁹

Een van de doelen van Magrittes schilderijen is aan te tonen dat we niet in de ultieme wereld leven. Indien de beelden in zijn schilderijen shockerend zijn, als ze verwarring stichten, als ze emoties opwekken, dan zou Magritte stellen dat je het potentieel bezit om het huidige bestaan te overstijgen.¹⁰⁰

Niet alleen op het gebied van de ongewone juxtapositie van zijn gekozen figuren en objecten dwingt Magritte de toeschouwer in een shocktoestand. Echter in dit verband staat het woord op een eenzelfde niveau als het beeld en het object (en in deze zin ook de figuren). Dus kunnen we ervan uitgaan dat eenzelfde macht en kracht uitgeoefend wordt door het woord in de totstandkoming van deze shock.

De juxtapositie van woorden, beelden en objecten behoorde steeds tot het interessegebied van René Magritte. Reeds in 1929, in een klein essay 'Les mots et les images' was hij duidelijk over het feit dat hij de relatie tussen woorden en objecten zag als een arbitraire relatie die boven alles het resultaat was van sociale conventies:

*“Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux”.*¹⁰¹

⁹⁹ GABLIK S., (1988), p. 24.

¹⁰⁰ René Magritte op een lezing op 20 november 1938 in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen; eveneens aangehaald in TORCZYNER H. (1979), p. 121.

¹⁰¹ BARCK K. (1990), p. 216.

Kunnen we de schilderijen van Magritte dan als fundamenteel humoristisch beschouwen? Mijn opinie is dat zijn schilderijen niet humoristisch zijn, zeker niet in de betekenis die we normaal gezien aan dat begrip zouden geven. Het is niet de bedoeling van Magritte om de mensen te doen lachen, of zelfs te verrassen. Het gaat hem om een beeld dat niet onverschillig is, en dat verrast de mensen. Maar het is niet zijn bedoeling om de mensen te verrassen of te provoceren. Ze zijn verrast omdat hij dingen toont die onbekend zijn. Maar toch ergens zijn het zeer vertrouwde dingen.

2 Paul Delvaux

2.1 Geleidelijke ontwikkeling tot poëtisch dichter-schilder

Delvaux is geboren in Wallonië, in een klein familiaal milieu. Van kleinsaf hebben de keuzes in zijn leven bepaald dat hij schilder zou worden. Na zijn studies in Grieks – Latijnse schrijft hij zich in de Académie van Schone kunsten in Brussel in architectuur. Wiskunde vormde misschien een groot obstakel voor Delvaux, desalniettemin zou die de toon zetten van het gevoel voor compositie in zijn latere oeuvre.¹⁰²

Net zoals René Magritte was Paul Delvaux gefascineerd door het gegeven van poëzie. Op zijn eigen manier heeft hij deze poëzie tot uiting laten komen in zijn oeuvre. Toch moet men rekening houden dat Delvauxs visie i.v.m. de poëzie niet volledig samenvalt met de benadering van Magritte (*cf. supra* p. 12). Zelfs Delvaux maakt hiervan getuigenis door te erkennen dat Magritte een zeer eigen poëtische wereld had weten te scheppen.¹⁰³ In de ontwikkeling van Delvaux tot poëtisch dichter-schilder kan men vier hoofdfundamenten onderscheiden, nl. de zoektocht naar de ultieme poëtische evocatie, de invloed van andere kunstenaars, de invloed en betekenis van het surrealisme en als laatste de keuze van schilderkunst als middel tot expressie.

2.1.1 Zoektocht naar de ultieme poëtische evocatie

Als men de veelvuldige publicaties doorneemt, komt men tot de conclusie dat Delvaux zich niet meteen heeft gepropageerd als een poëtisch dichter-schilder. Paul Delvaux heeft zich moeten ontwikkelen en heeft nieuwe terreinen moeten aftasten. Men kan het beschouwen als een geleidelijke zoektocht naar die ultieme evocatie van de poëzie. Een van de fundamenten waardoor Paul Delvaux zich ontwikkelde tot poëtisch schilder-dichter.

We kunnen in zijn zoektocht twee kenmerken onderscheiden. Ten eerste wordt deze zoektocht gekenmerkt door een vorm van een eeuwigdurende hymne aan de schoonheid. Het streefdoel van Paul Delvaux is zijn figuren te verheerlijken om ze zo op een poëtisch plan te kunnen heffen. Dat is de sleutel tot heel zijn universum. Het einddoel telt en de poëzie vormt de rode draad. Net zoals bij Magritte zijn verwondering, poëzie, mysterie ook de begrippen die Delvaux het meest interesseren. In zijn werk nemen deze begrippen uiteenlopende gestalten

¹⁰² ROMBAUT M. (1990), 14.

¹⁰³ GHÈNE P. (2000), p. 42.

aan: denk maar aan vrouwen, bouwwerken, landschappen en zelfs geraamten. Wat al deze elementen gelijk hebben is een ontegensprekelijke blijk van leven. Men kan Paul Delvaux zeer goed vergelijken met de werkwijze van vele dichters. Net zoals hen was hij een observator. Hij keek om zich heen en bewonderde o.a. de landschappen, interieurs, het kanaal en stations. Hij was steeds op zoek naar uitdrukkingen die hij kon gebruiken in zijn schilderijen.

Ten tweede was deze zoektocht een ontdekking van zijn ware ik en wat hij op het lege doek wilde uitdrukken met behulp van vorm en materie. Deze queeste ging gepaard met ondragelijke gevoelens van onzekerheid, angst en zelfs tragiek. Delvauxs schilderkunst vormde in dit opzicht een geheugen en een herinnering aan zijn kinderjaren. Daarnaast deinsde hij er zeker niet voor terug om ook te graven in zijn eigen herinneringen. Net zoals bij een dichter dwalen zijn gedachten af. Paul-Aloïse De Bock merkt op:

*“De schilderkunst wordt voor altijd zijn toevlucht (...) Hij wordt monnik in een strenge orde waar stilte de regel is, zelfkastijding en boetegordel een gewoonte. Zijn God is de schilderkunst. Het woord ‘schoonheid’ wordt niet uitgesproken. Over God spreken in de derde persoon hoort niet, want Hij staat naast je en luistert naar je (...) Ingekapseld in zijn eigen duisternis, voelt hij zich veilig...”*¹⁰⁴

Zijn zoektocht naar de ultieme poëzie bracht hem doorheen het realisme, het post-impressionisme, het animisme en zelfs het surrealisme. We kunnen dus niet ontkennen dat hij ook beïnvloed is geweest door het surrealisme, ook al meent hij zelf niets te maken te hebben met deze specifieke stroming.¹⁰⁵ Hierop worden in een later hoofdstuk enkele bemerkingen gemaakt.

Hij begon met landschappen te schilderen naar de natuur zonder figuren, realisme alom. De latere Delvaux wordt gekenmerkt door een veel ordelijkere compositie, wat nog ontbreekt in zijn beginjaren. Maar wat reeds aanwezig was volgens Gisèle Ollinger-Zinque, was de onmacht tot communicatie van het menselijk wezen en eveneens zijn eenzaamheid.¹⁰⁶ De figuren keken zonder te zien en langs elkaar heen. We kunnen bijgevolg stellen dat Delvaux eigenlijk een poëtische sensatie poogde op te richten die tegelijk zeer fragiel was en onderhevig was aan verandering.

¹⁰⁴ DE BOCK P.-A. (1977), p. 37.

¹⁰⁵ PAQUET M. (1982), p. 47.

¹⁰⁶ OLLINGER-ZINQUE G., ‘Wording en ontwikkeling van een schilder-dichter’ (1994), p. 15.

2.1.2 Invloeden van andere kunstenaars

Zoals we hierboven konden lezen staat de originaliteit van Paul Delvauxs rijpere werk in groot contrast met de werken die hij als jonge kunstenaar maakte. Het is natuurlijk logisch dat het werk van een schilder uit de periode dat hij nog wordt gevormd, tot op zekere hoogte de stijl weerspiegelt van zijn leraren en van andere kunstenaars waarmee hij in aanraking komt. Toch vormen deze invloeden een cruciaal fundament tot de ontwikkeling van zijn identiteit als poëtisch dichterschilder.

A. Jean-Dominique Ingres

“Dan heeft ook Ingres grote invloed op me gehad... Hij heeft iets gevaarlijks... hij loopt vlak langs de afgrond met zijn klassieke schilderijen die heel erg vervelend zouden kunnen zijn maar in wezen een jeugdigheid, een buitengewone klaarheid blijven houden. Ik houd veel van Ingres, ik vind hem een waarlijk groot kunstenaar.”¹⁰⁷

Het is niet zo moeilijk redenen te vinden voor Delvauxs bewondering voor deze kunstenaar. Jean-Dominique Ingres was een man die overtuigd was van de onschendbaarheid van de klassieke schoonheid. Hij vocht energiek voor zijn ideeën, zijn esthetische principes, zijn visioen uit het verleden en zijn techniek – deze was met opzet sober en streng zonder enige overdreven schittering. Ondanks de vijandschap en hoon die hij voortdurend ontmoette, bleef hij een onbedwingbare voorvechter van een kunst die de principes van Rafaël heiligde en bleef hij vasthouden aan zijn inspiratiebronnen, aan zijn fundamentele compositieregels en boven alles aan zijn schoonheidsideaal.

Ingres legde veel nadruk op het belang van een goede tekening en wantrouwde kleur die voor hem het overheersende belang van de vorm kon verstoren. Voor hem bestond schoonheid uit het in elkaar overlopen van gladde vormen en dit kon beter worden uitgedrukt in het vrouwelijk dan in het mannelijk naakt. Ingres' karakteristieke stijl was gebaseerd op een uiterst heldere contourtekening waarmee hij met een minimum aan *modelé* perfecte rondingen bereikte. Claude Spaak begon zijn monografie over Paul Delvaux met de ondubbelzinnige woorden:

¹⁰⁷ MEURIS J. (1971), p. 110.

“Ik had graag La Stratonice van Jean-Dominique Ingres ten tonele gevoerd om het werk van Paul Delvaux in het teken van deze grote klassieke schilder te plaatsen. Een dergelijke benadering zou onze vriend zeker niet onwelgevallig zijn; hoe levendig zijn persoonlijkheid ook is, hij heeft zich er nooit op laten voorstaan een revolutie in de schilderkunst te hebben veroorzaakt maar integendeel, hij heeft er altijd de wens te kennen gegeven voort te gaan in de traditie waarvoor Ingres zowel een eindpunt als een inspiratiebron betekende.”

“De stijl van de tempels, de perspectieven, de draperieën, de figuren met hun zuivere en nauwkeurige getekende contouren, en nog meer een soort dramatisering van het onderwerp en van de atmosfeer ... Het is even verkeerd om Delvaux te beschuldigen van academisme als het belachelijk zou zijn om dit Ingres te verwijten. Heden ten dage vinden wij het academisme in de kopieën van de ontelbare volgelingen van Picasso of Matisse die hun onkunde trachten te verbergen achter een nonchalant vrije manier van werken... Delvaux en Ingres moeten volgens andere criteria met elkaar worden vergeleken. Bij nadere beschouwing van een decor wordt de verwantschap duidelijk van de verschijning van eenzelfde mensentype, in de nauwkeurige tekening, in het gebruik van kleurvlakken waarmee toch door contrastwerking en niet zozeer door vermenging nuances kunnen worden bereikt; deze twee mannen hebben een geestelijke verwantschap.”¹⁰⁸

B. Nicolas Poussin

“Poussin heeft zeer grote invloed op mij uitgeoefend en dan zijn er ook nog de grote Italianen: Piero della Francesca, Mantegna, en ik bewonder vooral Paolo Uccello. Al die grote Italianen uit het begin van de Renaissance.”¹⁰⁹

Het is praktisch onvermijdelijk dat Delvaux ook Poussin noemt bij degenen die indirect invloed op hem hebben uitgeoefend, want Ingres was zijn landgenoot veel verschuldigd. Poussin oefende als belangrijkste exponent van het zeventiende-eeuwse classicisme gedurende meer dan een eeuw een overheersende invloed uit op de Franse kunst en het was ook hij die liet zien dat het classicisme een serieuze, uitdrukkingvolle en zeer ontroerende taal kon spreken. Poussin had een gepassioneerde liefde voor de antieke oudheid en bestudeerde systematisch de klassieke beeldhouwwerken en de schilderijen en mozaïeken van Rome; hij deed dan ook zijn uiterste best om op zijn klassieke schilderijen architecturale decors zo authentiek en nauwkeurig mogelijk af te beelden.

Wat de renaissance-kunstenaars aangaat die Delvaux noemt in het bovenstaande citaat, is dat hij de tekenkunst van Mantegna, het aangeboren

¹⁰⁸ PAQUET M. (1982), p. 69.

¹⁰⁹ PAQUET M. (1982), p. 52.

classicisme van Piero della Francesca en de uitstekende perspectieven van Uccello waardeerde.

Daarnaast is er ook de natuurlijke verwantschap van zijn originele schilderijen met de werken van andere kunstenaars en uit andere scholen. Suzanne Houbart-Wilkin beschouwt Delvaux als een afstammeling van de Vlaamse en Duitse schildertradities:

“De erfgenaam van de Meester van Flémalle van wiens zware tonen, blauwe en groene kleuren hij houdt, van Gossaert die zijn Venusfiguren in antieke tempels isoleerde, van Bosch, van Bruegel, van Jan Metsys, een wat gekunstelde schilder; zijn afbeeldingen van relaties tussen vrouwen vertonen ook verwantschap met Rhenan, Dürer, Cranach en Baldung Grien waar zich een atavisme verraad.”¹¹⁰

Volgens Claude Spaak:

“heeft Delvaux van de Vlamingen de liefde voor grote, ademende vormen overgehouden”¹¹¹

Men kan wat dit betreft, overeenkomsten vaststellen met het werk van Lambert Lombard uit Luik. Het gebruik van skeletten is een zuivere weerspiegeling van het middeleeuwse thema *‘Le Dit du Mort et du Vif’*.

C. De poëtische invloed van Magritte

Concreet kan men stellen dat Delvaux al veel elementen terugvond in de werkelijkheid, net zoals bij Magritte, tot op een bepaald niveau. Want Delvaux was een schilder van de werkelijkheid, weliswaar een nauwkeurige, eigen werkelijkheid; en deze werd tot in de kleinste details uitgewerkt en bestudeerd. Geen enkel element of detail werd vergeten. Aan geen enkel element werd er minder waarde geschonken. Kijk maar naar de uitgewerkte treinmodellen en de nauwgezette uitwerking van de vrouwen en de antieke architectuur.

Toch is het zo dat we bij Delvaux, in tegenstelling tot Magritte, veel duidelijkere verbanden kunnen leggen met biografische elementen en dan voornamelijk zijn jeugdherinneringen. We kunnen dus veel meer directe verbanden leggen met het eigen leven van deze kunstenaar. Delvauxs herinneringen blijven onaangetast in zijn geheugen. Hij ziet zichzelf als de mens, de kunstenaar in een wereld van zijn eigen zintuigelijke waarnemingen, impressies en indrukken. Het is een wereld die beetje bij beetje wordt gevormd door gebeurtenissen in zijn leven, en niet gebouwd op dromen of fantasmen. Alles wat hij weergeeft op zijn schilderijen

¹¹⁰ EMERSON B. (1985), p. 27

¹¹¹ EMERSON B. (1985), p. 23.

kan op één of andere manier herleid worden naar bepaalde herinneringen uit zijn kindertijd. Voor Delvaux bestond alles en was alles benoembaar; alles was voor iedereen kenbaar en benaderbaar.

Zoals eerder al werd gesteld, kan men de benadering van poëzie van Delvaux niet helemaal vergelijken met deze van Magritte. Het gaat bij Delvaux om meer dan het onverwacht juxtaposeren van poëtische elementen. Hij wilde poëzie maken en wou hiervoor de werkelijkheid niet vervormen. Hierin was hij dus radicaal verschillend van Magritte. Toch kan men niet ontkennen Magrittes invloed in Delvauxs werken duidelijk zichtbaar zijn.

Delvaux spreekt in zijn *Notes sur le surréalisme* over het feit dat hij ooit een uitzonderlijk mooi schilderij gezien had van Magritte dat een bord voorstelde met een snede hesp, een glas wijn, een mes en een vork. Het geheel was uitzonderlijk mooi en naar waarheid geschilderd, maar met in het midden van de snede hesp een open oog.¹¹²

Hij bekende tevens dat hij in vele werken van Magritte die diepgaande gevoelens aangaande de poëzie had teruggevonden. Dit is dan ook de reden waardoor Magrittes schilderkunst zo aantrekkelijk was voor Delvaux. Hij heeft meermaals geprobeerd de poëzie die hij in de werken van Magritte ontdekte uit te leggen in zijn essays. Hierdoor heeft hij door velen onterecht het etiket van surrealist opgeplakt gekregen en dit terwijl de surrealisten, waaronder Magritte, Paul Delvaux niet tot hun stroming rekenden.¹¹³

D. De ontdekking en openbaring van De Chirico

Het mag geen toeval zijn dat twee van de grootste Belgische kunstenaars in de surrealistische context veel te danken hebben aan De Chirico. Net zoals René Magritte heeft Paul Delvaux altijd toegegeven dat hij veel was verschuldigd aan Giorgio De Chirico wiens werk een soort geestelijke katalysator vormde tot het ontdekken van zijn eigen originaliteit. De hypnotiserende kracht van de obsederende stilte in de metafysische schilderijen van De Chirico riep een sterke echo op in de jonge Belgische kunstenaar. De Chirico wist een onrustbarend gevoel van uitgestrekte leegte te scheppen door het gebruik van zich herhalende bogen en monochrome kleurvakken. Zijn verlaten pleinen strekken zich niet uit tot aan de horizon maar tot een schijnbare eeuwigheid. Hij gebruikt diepe perspectieven om de weergave van de ruimte te benadrukken. Paul Delvaux zei:

¹¹² Uit Paul Delvauxs *Notes sur le surréalisme*. Zie REMON R. (2009), p. 61.

¹¹³ Uit Paul Delvauxs *Notes sur le surréalisme*. Zie REMON R. (2009), p. 61.

“Het is alsof hij een gedicht citeert over stilte en afwezigheid. Hij is de dichter van de leegheid. Het was voor mij een vrij ongewone ontdekking, een uitgangspunt.”¹¹⁴

De Chirico gebruikte architectuur als een van zijn belangrijkste verhalende elementen waarbij hij verschillende stijlen dooreen gebruikte: uit de antieke oudheid (zijn jeugd had hij in Griekenland doorgebracht), uit de middeleeuwen, uit de negentiende eeuw en uit zijn eigen tijd. Zijn vader was ingenieur bij de spoorwegen en treinen komen dan ook heel dikwijls voor in zijn werk. In deze spookachtige omgevingen lijkt een menselijke figuur dan op een geestverschijning die geen persoonlijkheid meer bezit. De mannequins van De Chirico worden bij Delvaux de vrouw met de opengesperde ogen, hoewel Delvaux ook wel de kledpop van De Chirico gebruikt. De Chirico werd beïnvloed door Nietzsche die beweerde dat zich onder uiterlijke verschijningsvormen een andere werkelijkheid verbergt. Alledaagse voorwerpen worden door De Chirico gebruikt om de realiteit van het beeld te verstoren en om zo de onderliggende logica van het onderbewuste aan te spreken.

Volgens Pierre Ghêne vormde 1934 een scharniermoment in het oeuvre van Paul Delvaux. Het is net zoals bij Magritte dat De Chirico de ogen opent van Delvaux. Het is de poëzie en het mysterie van de verlaten straten en van schaduwen bij zonsondergang die hem zo raken. Bij het zien van deze kunst, komt Delvaux tot het besef dat hij veel verder kan gaan. Hij moest een dimensie bereiken die verder ligt dan het louter afbeelden van dingen. Delvauxs schilderkunst kan en moet mysterie en poëzie worden.¹¹⁵ Hij zei dat hij onder de indruk was van de manier waarop De Chirico met kleur omsprong. Deze straalden tegelijk een poëzie, stilte en leegte uit.¹¹⁶

Hij begon werken te produceren waarin een slapende Venus werd gesitueerd in de Oudheid. Hij trad binnen in de irrealiteit van een nieuw poëtisch universum. Zijn nieuwe werken werden gekenmerkt door een nieuwe bezieling, vluchtige ontmoetingen, troosteloze parallelle werelden. Alle andere elementen en onderdelen van andere kunststromingen die invloed op hem gehad hebben, moesten wijken voor een nieuwe wereld, een wereld in het teken van de zoektocht naar het vrouwelijk element.¹¹⁷

Gisèle Ollinger-Zinque vergelijkt Delvaux met een tovenaar:

¹¹⁴ HAMMACHER R., (13 april – 17 juni 1973), pp. 16.

¹¹⁵ GHÊNE P. (2000), p. 41.

¹¹⁶ BARTHELMAN Z. en VAN DEUN C. (2007), p. 28.

¹¹⁷ GHÊNE P. (2000), p. 41.

“Hij verstoort de bekende orde, de hiërarchie van de genres. Hij brengt bijeen wat normaal niet samenhoort. Hij verzoent tegenstellingen. Hij verlegt de bedding van de stroom der geschiedenis en zet ruimte en tijd naar zijn hand. Met traditionele middelen, van alle dag, van alle tijden, schept hij ‘De Delvauxwereld’, een universum dat hem toebehoort en dat niet nagebootst zal worden, een universum gewijd aan één enkele godin, de Poëzie.”¹¹⁸

Deze poëzie komt tot stand door een bepaalde soort mengeling van figuren, voorwerpen, situaties en anachronistische decors die een poëtische schok veroorzaken, maar dan alleen als de versmelting tussen de verschillende elementen geslaagd is. Hoe kleiner het verband tussen de verschillende realiteiten, en hoe juister dit verband, hoe intenser de poëtische schok voor de toeschouwer. Poëzie en mysterie van Delvauxs kunst zullen tot volle bloei komen dankzij de volmaakte vervorming van de diverse picturale elementen en het permanente spel tussen werkelijkheid en onwerkelijkheid.¹¹⁹

Concluderend mogen we stellen dat Delvaux doorheen zijn zoektocht naar de concretisering van zijn poëtische schepping werd beïnvloed door verschillende schilders, maar uiteindelijk voldeed dit niet. Hij wilde iets anders vinden, maar was nog niet zeker wat, tot hij Giorgio de Chirico ontdekte. Deze zou hem de weg wijzen.¹²⁰ Delvaux heeft dus nooit onder stoelen of banken gestoken dat hij zijn voorgangers schatplichtig was, en vooral De Chirico. Volgens Delvaux was deze kunstenaar ‘de dichter van de leegte’. De Chirico wist hoe een gedicht van stilte en afwezigheid te suggereren.¹²¹ Pierre Ghène schrijft in dit verband dat Delvaux niet zozeer geraakt was door de metafysische kant, maar wel door de poëzie en het mysterie van verlaten straten en van schaduwen bij zonsondergang.¹²²

2.2 De betekenis en invloed van het surrealisme

Het surrealisme heeft volgens Delvaux veel bijgedragen tot de schilderkunst. Volgens hem vindt men de poëzie, de eigenaardige onderwerpen en de aantrekkingskracht van het mysterie allemaal terug in het surrealisme.¹²³

¹¹⁸ OLLINGER-ZINQUE G., ‘Wording en ontwikkeling van een schilder-dichter’ (1994), p. 14-15.

¹¹⁹ GHÈNE P. (2000), p. 43.

¹²⁰ HAMMACHER R. (13 april – 17 juni 1973), p. 18-19.

¹²¹ HAMMACHER R. (13 april – 17 juni 1973), p. 19.

¹²² GHÈNE P. (2000), p. 41.

¹²³ Uit Paul Delvauxs *Notes sur le surréalisme*. Zie REMON R. (2009), p. 61.

Zijn ervaring met surrealisme kwam tot stand in 1934, maar in ieder geval Delvaux kan niet ondergebracht worden in de dynamiek van deze grote stroming. De voornaamste reden hiervoor is dat hij het etiket zelf niet opgeplakt wilde krijgen. Hij zag zichzelf helemaal niet als surrealist.¹²⁴

Desalniettemin bood deze stroming een nieuwe creativiteit die hem de kans bood om elementen te vinden die zijn kunst konden voltooien. In een gesprek met Jacques Meuris stelt Delvaux dat het surrealisme de vrijheid betekende en daarom zo van belang was. Deze notie van vrijheid vindt men ook terug bij René Magritte (zie supra pp. 7-8). Daarnaast bood deze stroming Paul Delvaux de kans om de rationalistische logica te doorbreken. Het was een nieuwe en bijzonder belangrijke ervaring van inzicht. Hij werd er zich van bewust dat de schilderkunst op zichzelf betekenis kon hebben. Ze kon op zichzelf een emotionele hoofdrol spelen.¹²⁵

Pierre Ghène stelt ook dat de verdienste van het surrealisme was dat zij Delvaux eindelijk deed afstappen van de opvatting volgens de welke kleurharmonie en natuurgetrouwheid de hoofdbekommernissen van de kunstenaar moesten zijn. De vrijheid was er eindelijk om te schilderen zoals men wou, om de realiteit uit haar verband te rukken en om te vormen tot irrealiteit, droom en poëzie.¹²⁶ Paul Delvaux zei:

“Ik probeer de surrealistische rommel overboord te gooien en – dat is essentieel – niets anders over te houden dan de poëzie van het Mysterie in al zijn vormen. Van dan af ben ik altijd dezelfde weg blijven bewandelen. Daarbij heb ik wel geprobeerd steeds soepeler om te springen met de techniek en met het kleurenpalet. Het schilderen zelf kwam meer op de voorgrond te staan dan in mijn beginperiode, maar ik hield vast aan de poëtische verworvenheden die ik mij in de loop van mijn carrière als kunstenaar had eigen gemaakt.”¹²⁷

Daarnaast moet men er ook van bewust zijn dat Delvaux zich in geen geval de les liet lezen door de dogmatische voorschriften van André Breton, maar dit was waarschijnlijk te wijten aan de niet-revolutionaire houding van Delvaux. Hij nam alleen hetgeen hem aansprak uit het surrealisme.¹²⁸ Net zoals bij Magritte interesseerde de *écriture automatique* hem niet, evenmin de drang om het onbewuste naar boven te halen.¹²⁹

¹²⁴ BARTHELMAN Z. en VAN DEUN C. (2007), p. 28.

¹²⁵ MEURIS J. (1971), p. 75.

¹²⁶ GHÈNE P. (2000), p. 42.

¹²⁷ BARTHELMAN Z. en VAN DEUN C. (2007), p. 44.

¹²⁸ BARTHELMAN Z. en VAN DEUN C. (2007), p. 28.

¹²⁹ MEURIS J. (2004), p. 53

Indien men slechts oppervlakkig het werk van Delvaux zou analyseren dan zou men snel kunnen concluderen dat zijn werk hoofdzakelijk surrealistisch is. Hierdoor gaat men echter voorbij aan het creatieve proces en aan de kunstopvatting die aan dit proces ten grondslag liggen. Hiervoor moeten we oog hebben, anders kunnen we niet begrijpen waarom Delvauxs werk zo verschillend is van het surrealisme.

Zoals gezegd zal men bij hem niets terugvinden van de revolutionaire bedoelingen die bij de surrealisten primeerden. Hij wou in geen enkel geval provocerende werken scheppen die politieke omwentelingen zouden uitlokken. In zijn geval probeerde hij een eigen wereld te creëren die was opgebouwd uit elementen die zijn eigen kijk op de werkelijkheid blootlegden. Deze toonde verbanden met zijn leven en herinneringen uit de kindertijd. Het was een soort nostalgische terugblik naar ervaringen, dingen en landschappen uit zijn eigen verleden.¹³⁰

Hij nam echter wel een aantal basisideeën over van het surrealisme, nl. volledige vrijheid van expressie, veel aandacht voor het onbewuste en de droomwereld, het creëren van een poëtische sfeer, enz. Maar hierbij stellen dat hij voornamelijk surrealist is, zou te beperkend zijn.

Volgens Delvaux gaf het surrealisme het poëtisch idee weer een belangrijke plaats in de kunst, het onderwerp werd opnieuw geïntroduceerd, maar dan wel in een goed gedetermineerde zin, namelijk die van het vreemde en het onlogische. Als men bijvoorbeeld op een doek twee objecten schildert die geen enkel direct verband hebben met elkaar, maar die, dankzij de inspiratie van de kunstenaar een poëtisch verband verkrijgen, zij het door de charme, zij het door het gevoel van de teruggang die te toeschouwer zal ondervinden.¹³¹

2.3 Schilderkunst als middel tot expressie

De schilderkunst is voor Paul Delvaux een vorm van expressie net zoals muziek, literatuur of sculptuur. Maar er is een verschil tussen muziek en schilderkunst. Waarbij de eerste zich kan bedienen van overvloedige elementen om zich uit te drukken, gebruikt de laatste hetgeen bestaat rondom haar, nl. de elementen van de natuur: een boom, een huis, een rivier, enz. Alleen moet men duidelijk verstaan dat de schilderkunst deze natuurlijke elementen als het ware transformeert om een schilderij te creëren. Het mag dus duidelijk zijn dat het voor

¹³⁰ BARTHELMAN Z. en VAN DEUN C. (2007), p. 31.

¹³¹ Uit Paul Delvauxs *Notes sur le surréalisme*. Zie REMON R. (2009), p. 61.

Delvaux honvoldoende was om de natuur te kopiëren om tot een schilderij te komen. Schilderkunst was voor hem een soort herscheppen om een waardig poëtisch geheel te bekomen. Men neemt bijvoorbeeld een banale straat die men elke dag bewandelt zonder er aandacht aan te schenken. Het is aan de schilder om in het banale de verborgen schoonheid te achterhalen. De ontdekking van deze schoonheid stelt de schilder in staat om de poëzie op het doek te brengen. Dat is het cruciale punt: het aanvoelen van een verborgen schoonheid dat door niemand anders is opgemerkt. Velen hebben zich al verwonderd dat banale dingen zo mooi kunnen zijn. Dat is voor Delvaux één van de belangrijke doelen van de schilderkunst.

Daarnaast werkte Delvaux in tegenstelling tot Magritte consequent met elementen die rechtstreeks uit de werkelijkheid stammen. Elementen van het nu en elementen uit zijn eigen verleden. Hij vervormde de werkelijkheid niet (zoals Magritte deed in *La Viol*, zie afb. 2) en vond ook geen onbestaande vormen of objecten uit.

Het is duidelijk dat kunst voor Delvaux het herscheppen van de realiteit op een dichterlijke manier is. De vrouw, de geschiedenis, de reis, het landschap zijn allemaal ontsproten uit zijn verbeelding en maken elk gebruik van zijn intelligentie, zijn poëzie, zijn onophoudelijke verbeelding om de gekende grenzen voorbij te gaan. De schilderkunst maakt het mogelijk om via verbanden tussen objecten, zelfs tot in het absurde toe, ontroering uit te lokken.

Tevens bestaat er voor Delvaux ook zoiets als de architectuur van het doek, met andere woorden het geheel van de voornaamste vormen; het spel van kleuren, die hun oorsprong hebben in de abstracte schilderkunst. Zoals men kan merken, zijn er meerdere vormen van expressie in de schilderkunst die overeenkomen met ontroerende werelden die elk zeer verschillend zijn van elkaar.

Delvauxs werk en schilderkunst vangen de blik en voeden die met verwondering, vrouwen, treinen, skeletten en soms met een verwarde of verraste man. Zijn schilderkunst is een zoektocht van zichzelf en hiervoor maakt hij gebruik van zijn eigen visuele taal. Want de kunst voor Delvaux is geen constatacie. Het is een scheppen van een autonoom universum en de emotie moet de expressie via de schilderkunst voortstuwen. Elk oeuvre is de vrucht van verschillende verbanden, verwarde en toevallige ontmoetingen die moeten plaatsvinden.

Tenslotte is het ook bekend hoe gereserveerd Paul Delvaux zich in gesprekken uitliet over zijn werken. Hij bekende dat hij absoluut niet wist hoe de specialisten en het publiek zijn schilderijen konden opvatten. Het leek alsof hij op een of andere manier een voorgestelde analyse van zijn werk wou vermijden.

Misschien was het de intentie wel om zijn werken te beschermen tegen pogingen van buitenaf om in de gesloten atmosfeer waarin Delvaux zich thuisvoelde door te dringen. Renilde Hammacher vroeg aan Delvaux of hij tegen een psychoanalytische interpretatie was, want men beroept zich soms op Freud om zijn werken te verklaren. Paul Delvaux antwoordde hierop dat dit veel te gecompliceerd was voor hem en zegt vervolgens dat hij er geen belang aan hecht en zich nooit bezig gehouden heeft met complicaties.¹³² Volgens Laurent Busine zou hij zo'n houding aangenomen hebben om zijn kwetsbare wereld te beschermen en hij hield hierdoor dus elke bemoeienis af die zijn poëtisch gezang had kunnen ontstemmen door het in een keurslijf te dwingen.

Ook was het hem niet te doen om het schilderen van zijn dromen. Zelf zegt hij dat hij nooit een schilderij geschilderd heeft dat werkelijk een droom is.¹³³ Toch kunnen we niet ontkennen dat we de voorstellingen in Delvauxs oeuvre in verband kunnen brengen met een droom.

2.4 Schepping van zijn eigen Delvauxwereld

Zoals eerder gesteld, haalde Delvaux zijn inspiratie voor zijn beelden meermaals uit de herinneringen van zijn kinderjaren. Van Deun en Barthelman vergelijken dit gegeven met kinderen die hun eigen imaginaire wereld creëren die hen troost en geruststelt. Dat is wat de volwassen Delvaux ook doet. Hij schiep een wereld met objecten en figuren waaraan op één of andere manier herinneringen verbonden waren die hij niet kon loslaten.¹³⁴

Aan de basis van de schepping van de Delvauxwereld kan men twee cruciale houdingen onderkennen: de eerste sluit nauw aan bij de betrachting die de kunst ook al eeuwen te voren had, namelijk de werkelijkheid realistischer voorstellen dan de realiteit zelf. Hiertoe behoren alle vormen van realisme. Het toont ook aan dat elk realisme in feite slechts een kijk is op de werkelijkheid. Een tweede houding bestaat erin dat men die kijk niet verstopt, maar haar uitdrukkelijker maakt. Men toont het krachtiger door een bepaald aspect te benadrukken.

Naast zijn ontdekking van De Chirico vormde Delvauxs ontdekking van het Spitznarmuseum en de Venus een tweede grote openbaring die samen aan de grondslag lag van de schepping van zijn eigen Delvauxwereld. Hij gaat deze

¹³² Interview van Renilde Hammacher met Paul Delvaux. Zie HAMMACHER R. (13 april – 17 juni 1973), p. 15. Zie ook OLLINGER-ZINQUE G. en LEEN F. (21 maart – 27 juli 1997), p. 44-45.

¹³³ HAMMACHER R. (13 april – 17 juni 1973), p. 15; Zie ook OLLINGER-ZINQUE G. en LEEN F. (21 maart – 27 juli 1997), p. 45.

¹³⁴ BARTHELMAN Z. en VAN DEUN C. (2007), p. 29.

meermaals bekijken en deze maken een grote indruk. Deze ontdekking heeft een volledige omwenteling teweeggebracht in de opvatting van schilderkunst bij Delvaux. Het is hem duidelijk geworden dat er een drama bestaat, dat in de schilderkunst op geheel beeldende wijze kan worden uitgedrukt. Vooral de tegenstelling tussen het drama, het pseudo-wetenschappelijke van dat museum, het ongezonde, ongewone, het troebele aspect ervan, en alles wat het op dit kermisterrein omringde aan tenten, draaimolens, muziek, de schijn-vrolijkheid van dit alles, dat zo hevig contrasteerde met het dramatische aspect.¹³⁵

Ook in het citaat van Gisèle Ollinger-Zinque (cf. supra p. 31-32) stond dat hij een eigen 'Delvauxwereld' wist te scheppen in dienst van de poëzie. Maar welke kenmerken kunnen we concreet toekennen aan deze wereld en waar vinden deze hun oorsprong? Delvaux stelt zelf:

“Mijn hele leven lang heb ik de werkelijkheid proberen te transponeren tot een soort droomwereld waarin de dingen een poëtische betekenis krijgen zonder dat ze er echt anders gaan uitzien dan in de dagelijkse werkelijkheid. In de fictieve wereld van mijn schilderijen hebben de dingen de plaats die hen logisch toekomt. Vreemd is wel dat bij het schilderen van een werk alles elke keer aanvankelijk heel ingewikkeld leek, terwijl de oplossing telkens weer bijzonder eenvoudig bleek te zijn. Waarom, denk ik dan, kon ik nooit bij het einde beginnen?”¹³⁶

Hij scheidt in zijn schilderijen een heel eigen wereld, waarvan veel elementen een lange duur beschoren is. Het uittreksel uit het bulletin van de 'l'Académie royale de Belgique' van 1972 kan ons meer inzicht verschaffen. Dit uittreksel heet *Naissance d'un tableau* en is geschreven door Paul Delvaux:

¹³⁵ HAMMACHER R. (13 april – 17 juni 1973), pp. 18-19.

¹³⁶ BARTHELMAN Z. en VAN DEUN C. (2007), p. 61

“Het onderwerp kan worden omgevormd tot de plastisch-poëtische eenheid van een schilderij. Eerst dient echter dat onderwerp gevonden. Een gewoon voorwerp, een landschap, een gezicht dat op straat mijn aandacht trekt en dat mij treft, een flard muziek en zelfs stukken tekst kunnen mij tot schilderen bewegen. Aan de bijzondere uitstraling en de poëtische zeggingskracht van een van die elementen heb ik vaak genoeg voor de algemene sfeer. Het komt er dan op aan de elementen terug te vinden die dat basisgegeven kunnen doen uitgroeien tot een treffend en in zichzelf rustend geheel. Als de aanvankelijke idee zich vanzelf aandient, zal ze sterk genoeg zijn om stand te houden en later, veel later, uit te groeien tot een schilderij. Eerst zet ik dan enkele schetsjes op papier. Hoe onaf die ook zijn, ze bevatten toch reeds het algemene concept. Vervolgens maak ik grotere en complexere tekeningen en pas daarna kan ik aan het eigenlijke schilderij beginnen. Het is altijd een ontgoochelend proces om een idee die ik in mijn hoofd heb, met behulp van vormen en kleuren op een doek uit te werken tot iets materieels, dus om over te gaan van concept naar materie. Zolang die idee een geestesconstructie blijft, ziet ze er prima uit. Zodra ik ze probeer om te zetten in een plastische substantie, verliest ze een deel van haar betovering. Ik ben al tevreden als er in het uiteindelijke schilderij toch iets van overblijft. Net als een wielrenner troost ik mij dan door mijzelf voor te houden dat het de volgende keer beter zal lukken. Een kunstenaar is iemand die zijn hele leven iets zoekt wat hij nooit zal bereiken en toch de hoop nooit opgeeft. Wil een schilderij de moeite waard zijn om gezien te worden, dan moet het aan veel vereisten voldoen: de kleur moet afgestemd zijn op de poëtische zeggingskracht, het onderwerp mag niet literair zijn, maar moet plastisch zijn – en het is verdraaid moeilijk om die valkuil te vermijden – en het geheel moet architecturaal zijn opgebouwd, wat wil zeggen dat alle elementen onderling met elkaar in harmonie moeten zijn.”¹³⁷

Delvaux zoekt zich dus een medium, verbonden aan een materiële vorm, waarin hij een concept kan uitdrukken. De concepten behoren iedereen toe. Het zijn gemeenschappelijke inhouden van een bepaalde cultuur. Door deze inhouden vorm te geven, brengt de kunstenaar ongewone betekenissen voort, die op zich weer openstaan voor oneindige interpretaties. De persoonlijke toets, hetzij in een bepaalde stijltraditie, van de kunstenaar duidt de richting aan van de interpretatie. Hij stelt zijn kijk op de wereld voor. En de wereld kijkt door zijn ogen.

2.5 Toeschouwer als observator

Op basis van wat tot nu toe beschreven werd, kunnen we René Magritte en Paul Delvaux niet in eenzelfde licht plaatsen. Doorheen de onderzochte literatuur

¹³⁷ BARTHELMAN Z. en VAN DEUN C. (2007), pp. 41-42.

ben ik tot de conclusie gekomen dat de toeschouwer die het oeuvre van Delvaux in aanschouwing neemt, eerder kan bekeken worden als een observator. Een observator die stilzwijgend en zonder oordeel kijkt naar de wereld die Delvaux geschapen heeft.

Delvauxs schilderijen zijn vensters die ons een blik gunnen op zijn verbeeldingswereld, die op zijn beurt een uitlaatklep is voor een enorme angst en onzekerheid. Barthelman en Van Deun vergelijken Delvauxs schilderijen met toneelstukken die er een momentopname van zijn. Zijn figuren zijn als het ware acteurs die een rol spelen in de door hem gecreëerde wereld.¹³⁸

De toeschouwer kijkt weliswaar naar het schouwspel van een afstand. Hij kan kiezen om deel te nemen aan die droomwereld, de droom van de kunstenaar, en in dit geval de wereld van Paul Delvaux. Door de hele voorstelling in zich op te nemen kan men de gevoelens gewaar worden die Paul Delvaux wil uitdrukken. Hij schept vanuit de emotie, uit de drang naar schepping, de schepping van een wereld die tegelijkertijd vol emoties en dan ook weer emotieloos is.

Een ding is zeker dat het publiek het werk van Delvaux schokkend, aanstootgevend of zelfs pornografisch kan vinden. Maar men kan deze kunstenaar toch niet enkel beschouwen als een schilder van seksuele objecten?

Een andere reden waardoor men de toeschouwer een observatorrol kan toekennen, is het feit dat al de figuren, of het nu naakten of mannen zijn, allen in hun eigen wereld opgesloten lijken te zijn. Ze kijken steeds weg waardoor de toeschouwer een buitenstaander blijft. In geen enkel schilderij van Delvaux zien we de figuren de toeschouwer aankijken. De toeschouwer aanschouwt het tafereel, of het nu religieus of eerder erotisch getint is. In het laatste geval kan men zelfs verder gaan en stellen dat de toeschouwer een voyeur wordt. Een voyeur die op veilige afstand kan kijken naar de naakte vrouwelijke lichamen zonder schaamte, doordat elk onderling contact ontbreekt. Men kan de hele scène gade slaan zonder beoordeeld te worden.

Tenslotte wordt de toeschouwer via deze observatorrol bewust hoe boeiend deze fantasierijke wereld wel is die Delvaux geschapen heeft. Het wordt gekenmerkt door een onbegrensde verbeelding. Men wordt hierdoor bewust van het feit dat wij mensen, een speciaal verbeeldend vermogen hebben. Dit vermogen stelt ons in staat om nieuwe, realistische werelden te scheppen die evenzeer het recht hebben om te bestaan.

¹³⁸ BARTHELMAN Z. en VAN DEUN C. (2007), p. 29.

II DE KUNST ONTSLUIERD

De vrouw en de erotiek als sluiers voor de naakte waarheden:
contextuele en thematische analyse van de visualisatie van de
vrouw en de erotiek als beeldende elementen

Nu er een uitgebreid overzicht van de pijlers over René Magritte en Paul Delvaux in het denken over hun kunst en kunst in het algemeen de revue is gepasseerd, vertrekt men in deel II van deze masterproef vanuit een concretere uitvalsbasis. In dit deel onderzoeken we namelijk de kunst van beide kunstenaars met de nadruk op de aspecten van de vrouw en de erotiek. Het is de bedoeling te vertrekken vanuit de vrouw en de erotiek als beeldende componenten in de kunst van deze Belgische kunstenaars en te komen tot een analyse die de keuze van bepaalde thematieken en contexten waarin de vrouw en erotische motieven gebruikt worden, te verklaren. We stellen met andere woorden een uiteenzetting voor waarin de verscheidene vormen van erotiek en met de vrouw als beeldend aspect voorkomen.

Deze analyse maakt het mogelijk om elke geïnteresseerde in de schilderkunst van deze kunstenaars als het ware enkele concrete sleutels aan te bieden in de demystificatie of ontsluiting van de kunst van René Magritte en Paul Delvaux. De analyse steunt zowel op een inhoudelijk als een stilistische invalshoek, zodat duidelijk wordt hoe deze kunstenaars de visualisering van de vrouw en erotiek als beeldend aspect hebben geïntegreerd in hun kunst.

Voor er wordt aangevangen met de analyse is het terecht te stellen dat de vrouw, de erotiek en de seksualiteit een belangrijke plaats vervullen in de kunstuitingen van René Magritte en Paul Delvaux. We moeten er tevens van bewust zijn dat er een onderscheid gemaakt moet worden tussen de schilderijen met een bewuste erotische inhoud, werken die gebruik maken van erotische motieven maar waarvan de inhoud niet erotisch is en tenslotte de schilderijen waarvan zowel de inhoud als de motieven van erotische aard zijn. Men zal merken dat het onderscheid

niet altijd duidelijk te maken is. Dit onderscheid kan echter belangrijk blijken bij de interpretatie van verschillende werken.

In *De kunst ontsluit* gaat men dus een stapje verder in de ontsluiting van deze twee mysterieuze kunstenaars en natuurlijk mag men de eerder uiteengezette pijlers niet uit het hoofd verliezen.

Het is in ieder geval niet de bedoeling om deze analyse te beschouwen als een ultieme vergelijkende analyse tussen de schilderkunst van René Magritte en Paul Delvaux. Integendeel, de opzet is om de lezer een platform aan te bieden met mogelijke inhoudelijke interpretaties van de vrouw en de erotische motieven in het werk van beide kunstenaars. Daarom is er gekozen om een analyse per kunstenaar onder te verdelen. Dit wil natuurlijk niet zeggen dat er totaal geen overeenkomsten of verschillen aangekaart zullen worden.

Tenslotte mag men deze analyse ook niet beschouwen als een exhaustief werk. Zowel Paul Delvaux als René Magritte hebben honderden schilderijen geproduceerd, maar het valt niet binnen het tijds- en plaatsbestek van een masterproef om elk werk apart te gaan onderzoeken. Toch zal men merken dat zowel in het geval van Delvaux als in het geval van Magritte een grote afbeeldingenlijst werd gehanteerd om de analyse te illustreren. Dit heeft als enige bedoeling om de stellingen meer kracht bij te zetten.

1 René Magritte

In Deel I werd er reeds uitgebreid aangehaald dat Magritte in zijn schilderijen bepaalde ideeën uitwerkte, zoals onder andere: de twijfel over de relatie tussen een object, de voorstelling ervan en de benaming die de kunstenaar er aan heeft gegeven (*Les mots et les images*); of de affiniteiten tussen voorwerpen die schijnbaar niets met elkaar te maken hebben. Voor de uitbeelding van zijn opvattingen zal Magritte dikwijls motieven van de vrouw gebruiken of motieven met een erotische betekenis. Concreet kan men zich afvragen of de bedoeling van zijn werken en de aanleiding tot het werk altijd van erotische-seksuele aard waren?

Men treft uiteraard verscheidene werken aan bij deze schilder die zowel qua inhoud als motieven erotisch en seksueel getint zijn. Maar toch moet men benadrukken dat de vrouw en de erotiek niet de centrale elementen vormden in het oeuvre van Magritte.

Zoals men in *De kunstenaars ontsluit* reeds heeft mogen ondervinden, staat de kunst bij Magritte in het teken van de poëzie en het mysterie. Aan de hand

van een thematische en beeldende analyse van Magrittes oeuvre hebben we kunnen vaststellen dat hij op verschillende wijzen een poëtische zin heeft kunnen geven aan zijn werken door gebruik te maken van het thema van de vrouw of, op indirecte wijze, van het erotische thema. Toch moet men eraan herinnerd worden dat Magritte niet 'bewust' met thema's werkte.

Ten eerste speelt de vrouw en de erotiek bij René Magritte geen centrale rol. Deze elementen waren er slechts omdat ze zich aan hem opdrongen, of omdat ze pasten bij de andere figuren, woorden en objecten op het doek. Ter herinnering: Magritte stelt de mens op hetzelfde niveau als de objecten. Dit uitgangspunt is cruciaal in vergelijking met Delvaux. Alles stond bij Magritte immers in het teken van de evocatie van of het appel aan het mysterie waarvan de poëzie werd bewerkstelligd via zijn beelden die meermaals gekenmerkt werden door een vreemdsoortige juxtapostie van objecten en figuren die ontleend werden van de werkelijkheid.

Tevens gebruikt Magritte ook middelen als plaatsing van objecten en figuren in een totaal onverwachte omgeving. Om een grote doeltreffendheid te verlenen aan deze plaatsverandering, was het noodzakelijk om zeer bekende en familiäre objecten van alledag te kiezen.¹³⁹ Daarnaast schiep hij ook nieuwe figuren en objecten, wijzigde hij vertrouwde figuren en objecten, veranderde hij de materie van bepaalde figuren en objecten, wendde hij bepaalde woorden aan, associeerde die met beelden, en gaf valse valse benamingen aan figuren en objecten.

Magritte creëert in zekere zin een wereld van sprookjesachtige gebeurtenissen, een schouwburg van mysterie, waar de dingen, geruststellend onder hun onschuldig voorkomen, zodanig worden behandeld dat nieuwe, beangstigende, soms schrikwekkende en altijd in verwarring brengende hoedanigheden opgewekt worden.

Magrittes universum is een universum waar de functie van objecten uit hun context gehaald worden. Deze verandering kan gepaard gaan met een vermomming en hun omkering zodat de werkelijkheid zicht ontruikt aan de onverschilligheid. Hierdoor verwerven ze de macht om in het oog te springen en op te vallen.¹⁴⁰

¹³⁹ WALDBERG P. (1965), p. 171.

¹⁴⁰ WALDBERG P. (1965), p. 179.

1.1 De vrouw en erotiek als object van schoonheid

Magritte heeft zeer duidelijk de vrouw niet als centraal element in zijn oeuvre gebruikt. Desalniettemin hebben de vrouw en de erotiek toch een belangrijke rol gespeeld. In dit onderdeel wordt er onderzocht op welke manier de vrouw en de erotiek als object van schoonheid werden gebruikt in Magrittes schilderijen. We kunnen stellen dat hij dit op verschillende manieren deed. Hij toont de vrouw naakt; hij refereert naar de vrouw als de Venus of Aphrodite; hij herschept de vrouw op verschillende manieren; hij stelt de vrouw voor als wezen van de vruchtbaarheid en hij verandert de materie van het vrouwelijk lichaam om haar schoonheid te benadrukken.

L'évidence éternelle uit 1930 (afb. 3) is een mooi voorbeeld van de hulde aan de vrouwelijke schoonheid, maar kan ook geïnterpreteerd worden als een luguber werk (cf. *infra*, p. 62). In dit werk heeft Magritte gebruik gemaakt van een naakte vrouw. De hulde aan de schoonheid ligt in de afwerking van de naakte vrouw. Als men kijkt naar het detail (afb. 4) van de schaamstreek ziet men dat Magritte ongelofelijk veel gevoel heeft gehad voor de weergave daarvan. Het werk nodigt als het ware uit om het doek aan te raken zodat we een tactiel gevoel krijgen van de schoonheid. Tevens wordt onze blik gedwongen (mede door toedoen van Magritte) om zich te begeven naar de schaamstreek. De schoonheid ligt ook in de manier waarop hij het werk geconcipieerd heeft en effectief in compositie heeft gebracht, nl. door het indelen van het naakte lichaam in aparte kleinere schilderijen. Het is alsof Magritte deze vrouw heeft voorgesteld als een mannelijke blik die het vrouwelijk lichaam geleidelijk aan aftast. De blik richt zich naar het gezicht, zakt dan zachtjes af naar de borststreek, de buik en schaamstreek, om tenslotte te eindigen bij de benen en de voeten.

La représentation (1937, afb. 5) is in dit zelfde opzicht een merkwaardig schilderij. Magritte toont de heupen van een vrouw en omringt deze door een kader. Deze laatste omsluit de vormen van de vrouw volledig. De inspiratie voor dit werk zou rechtstreeks kunnen komen van *L'évidence éternelle* (1930, afb. 3). Maar in tegenstelling tot de laatstgenoemde was dit werk eerder bedoeld als een soort 'voorwerpschilderij', ook al was het mogelijk om dit aan de muur te hangen.¹⁴¹ Bij *L'évidence éternelle* moet de vorm van elk apart schilderij gehoorzamen aan de traditionele rechthoekige vorm van het kader, maar dit is niet het geval bij *La représentation*. De vorm van het kader en het doek passen zich aan aan het gepresenteerde beeld. Door dit gegeven kan men veronderstellen dat Magritte een

¹⁴¹ SYLVESTER D. (2009), p. 238.

hulde aan de vrouwelijk vormen heeft willen representeren door de vorm van de vrouwelijke heupen te benadrukken met behulp van het kader. Tevens is het niet toevallig dat hij ook in dit werk de schaamstreek heeft uitgebeeld. Magritte doet dit op een heel gevoelige wijze. Er straalt een sterk erotisch gevoel van dit werk af door de perfecte weergave van de huid en de uitbeelding van het erotische lichaamsdeel bij uitstek. Dit duidt op een uitstekend observatievermogen van Magritte. Er wordt een realistische illusie van intimiteit geschapen door het lichaam en het lijkt zeer dichtbij. Het is daarnaast ook zeer suggestief en het is zo gekozen dat de blik van de toeschouwer niet anders kan dan zachtjes naar beneden en tussen de benen te gaan. Dit omschreven gevoel vinden we ook terug bij *L'évidence éternelle*.

In *L'univers interdit* (1943, afb. 6) breekt Magritte duidelijk met zijn picturaal verleden. De stijl vertoont overeenkomsten met de impressionistische techniek, vandaar de benaming 'Renoir-periode'. Afgezien van de krulvormige borstelstreken gebruikt de schilder de kleur als dusdanig, als een voor verrassende effecten zorgende materie. Roze, oranje, geel en blauw zijn gedurfd en fel. De oorlog heeft de wereld in zijn greep en Magritte wil optimisme een kans geven door levendige kleuren en vrolijke thema's aan te wenden. Dit alles staat niet los van een erotische sfeer. De zeemeermin benadrukt de schoonheid, want zij is verleidelijk. Magritte verklaart dit allemaal zelf:

“L'occupation allemande a marqué un tournant dans mon art. Avant la guerre, mes tableaux exprimaient l'anxiété, mais l'expérience de la guerre m'a enseigné que ce qui compte en art c'est exprimer le charme. Je vis dans un monde très désagréable et mon œuvre se veut une contre-offensive.”¹⁴²

Vergeleken met de vis-vrouw van *L'invention collective* (1935, afb. 7; cf. infra, p. 60) lijkt deze zeemeermin, vredig en rustend op de bank, een paradijselijk wezen. Ze zorg ook voor een gevoel van welbehagen en betrekkelijke rust, waar er bij *L'invention collective* eerder kan gesproken worden van onrust en afschuw.

Les Trois Grâces (1945, afb. 8) is een tekening van Magritte uit zijn 'Renoir-periode'. Deze benaming wordt tevens gebruikt omwille van de aanwezigheid van weelderige en sensuele jongedames met overvloedig blond haar.¹⁴³ Dit werk gebruikt in ieder geval een erotisch geladen thema en gaat hier zeker en vast gepaard met een hulde aan de schoonheid. De Drie Gratiën zijn op een klassieke manier afgebeeld. Ze houden elkaar vast bij schouders en taille. Een van de godinnen heeft een roos in de hand. Dat attriboot is door de mythologie

¹⁴² N.N. (30 juni – 30 augustus 1990), p. 152.

¹⁴³ N.N. (30 juni – 30 augustus 1990), p. 32.

opgelegd¹⁴⁴, maar de roos is tevens een typisch Magrittiaans motief. Voor de surrealisten is de roos het symbool van het vrouwelijke geslachtsorgaan.¹⁴⁵ De achtergrond bestaat uit wervelende vlekken en verwijst naar een landschap waarin de kunstenaar het spel van het licht tot uiting wil brengen.

Toch is het niet de eerste voorstelling die hij gemaakt heeft van de Drie Gratiën. Dit thema werd eerder gebruikt in *L'embellie* van 1941 (afb. 9). Hier ziet men duidelijk de voorstelling van de Drie Gratiën waarbij één van de vrouwen ook een roos vasthoudt. Een bijkomend belangrijk beeldend component dat kracht zet bij de gedachte van de schoonheid is de duif. De duif staat hier teken voor de moederlijkheid en vrouwelijkheid.

Naast het thema van de Drie Gratiën (zie afb. B van Rubens als een voorbeeld) als beeld van de schoonheid heeft Magritte tevens het thema van Venus (Romeinse mythologie) of Aphrodite (Griekse mythologie) meermaals uitgewerkt in zijn schilderijen.

In *La belle de nuit* (1932, afb. 10) is het duidelijk dat hij zich op Venus heeft geïnspireerd voor de uitwerking van dit vrouwelijk lichaam. Als we het klassieke beeld dat in het Louvre staat in Parijs (afb. C) vergelijken met het beeld dat Magritte ons toont zien we duidelijke overeenkomsten. Men ziet dat bij de buste in *La belle de nuit* de armen ontbreken en dat de buste in natuursteen is. De verwijzing naar de vrouwelijkheid wordt versterkt door het contrast van de donkere achtergrond van de nacht en de bleke huid van de vrouwelijke buste.

In *La lumière des coïncidences* (1933, afb. 11) vormt deze buste eveneens het centrale element van het schilderij. De kaars als teken van licht werpt ook duidelijk licht op de buste, waardoor de schoonheid van deze buste volledig tot zijn recht komt. In het verlengde van deze veronderstelling valt te beschouwen dat Magritte een licht werpt op de vrouwelijke schoonheid, op de klassieke schoonheid, op Venus en Aphrodite.

Een merkwaardige variatie op de schilderijen met het bustemotief vindt men terug in *Les marches de l'été* (1938-1939, afb. 12). In dit werk verenigt hij twee verschillende bustes op elkaar als echo voor de thematiek in de achtergrond. De blauwe lucht is letterlijk opgebouwd uit blauwe kubussen. Andere vreemde variaties vindt men terug in *La folie des grandeurs II* (1948-1949, afb. 13) en *La folie des grandeurs* (1962, afb. 14). Voor deze twee laatste werken zou Magritte zijn inspiratie

¹⁴⁴ De drie Gratiën waren de dochters van Zeus en Eurynome. Zij brachten schoonheid overal waar ze kwamen en werden meestal in verband gelegd met Aphrodite, godin van de schoonheid. Ze hielden van poëzie en dans. Ze lieten de bloemen groeien en met name de roos.

¹⁴⁵ CHADWICK W. (1985), p. 162.

gehaald hebben van de Russische poppetjes.¹⁴⁶ Men zou dit kunnen veronderstellen omdat men telkens kleiner busten naar boven ziet komen uit de grotere buste.

Een andere speciale variatie van de buste vindt men in *La peinture* van 1945 (afb. 15). Het is typisch voor Magritte dat hij hier een grote stap maakt om de toeschouwer nog meer in de war brengen. Het is een drie-dimensioneel werk van zijn bustemotief met de eigenaardige titel *La peinture*. De vrouwelijk buste is gemaakt van plaaster en is beschilderd in een huidskleur. Merk op dat het hier gaat om een omgekeerde denkwijze dan bij zijn schilderijen die we hierboven besproken hebben. Voor Magritte is dit ook een schilderij zoals zijn titel laat vermoeden, maar het verschil voor hem zit in het feit dat de ondergrond gewoon verschillend is. Daar waar hij in de vorige schilderijen de buste in de natuursteenkleur heeft voorgesteld op doek (een twee dimensionele ondergrond), brengt hij de buste als bestaand object in de realiteit en geeft hij deze een kleur die aanleunt bij de echte huidskleur. Zoals men later bij andere werken zal opmerken, is het hier reeds zijn bedoeling het kunstmatige aspect van kunst bloot te leggen.

Men kan opmerken dat Magritte het thema van Venus of Aphrodite meermaals heeft uitgebeeld aan de hand van het motief van de buste. We vinden dit terug in meerdere schilderijen, al dan niet met een lichte variatie in de uitvoering. Soms werd deze ook voorgesteld met afgezakt en gedrapeerd gewaad zoals in *La statue volante* (1964, afb. 16). Hier krijgt men een bonte opstelling van voorwerpen te zien. De aanwezigheid van een standbeeld zoals in de oudheid wijst echter op een verbeelding die dicht bij een soort liefdeszang aansluit. Het lichaam met het gedrapeerde gewaad is verwarrend, want de huid van het standbeeld lijkt te leven. Dit is de wereld van de stilte, in de marge van de tijd, een tijd die het magische en betoverende universum toont van de poëzie. Bij Magritte is het leven dichtbij, onderhuids aanwezig. Het beeld van de luiken op de plaats waar zich gewoonlijk vleugels bevinden, sleept ons mee in een poëtische vlucht zonder gelijke.

Een andere manier om dit thema uit te beelden is het gebruik van de naakte staande vrouw. In *La magie noire* van 1945 (afb. 17) kunnen we deze allusie op Venus herkennen. Als men ter vergelijking de *Geboorte van Venus* (ca. 1485, afb. D) neemt van Sandro Botticelli neemt dan ziet men duidelijk de gelijkenis. Men kan ook de *Aphrodite Braschi* uit de eerste eeuw v. Chr. (afb. E.) nemen even ter vergelijking nemen om de gelijkenissen te merken. De naakte vrouw in Magrittes schilderij straalt dezelfde gevoelens uit. Net zoals Botticellis Venus straalt deze bij

¹⁴⁶ SYLVESTER D. (2009), p. 128.

Magritte een onschuld uit, nl. de schoonheid die ontstaat uit de onschuld. Venus, de godin van de liefde vertoont dezelfde blik in *La magie noire*, waarbij haar gedachten naar elders afgedwaald zijn. Het naakte lichaam is tevens op een gelijkwaardige wijze voorgesteld: men ziet dezelfde sterke en jeugdige schoonheid van het vrouwelijk lichaam. Tenslotte is er de vreemde representatie waarbij het gezicht en bovenlichaam lichtjes begint te vervagen. Dit heeft een dieperliggende betekenis zoals men later kan zien.

In *La liberté de l'esprit* (1948, afb. 18) wordt de vrouwelijke schoonheid in contrast gesteld met de zonsondergang. Dit kan worden afgeleid uit het gebruikte kleurenpalet en de maan die zichtbaar wordt op de achtergrond. Men kan dus veronderstellen dat de vrouw kijkt naar de schoonheid van de zonsondergang. Het licht en het kleurenpalet worden weergegeven op haar huid die het een warme toon geven. Deze naakte vrouw is een toonbeeld van vrouwelijke schoonheid op een eenvoudige manier. Ook een mannelijk aspect wordt hier geïnsinueerd door de pijp die ze in haar hand houdt.

In de 'vache-periode' van Magritte vindt men ook uitbeeldingen van de Venus terug. Een treffend voorbeeld vindt men in *Lola de Valence* (1948, afb. 19) waar men zowel de staande naakte vrouw als de naakte vrouwenbuste ziet.

In *Les profondeurs du plaisir* van 1948 (afb. 20) vinden we deze Venus terug in een meer erotisch-seksueel getinte voorstelling. In dit werk steekt Magritte de Venus in een opzichtig en erotisch kleedje. De Venus wordt hier gezien als een wellustig wezen. De mannelijkheid wordt hier gepresenteerd door één van Magrittes bekende elementen, namelijk de gedraaide tafelpoot. Men kan dus stellen dat Magritte hier een stapje verder gaat in de representatie van de vrouw als Venus, de godin van de liefde. Ze gaat daadwerkelijk over tot het spel van de liefde. De vrouw streelt zichzelf over de borsten en omarmt de gedraaide zuil wat kan geïnterpreteerd worden dat ze openstaat voor het liefdesspel van de man. De vrouw omklemt de gedraaide zuil. Kan men hier spreken van een directe voorstelling van het fallussymbool?

Een zelfde erotische en seksuele sfeer in verband met het thema van de Venus wordt vertoond in *Le galet* (1948, afb. 21). Hier valt echter geen mannelijk element te bespeuren, bijgevolg kan deze scène geïnterpreteerd worden als een zelfbevrediging van de vrouw. De vrouw streelt ook hier zichzelf over de borsten en de andere hand glijdt zachtjes richting de schaamstreek.

Het is dus niet toevallig dat de twee voorgaande werken uit de 'vache-periode' komen, want het is met name in deze periode dat Magritte zich gewaagd heeft aan dergelijke uitbeeldingen van seksuele onderwerpen. Dit had als bedoeling

om een sterk contrast te vormen tegen de ongelukkige en miserabele wereld die toen overheerste tijdens en onmiddellijk na de wereldoorlog.

Nog een andere representatie van de vrouw als teken van schoonheid gebruikt Magritte door de vrouw voor te stellen als wezen van de vruchtbaarheid, de vrouw als moeder. Deze representatie van de vrouw vindt men meermaals terug in de werken van Magritte, zij het op een meer verborgen manier.

Paysage uit 1927 (afb. 22) kan hier dienen als eerste voorbeeld. Dit schilderij toont een vreemde menselijke schepping dat op het eerste zicht een vrouwelijk lichaam lijkt. Men ziet tevens de uitbeelding van een soort vertakking van een boom of struik die verstrengeld lijkt te zijn met de vrouwelijk figuur. Wil Magritte hier de vrouwelijke figuur voorstellen als vruchtbaar wezen?

Het kan eigenaardig zijn om het bovenstaande zo te interpreteren, maar het is niet de enige keer dat Magritte de vrouw in verband brengt met de natuur en om precies te zijn met het motief van de boom. In *Découverte* (1927, afb. 23) ziet men een naakte vrouw in een pose zoals vrouwelijke mannequins aannemen in modemagazines. Opvallend is dat de huid op welbepaalde plaatsen het reliëf vertoont van boomschors. De schors die net zoals de huid in een bepaalde mate terug kan genezen.

La représentation (1937, afb. 5) kan in dit verband ook een treffend voorbeeld zijn waarbij de vrouw gerepresenteerd wordt als wezen van de vruchtbaarheid. Doordat het kader de welvingen van het vrouwelijk lichaam volgt, wordt de nadruk op de heupen gelegd. De vrouwelijk heupen staan symbool voor de vruchtbaarheid en de mogelijkheid tot het baren van een kind. Het wordt reeds lang aangenomen dat de vrouw met brede heupen meer in staat is om kinderen op een veilige manier te baren.

1.2 De vrouw en erotiek als kwetsbaar en ontroerend gegeven

Het is niet altijd eenvoudig om een duidelijk beeld te krijgen van het oeuvre van René Magritte, maar toch kan men meermaals bij Magritte een bepaald gevoel terugvinden waarbij zowel de vrouw als de erotiek als iets kwetsbaar en ontroerend weergegeven wordt.

Het is niet zo dat elke voorstelling van de naakte vrouw bij Magritte een hulde is aan de vrouwelijke schoonheid. Als we aandachtiger kijken, kan men ook een voorstelling van de vrouw onderscheiden als kwetsbare en fragiele figuur. Dit gevoel is terug te vinden bij *L'assassin menacé* uit 1926 (afb. 24). Men ziet een

naakte vrouw op een bed liggen. Deze vrouw is zonet vermoord. Er hangt een mysterieuze en spannende sfeer in dit schilderij. De titel versterkt dit aspect. Deze suggereert dat ergens in dit schilderij de moordenaar vertoeft en de kans is groot dat hij ontmaskerd zal worden.

De naakte vrouw uit de twee versies van 1934 en 1945 van *La magie noire* (afb. 25 en 17) kunnen verbonden worden met het idee van een kwetsbare vrouw. Hier wordt de vrouw tegelijkertijd voorgesteld als sculpturaal en levend object. De vrouw wordt hier afgebeeld als een teken van schoonheid, die van een tijdelijke en fragiele aard is. De schoonheid die onderhevig is aan de tand des tijds. De duif als teken van vrouwelijkheid en schoonheid versterkt deze notie nogmaals.

Les liaisons dangereuses uit 1936 (afb. 26) is een derde voorbeeld waarbij Magritte de notie van schoonheid een kwetsbaar aspect toekent. Mijn inziens beeldt hij hier de onzekerheid van de vrouw uit en met name de onzekerheid voor haar eigen schoonheid. Een schoonheid die zij niet als automatisch ervaart wanneer zij naar zichzelf kijkt in de spiegel. Ze zou zichzelf liever wegdraaien, want ze is niet gelukkig met wat ze te zien krijgt. Dit gevoel wordt eveneens versterkt doordat ze haar blik afwendt.

De 'Renoir-periode' luidt een tijd van gelukkige onderwerpen in. Magritte wil dat zo, ondanks het feit dat hij zijn onderbewustzijn niet van verbijsterende beelden kan vrijmaken. In *L'amour* (1946-47, afb. 27) toont Magritte ons een naakt vrouwenlichaam met losse haren die elegant beweegt, maar het draagt ook een monsterachtige slangvormige aanwas. Het buitengewone schepsel glimlacht. Ze schrikt even op door de aanwezigheid van de duif met geopende vleugels. De 'schone' is in de wolken over haar ontdekking: een ei dat ze triomfantelijk toont. Ook hier toont hij de fragiliteit van de vrouw door de vrouw op deze welbepaalde manier uit te beelden. Meermaals heeft de schilder vrouwelijke personages gecreëerd waarin menselijke en dierlijke vormen samenvloeien: vrouw-sirene, vrouw-vis, vrouw met veelvormige ledematen,... Dergelijke beelden tonen de tweeslachtigheid van de Magrittiaanse gedachte aan.

De zelfmoord van zijn moeder Régina Bertinchamps heeft in Magrittes leven een grote invloed op zijn schilderijen uitgeoefend. Volgens David Sylvester heeft deze tragische gebeurtenis, een grote rol gespeeld in zijn oeuvre. Het is niet duidelijk op te maken of hij het dode lichaam van zijn moeder van dichtbij heeft mogen aanschouwen toen zij uit het water gehaald werd. Als men ervan uitgaat dat dit niet het geval was en dat hij zich heeft moeten baseren op een mondelinge overlevering van familieleden dan kan men begrijpen dat dit tragische voorval een

hele tijd in zijn hoofd rondgespookt heeft. Dit kan een reden geweest zijn waarom dit onderwerp meermaals zijn echo teruggevonden heeft in zijn oeuvre. Magritte zal waarschijnlijk lang met dit vraagstuk in zijn hoofd gezeten hebben en daardoor bewust of onbewust dit motief gebruikt in zijn schilderijen.¹⁴⁷ Men kan allezins in verschillende werken een representering van de verdrinkingsdood terugvinden.

De meest vanzelfsprekende allusie op de verdrinkingsdood vindt men terug in een werk van eind 1926, *Les rêveries du promeneur solitaire* (afb. 28). Het is door Magritte geschilderd geweest in de periode waarin hij de schilderkunst als middel begon te gebruiken om een poëtische evocatie te bewerkstelligen. Op de achtergrond ziet men een rivier van ongeveer dezelfde grootte als de Samber ter hoogte van Châtelet. Op de voorgrond ziet men een figuur die in de lucht drijft, misschien een menselijk lichaam dat een mythisch beeld kan zijn van de dood. Toch moet men hier opmerken dat het niet gaat om een vrouwelijke figuur, maar om een mannelijke figuur.

In datzelfde jaar realiseert hij nog een schilderij dat kan verwijzen naar de zelfmoord van zijn moeder. In *La robe de l'aventure* (1926, afb. 29) ziet men eveneens een liggende figuur, maar in dit geval kan men met zekerheid zeggen dat het om een vrouwelijke figuur gaat. Deze figuur ligt in een laken die een lijkwade kan voorstellen en daarboven drijft een vreemdsoortig wezen. De relatie tussen de vrouw en het wezen kan verschillende betekenissen hebben. Dit wezen kan een representatie zijn van een doodsengel of volgens David Sylvester een grote zeeschildpad. In dit laatste geval kan de achtergrond eerder geïnterpreteerd worden als een wateromgeving waarbij het personage een voorstelling is van zijn dode moeder in haar nachtjapon.¹⁴⁸

In 1928 schildert Magritte *L'inondation* (afb. 30). Uit de achtergrondvoorstelling kan worden afgeleid dat men ook hier te maken heeft met het thema van de verdrinkingsdood. Het gezicht van de vrouw is verborgen door mist in plaats van een nachtjapon. In dit opzicht is het deel van het lichaam dat verborgen is juist het lichaamsdeel dat verborgen of gesluierd zou zijn door de nachtjapon indien men deze zou willen verwijderen om het gezicht zichtbaar te maken. Op de achtergrond ziet men ook een waterlandschap waardoor een verband kan gelegd worden tussen het verdwijnen van het vrouwelijk lichaam, het waterlandschap, en de titel, dat 'overstroming' betekent in het Nederlands. Mijn inziens is dit een verwijzing naar de niet beantwoorde fantasie over de dood van zijn moeder.

Het motief van het verborgen of verdwijnende lichaamsdeel komt geregeld terug in Magrittes oeuvre. Er bestaan voor dit motief ook verschillende variaties

¹⁴⁷ SYLVESTER D. (2009), pp. 12-14.

¹⁴⁸ SYLVESTER D. (2009), p. 12.

zoals het gesluisde gezicht en het gesluisde lichaamsdeel. Een uitzondering op deze regel vormt het werk *In memoriam Mack Sennett* (1937, afb. 31). Hier ziet men een nachtjapon, bevestigd aan een kapstok, in de kast hangen. Vreemd genoeg vertoont die nachtjapon twee vrouwelijke borsten. Het lijkt alsof dit kledingstuk doordrenkt is met water. Hierdoor kan men veronderstellen dat ook in dit werk nogmaals een verwijzing wordt gemaakt naar de verdrinkingsdood van Magrittes moeder. Dit kan men afleiden uit de borsten die zachtjes zichtbaar worden door de nachtjapon, alsof deze net uit het water is gehaald.

1.3 De vrouw en erotiek als luguber en schrikwekkend gegeven

Tot nu toe heeft men reeds de vrouw en de erotiek als representatie van de schoonheid, maar ook als kwetsbaar en ontroerend gegeven besproken. Toch heeft Magritte de vrouw en de erotiek niet altijd in deze zin gebruikt voor zijn schilderijen. Zij komen ook voor in lugubere en schrikwekkende contexten. Contexten die bij de toeschouwer een gevoel van angst en zelfs afschuw kunnen opwekken. Hij heeft in deze werken een angstige en schrikwekkende sfeer geschapen. Hierdoor heeft hij het shockgevoel in een directe visuele vorm gegoten. Het kan bij de toeschouwer een gevoel van ontstentenis en ongeloofwaardigheid oproepen over wat er op het doek verschijnt.

Het meest vanzelfsprekende voorbeeld is het thema van de verkrachting dat we kunnen terugvinden in enkele werken van Magritte. Dit heeft hij bewerkstelligd door het weergeven van een vervorming van het vrouwelijke lichaam of een regelrechte mutilatie van het vrouwelijk lichaam. Deze analyse laat de donkere kant van Magrittes schilderkunst zien, waar de vrouw niet het onderwerp is van een eeuwigdurende hymne aan de schoonheid. En het mag gezegd worden dat Magritte dit op doeltreffende wijze tot stand heeft gebracht in verscheidene werken.

In *Le Viol*¹⁴⁹ van 1934 (afb. 2; een andere versie is in 1942 (afb. 32 gemaakt en er bestaat tevens 2 potloodtekening, nl. uit 1934 en 1959 (resp. afb. 33 en 34)) komt dit gevoel van verkrachting duidelijk naar boven. Het wordt beschouwd als een aanslag op het vrouwelijk lichaam. Men ziet een vrouwenhoofd afgebeeld

¹⁴⁹ Magritte heeft een versie van *Le Viol* naar Claude Spaak gestuurd om zijn project te tonen. In deze versie zijn de anatomische delen terug op hun plaats geïntegreerd (deze tekening werd *La Connaissance naturelle*), Magritte schrijft: “*Tous mes derniers tableaux me conduisent à cette peinture simplifiée que je désirais depuis longtemps, c’est en somme la recherche de plus en plus rigoureuse de ce qui est, à mes yeux, essentiel dans l’art: une pureté, une précision de l’image du mystère, qui, ayant abandonné toute conjoncture accidentelle, soit décisive... Il me semble qu’ainsi, j’exprime ce que Le Viol avait de bouleversant avec les mêmes formes que celles de la nature. La lecture devient intérieure.*”

waarin de ogen vervangen zijn door de borsten, de mond door de venusheuvel en de neus door de navel. Het resultaat heeft een schrikwekkend effect. Het is alsof de ogen uitpuilen en de lippen naar binnen geknepen worden. Het geheel geeft heel goed de afschuw weer, die zich op het gezicht van een vrouw bij een verkrachting moet aftekenen. Men kan dus terecht stellen dat deze voorstelling voor een vrouw beschouwd kan worden als iets schrikwekkend en angstig. De agressieve toon overheerst het werk.

Een tweede voorbeeld vormt *Les jours gigantesques* uit 1928 (afb. 35). Over het onderwerp van dit schilderij kunnen we terugrijpen naar twee brieven van Magritte die hij naar zijn vriend Marcel Lecomte heeft gestuurd. Uit deze brieven kunnen we afleiden dat Magritte de opzet had om een representatie te geven van een poging tot verkrachting. De vrouw is zeer duidelijk in een staat van horror en shock. Magritte heeft dit onderwerp en de horror die de vrouw in haar macht heeft onderzocht. Hij tart de wetten van de ruimte waardoor er een effect wordt opgeroepen dat heel verschillend is van het onderwerp in gedachten. Ruw gezegd komt het neer op het volgende: de man doet een poging tot verkrachting van de vrouw; hij zit op de voorgrond; noodzakelijkerwijze volgt hieruit dat de man een deel van de vrouw verbergt, dus het deel waar hij voor de vrouw staat, tussen haar en ons zicht. Maar de ontdekking ligt evenwel in het feit dat de man de contouren van de vrouw niet overschrijdt.¹⁵⁰ Alleen de vrouw is zichtbaar als een compleet beeldcomponent. De man heeft deels al bezit genomen van de vrouw, alhoewel ze zich met alle kracht tegen hem probeert te weren. Hoe meer de man probeert voor haar te staan, hoe meer het bestaan van de vrouw zal vervagen en verdwijnen. Hij probeert zijn zichtbare bestaan te verkrijgen door te pogen haar lichaam te overheersen. Men kan stellen dat zelden een verkrachting of een fysieke agressie met zo'n grote overtuiging, dwingendheid en hopeloosheid is voorgesteld. Dit schilderij heeft via deze 'collagetechniek' een ongelofelijk donkere en wrede intensiteit verkregen. Dezelfde techniek heeft Magritte gebruikt voor *Les regards perdus* (1927-1928, afb. 36).

In het licht van het uitgebeelde tafereel in dit schilderij heeft de titel *Les jours gigantesques* wel een eufemistische ondertoon, en men mag zeker stellen dat deze een weloverwogen provocatie is.

Michel Draguet spreekt in verband met dit werk van de vrouw die een icoon wordt voor zowel sensualiteit als erotische ongevoeligheid, levendigheid en levenloos.¹⁵¹ Hier visualiseert Magritte een agressieve mannelijk silhouet die beetje bij beetje de macht neemt over het lichaam van een naakte vrouw. Dit schilderij doet

¹⁵⁰ SYLVESTER D. (1992), p. 277.

¹⁵¹ DRAGUET M., 'Magritte vis-à-vis Surrealism' (20/12/2006 – 1/4/2007), p. 28.

dienst als een apologie voor een geweld en agressie waarvan het doelpubliek de morele conformiteit was van de bourgeoisie.¹⁵² Hier wordt het element van geweld gelinkt met de subliminale inhouden van het beeld en ook de wil tot dramatisering is zichtbaar op dit doek. Het somber palet evolueert voor verschillende redenen. Het benadrukt de donkere kant van de Magrittiaanse verbeelding. De vormvastheid van zijn modellering geeft ons een gevoel van zwaarte waar hij nog eens een gevoel van nachtmerrie aan toevoegt via zijn gekozen kleurenspectrum.

La ruse symétrique (1928, afb. 37) is in dat licht eveneens een onrustwekkend en schrikwekkend voorbeeld. Men ziet slechts een deel van een vrouwelijk lichaam tot aan de romp, daarboven is een doek of gewaad gelegd die het lichaam sluiert. Wat hier vertoond wordt doet ons schrikken omdat men duidelijk kan afleiden dat het bovenlichaam van de vrouw ontbreekt. In de achtergrond ziet men twee 'hoopjes' die eveneens bedekt zijn met een doek. Doet Magritte hier een lugubere suggestie? Namelijk dat zich onder die doeken de overige delen van het vrouwelijk lichaam bevinden? Het staat vast dat de toeschouwer van dit doek een gevoel van angst kan krijgen bij het zien van dit werk.

Mijn inziens vormt *La Gâcheuse* (1935, afb. 38) ook een voorbeeld van de vrouw als schrikwekkend beeld. Hier wordt een naakt lichaam van een vrouw voorgesteld. Echter wat ons angstig kan maken is het feit dat het hoofd van de vrouw vervangen is door een hoofd van een skelet. Wil Magritte ons hier bewust maken van het feit dat achter de vrouwelijke schoonheid die we allemaal vereren, eveneens een donkere en meer lugubere kant schuilgaat. Namelijk de vergankelijkheid van de schoonheid waarna de dood komt.

De vrouw-vis figuur in *L'invention collective* (1935, afb. 7) kan in dit opzicht ook één van de schrikwekkende scheppingen zijn van Magritte. Hier ziet men de omgekeerde uitvoering van een zeemeermin. Vinden we hier een sadistisch ondertoontje van Magritte terug in deze schepping? De gedachte achter dit werk is in nauw verband met de titel. De titel suggereert dat Magritte een beroep doet op een soort 'collectief visueel geheugen' dat aanwezig is bij de mensen en dat automatisch in werking treedt bij het zien van schilderijen. Dit geheugen maakt ons dan bewust dat hier een allusie gemaakt wordt naar een zeemeermin. Toch klopt het beeld niet helemaal. Normaal gezien bestaat volgens dit collectief visueel geheugen een zeemeermin uit een visstaart en het bovenlichaam van een mens. Hier krijgt men het tegenovergestelde te zien en dit is de bedoeling van Magritte. Spontaan denkt men aan een zeemeermin maar al gauw merkt men dat het niet klopt en dat men zich ongemakkelijk voelt bij deze voorstelling. Hier wil hij duidelijk

¹⁵² DRAGUET M., 'Magritte vis-à-vis Surrealism' (20/12/2006 – 1/4/2007), p. 28.

maken dat de collectief geheugen ons begrenst in ons denken en mogelijkheden. Om tot een mysterie te komen of om poëzie tot uitdrukking te laten komen moet men bereid zijn de rationaliteit los te laten.

In *Le modèle rouge* (1953, afb. 39 en 1953, afb. 40) zien we punten van een paar hoge schoenen die vervangen zijn door tien tenen. Magritte vertoont hier ook de wil tot provocatie, zelfs een gevoel van agressiviteit is voelbaar. Daarnaast is dit tevens een tragisch werk. Het is een alarmkreet. Dit paar 'schoenvoeten' schijnt bij de wereld van de afschuwelijke concentratiekampen te horen.

“Le problème des souliers démontre combien les choses les plus effrayantes passent par la force de l'inattention pour être tout à fait inoffensives. On ressent, grâce au Modèle rouge que l'union d'un pied humain et d'un soulier relève d'une coutume monstrueuse.”¹⁵³

Met dit schilderij toont Magritte eens te meer dat de schilderkunst geen doel op zich is, maar een middel om een antwoord te formuleren. In dit geval veroorzaakt dit proces een 'crisis' van het voorwerp waarvan de schok uiterst krachtig is. *Le modèle rouge* eist niet gewoon onze aandacht op, het werk overvalt ons.

Tenslotte kunnen we de vrouw ook in het werk van Magritte beschouwen als een lustobject voor de man. De vrouw als afhankelijk, passief vrouwelijk, onschuldig, grillig en weerloze figuur. Zij is dan ook het best geschikt voor de viriele man die in zijn beschermende rol zijn viriliteit kan bewijzen. De vrouw als vertegenwoordigster van het zwakke geslacht, wordt bewonderd. In die zin dat er verondersteld wordt dat ze geen denkkraft heeft, niet rationeel is, zij is alleen maar de vrouwelijke charme en liefelijkheid.

Enkele schilderijen van Magritte getuigen van deze opvatting, nl. in *L'histoire centrale* (1941, afb.) staat een dame met een bedekt hoofd achter een soort tafel, waarop een reiskoffer staat en bovendien een klarinet. Kan dit de blindheid of de onmacht van de vrouw tegenover het avontuur en het creatieve kunnen betekenen?

In *L'éloge de l'espace* (1927-1928, afb. 42) zien we enkele vrouwenlichamen waarvan de meest erotische lichaamsdelen zichtbaar zijn, nl. de kont, de rug, de borsten en de schaamstreek. De gezichten en de benen en handen ontbreken echter. De omkadering van deze vrouwelijke lichamen lijkt te suggereren

¹⁵³ Uit de ongeëditteerde tekst *'La ligne de vie I'* van een conferentie door Magritte, op 20 november 1938, in het Koninklijke Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen. Geciteerd uit BLAVIER A. (2009), p. 112.

dat het een representatie is van de blik van een voyeur. Is de vrouw hier enkel een object van lust voor Magritte?

De volgende twee voorbeelden die besproken worden, zijn zeer vreemde werken van Magritte. Het gaat namelijk over *Le repos de l'acrobate* (afb. 43) en *Les idées de l'acrobate* (afb. 44) uit 1928. Op het eerste zicht lijken dit zeer lugubere werken waarin de vrouwelijke figuur extreem wordt vervormd. Men kan merken dat het beeld van de vrouw uit het eerste schilderij wordt herhaald in het tweede werk, met als verschil dat ze in het deze laatste een jachtgeeer en een trombone vasthoudt. Daarnaast is er in *Les idées de l'acrobate* nog een tweede vrouwelijk figuur aanwezig. Die 'vloeit' als het ware uit de andere figuur.

In *Quand l'heure sonnera* (1964-1965, afb. 45) wordt een naakte vrouwentorso uitgebeeld (dus zonder hoofd, armen of benen). Deze staat op een verlaten strand, achter haar ziet men de zee en erboven een luchtballon.

In *La folie des grandeurs* (1962, afb. 14) en *La folie des grandeurs II* (1948-1949, afb. 13), *Les marches de l'été* (1939-1939, afb. 12) stelt Magritte ditzelfde vrouwentorso, maar dan samengesteld uit verschillende stukken van dezelfde torso's in verschillende groottes. Men kan stellen dat Magritte hier als het ware aan het spelen is met het vrouwelijk lichaam. Ziet hij in het verlengde van de vrouw als seksueel object de vrouw ook als speelgoedobject?

Dit objectkarakter, seksueel of als ding, vindt men in extreme vorm terug in *L'évidence éternelle* (1930, afb. 3 en 5). Het is een werk waarbij de vrouw in 5 delen is verdeeld. Dit is een concretisering van een nieuw idee: een onderwerp representeren door verschillende fragmenten van een beeld te schilderen op vier of vijf kleine doeken met variabele afmetingen.¹⁵⁴ Deze zijn allen omkaderd in verguld hout. Men ziet in dit werk een naakte vrouw waarvan de vijf delen allen boven elkaar geplaatst zijn. Het is een werk dat enkel tot zijn recht komt als het aan de muur hangt. Men mag echter stellen dat het verkeerd is om de beschrijving van een naakte vrouw toe te passen op dit werk. Deze stelling roept een algemeen beeld van de vrouw op terwijl men best weet wie voorgesteld is in dit werk. Het is de vrouw van Magritte, Georgette die model gestaan heeft.

Magritte heeft in dit opzicht nog een ander werk gemaakt waarbij een naakte zich ook zeer sterk identificeert als de vrouw van Magritte. Dit is *Tentative de l'impossible* (1928, afb. 46), waarbij de naakte vrouw nog niet in haar totaliteit bestaat of geschapen is. In *L'évidence éternelle* werd een beeld van een personage

¹⁵⁴ SYLVESTER D. (2009), p. 235.

in stukken gesneden en weer in elkaar gestoken, maar enkele onderdelen werden weggelaten natuurlijk en werden niet opgenomen in het werk.

De onvolledige materialisatie in *Tentative de l'impossible* van het vrouwenlichaam was een middel om de getrouwheid naar de natuur te compenseren door kunstmatige karakter van de schilderkunst de onderstrepen. *L'évidence éternelle* met zijn lichaamsfragmenten gekaderd en ingekaderd, geïsoleerd van elke natuurlijke omgeving en gehoorzaamend aan de toegewezen oppervlakte onderhevig aan een geometrische vorm is een nieuwe en krachtigere confirmatie van het kunstmatige karakter dat de kunst kenmerkt. Een lichaam is ontdaan van zijn normale cohesie op een manier dat de kunstenaar toelaat een pure artistieke bewerkstelling uit te voeren om een menselijke anatomie te scheppen. De magie van dit werk zit in de relatie tussen het dominerende kunstmatige van de constructie en de nauwkeurige overbrenging van de fysieke details van het lichaam.

1.4 De vrouw en erotiek in een complexe en vervreemdende context

Als afsluitend hoofdstuk bespreken we de complexere schilderijen waarbij de vrouw en de erotiek onderwerp maken van de schilderijen en geplaatst zijn in vervreemdende contexten, waarvoor niet meteen een verklaring te vinden is.

In dit verband kunnen we enkele vervreemdende motieven onderscheiden die we zullen aankaarten: de vrouw met haar dubbelganger of spiegelbeeld, de vrouw voorgesteld als woord. Men heeft natuurlijk geen ongelijk als men beweert dat elk schilderij van Magritte gesitueerd is in een mysterieuze context of een context dat volledig gewaad is door vervreemdend aspecten en gevoelens. Het is terecht te stellen dat zo'n gevoel zijn hele oeuvre overheerst.

Het schilderij *La loge* of *L'étrangère* (1925, afb. 47) toont ons een beeld van een vrouw in een vervreemdende context. Men meer precies een zittende vrouw waarvan de hals twee hoofden ondersteunt. Deze hoofden zijn quasi identiek. David Sylvester duidt op een parallel met het werk *Les Deux Soeurs* (afb. 48) gedateerd in 1925. In dit laatste werk ziet men twee hoofden van jonge meisjes die elkaars tweelingzus zouden kunnen zijn. Of een correctere beschrijving zou zijn dat men twee beelden ziet van hoofden, waarbij één ervan de ogen gesloten heeft en de andere de ogen open. David Sylvester duidt op een overgang van deze twee werken van de fantastische kunst naar het surrealisme, van het wonder naar de dubbelzinnigheid, en in het bijzonder de dubbelzinnigheid waarbij objecten de plaats

nemen van menselijke wezens. Hierbij is de invloed van De Chirico duidelijk voelbaar. Verder buiten deze invloed kan men drie onderdelen onderscheiden in dit werk die fundamentele constanten zouden worden in het de kunst van Magritte en totaal niet schatplichtig zijn aan Chirico. Het kijkstandpunt dat Magritte zal kiezen is één van de meest eenvoudige: meestal goed gecentreerd en bijna altijd frontaal, gewoonweg, met geobserveerde personages helemaal frontaal of in profiel.¹⁵⁵ Het is de eerste van een lange serie schilderijen waarbij Magritte een personage uitbeeldt samen met zijn dubbelganger.

La lumière du pôle (1926 of 1927, afb. 49) is een ander voorbeeld waarbij een figuur en zijn dubbelganger worden uitgebeeld. Bij deze figuren lijkt het alsof het holle poppen zijn. Het lichaam is hier slechts een omhulsel voor de leegte die het omhult. Dit duidt weer op de stelling waarbij de menselijke wezens voorgesteld worden als objecten.

In het werk *Le Joueur Secret* (1927, afb. 50) vinden we in het tafereel een vrouw terug. Dit schilderij kan als één van de meest enigmatische schilderijen van Magritte beschouwd worden. Het is een enorm schilderij dat waarschijnlijk vlak voor zijn solo tentoonstelling in de Brusselse galerij *Le Centaure* gemaakt is geweest. Ongeveer rond de lente van 1927. Het werk heeft geen voorlopers of opvolgers. Het gaat blijkbaar over een complex en mysterieus verhaal dat weer opgehaald wordt in dit werk, nl. een verhaal, alhoewel dat de dag van vandaag niet meer wordt geïnterpreteerd als de zekere verklaring.¹⁵⁶ Het schilderij toont ons twee mannen in wit gekleed die baseball spelen in een mysterieuze tuinachtige omgeving. Magritte maakt gebruik van een neutrale schilderstijl en een strikt theatrale constructie van de beeldcomponenten.

Men weet dat Magritte bekend staat om zijn woordschilderijen en in de optiek van erotiek en de vrouw past hij deze hierop ook concreet toe. Aan het begin van 1928 zien we in *Le paysage fantôme* (afb. 51) dat Magritte woorden heeft geassocieerd met beeldende aspecten door ze letterlijk op elkaar te stapelen. Volgens David Sylvester behoort dit schilderij tot de eerste categorie van Magrittes productie in Parijs tussen september 1927 en juli 1930. Het is de categorie waarbij woorden figuratieve vormen vergezellen. De andere twee categorieën zijn die waar woorden abstracte of semi-abstracte vormen vergezellen en de laatste categorie is die waarbij woorden figuratieve en abstracte vormen vergezellen. Het mysterie in dit

¹⁵⁵ SYLVESTER D. (2009), pp. 72-75.

¹⁵⁶ ESSERS V., 'Theater inmitten des Lebens' (1996-97), p. 25.

schilderij bestaat erin omdat er een gelijkenis ontstaat doordat het woord geplaatst wordt voor het hoofd van de vrouw. Het woord *montagne* stelt een berg voor. Het object dat het woord representeert kan het gezicht van de vrouw verbergen. Toch is dit niet de enige betekenis. Het woord *montagne* is niet een banale inscriptie opgetekend op het gezicht van de vrouw. Het lijkt alsof het woord voor het hoofd van de vrouw is geplaatst, waardoor dit woord een eigen realiteit geschonken krijgt in de ruimte. Dit wordt gestaafd met één van de stellingen van Magritte:

“Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images.”¹⁵⁷

Magritte bewerkstelligt hier een zekere magie waardoor er aan de woorden enige substantie wordt toegekend. In *Le monde perdu* (1928, afb. 52) presenteert Magritte ons biomorfe elementen die een landschap bevolken. Daarin zijn woorden geschreven of er rond. *Le miroir magique* (1929, afb. 53) en *Le sens propre IV* (1929, afb. 54) zijn dan voorbeelden van Sylvesters tweede categorie waarbij woorden abstracte vormen vergezellen. Het raffinement en de schokkende irrationaliteit nemen toe naarmate men naar een jongere versie gaat, stelt Sylvester. Al deze wordschilderijen zijn praktische uitvoeringen van het volgende idee van Magritte:

“Une image peut prendre la place d’un mot dans une proposition.”¹⁵⁸

¹⁵⁷ SYLVESTER D. (2009), p. 212.

¹⁵⁸ SYLVESTER D. (2009), p. 213.

2 DELVAUX

Voor Delvaux was het schilderen als het ware de realisatie zelf van zijn erotische verlangens en problemen en de sacralisering van de vrouw. Hij zei:

“Sans érotisme, la peinture sera pour moi impossible.”¹⁵⁹

Uit de vaststelling van zijn beeldtaal is gebleken dat in nagenoeg al zijn schilderijen zowel inhoud als de motieven van erotische aard zijn. De totstandkoming ervan is meestal direct; de naakte vrouwen van Delvaux ontglippen onze blik niet als we de schilderijen bekijken. Allerlei andere objecten, met veelal een symboolwaarde, omringen die voorstellingen. Men mag terecht stellen dat het oeuvre van Delvaux een eerbetoon is aan de vrouw.

Men moet geen kunstkenner zijn om te merken dat men enkele algemene kenmerken kan onderscheiden in de representatie van de vrouw bij Delvaux. Een opmerkelijke vaststelling in verband met de voorstelling van de vrouw is dat Delvaux steeds dezelfde vrouw representeert. Als ze gekleed is, draagt ze steeds een jurk die weinig verschilt van de andere. Is ze naakt, dan varieert de anatomie amper. Delvaux wil dus geen verandering brengen in zijn beelden. Hij wilt eerder elke keer een andere sfeer creëren in zijn schilderijen. Delvaux is in staat geweest om via bijna onveranderlijke personages heel verschillende taferelen te maken.

Het eerbetoon aan de vrouw is af te leiden uit het volgende: ten eerste is de vrouw omnipresent in zijn oeuvre aanwezig en ten tweede heeft hij de vrouw meestal naakt voorgesteld. Toch dient het eerbetoon genuanceerd te worden, nl. het lijkt eerder op een obsessief en geïdealiseerd portret van de vrouw en de erotiek. Dit kan zijn oorzaak hebben in het feit dat de vrouw meermaals een belangrijke rol heeft gespeeld in Delvauxs persoonlijke leven.

Door de aanwezigheid in Delvauxs schilderkunst van vele vrouwelijke naaktfiguren in erotische houdingen, is het niet onbegrijpelijk dat het publiek het werk van Paul Delvaux eerder als schokkend of zelfs pornografisch zag. Dit is voornamelijk het geval bij de mensen die voor de eerste keer geconfronteerd worden met zijn werk. Toch zou het niet rechtvaardig zijn om Delvaux enkel het etiket op te plakken van schilder van de vrouwen als seksuele objecten. Ze worden niet louter tot object gedegradeerd op op het zelfde niveau geplaatst als de objecten zoals bij Magritte.

¹⁵⁹ MEURIS J. (1971), p. 42.

Men kan tevens niet ontkennen dat haast alle vrouwelijke figuren helemaal in hun eigen wereld lijken te zijn opgesloten. Ze kijken altijd weg. De kijker blijft buitenstaander, observator, voyeurist, hij krijgt nooit oogcontact met hen. Hij wordt niet uitgedaagd, niet in verwarring gebracht. In dit opzicht kan men niet spreken van een erotische context, want die is er normaal niet. Delvauxs vrouwelijke figuren kunnen al iets erotisch hebben door hun naaktheid, de kijker kan er geen contact mee leggen omdat zij niet in contact treden met onze wereld. Zij hebben in geen geval oog voor wat zich buiten het doek afspeelt. Het laat hen koud wat de kijker van hen denkt.

Het oeuvre van Delvaux kan beschouwd worden als een carrière gebouwd op de droom, het verlangen en de schoonheid. André Breton schreef in 1941 in *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* dat Delvaux het universum verandert heeft tot het keizerrijk van de vrouw, van altijd dezelfde vrouw, die heerst over de grote voorsteden van het hart.¹⁶⁰

2.1 De vrouw en de erotiek als muse

Het hoeft geen betoog dat de vrouw een centraal element speelt in Delvauxs kunst. Ze wordt er gesacraliseerd en op een hoger plan gehoffen in zijn droomwereld. De vrouw is zijn muse. Men kan dan ook bijna geen enkel schilderij vinden waarin de vrouw niet aanwezig is. Deze obsessieve interesse van Delvaux kan te wijten zijn aan de autoritaire opvoeding van zijn moeder. Het was een strenge christelijke opvoeding dat hem op afstand hield voor de verleidelijkheden van het vrouwelijke geslacht.¹⁶¹

Hoe visualiseert Delvaux dan concreet zijn ode aan de vrouw en zijn verborgen verlangens naar een verboden erotiek? Dat is de kernvraag van dit onderdeel. Ten eerste onderscheidt men het motief van de Venus, liggend of staand samen met de drie Gratiën onderscheiden. Ten tweede sacraliseert hij de vrouw door ze voor te stellen als teken van de vruchtbaarheid. Tenslotte maakt Delvaux geen onderscheid tussen vrouwen, hij heft lesbiennes en prostituees op het zelfde plan als zijn klassieke en bijbelse vrouwen.

In 1973 stelde Paul Delvaux het volgende:

¹⁶⁰ GHÊNE P. (2000), p. 57.

¹⁶¹ GHÊNE P. (2000), p. 49.

“Alle schilderijen met als onderwerp de slapende Venus komen van de Spitznervenus”.¹⁶²

Mijn inziens moet deze uitspraak van Paul Delvaux gerelativeerd worden, omdat men de rijke traditie in de schilderkunst in verband met dit onderwerp niet volkomen kan negeren. Vanaf 1932 verschijnt de slapende Venus naakt of in een gedrapeerd gewaad in verschillende houdingen, rustend op een bed of een rijke canapé en in wisselende omgevingen. *Le Vénus endormie I* (1932, afb. 55) kan beschouwd worden als Delvauxs eerste presentatie van de naakte en slapende Venus. Hier ziet men reeds de wegdromende blikken van de figuren. Het vrouwelijke lichaam toont daarnaast de typische visuele uitwerking van zijn latere vrouwelijke naakten.

De compositie en de kleur van *La dame rose* (1934, afb. 56) herinnert aan Delvauxs expressionistische periode. De gelaatstreken van het liggend naakt zijn hoekig en hebben een plastische vormbehandeling. In de gladde vormweergave van Delvauxs naakte vrouw ontdekt men hier ook de kristalliserende stijl van zijn latere werken. De roze dame, liggend op een groezelig, grijs laken, schijnt wat problemen te hebben met haar collega's uit een bordeel. De tegenstelling tussen het schemerlicht van de achtergrond met de voorstelling van drie vrouwen contrasteert met de lichte bruin-roze kleurtonen van de liggende vrouw. De roze dame kijkt onberoerd- in zichzelf verzonken – de toeschouwer ietwat afwezig aan. Een vreemd intimistisch karakter treedt aan het licht.

In *La Vénus endormie* uit 1943 (afb. 57) slaapt de Venus, als godin van de liefde, op een klassiek rustbed onder een baldakijn. Het scenische decor is opgebouwd uit een plein met klassieke gebouwen en een overdreven perspectief. De drie vrouwen met een gedrapeerd gewaad stellen de drie Gratiën voor. Zij omringen de halfnaakte Venus, wiens houding herinnert aan Goya's naakte *Maya* (ca. 1798, afb. F). Terwijl Goya de toeschouwer ruw en cynisch op de werkelijkheid drukt, leidt de schoonheid van Delvauxs Venus tot bekoring in een ideale atmosfeer, die ontheven is aan de alledaagsheid. Het uitgestrekte lichaam is vloeiend gemodelleerd op het vlak van het rustbed. De bleke vleeskleur en het blauw van haar gewaad suggereert op geheimzinnige wijze een beheerste erotiek. Het lichaam bloeit in een warme zinnelijkheid. Het aantrekkelijke lichaam van Delvauxs Venus vormt een pikante tegenstelling tot de klassieke architectuur die de achtergrond overheerst. Het model is geladen met een waardige, ingehouden sensualiteit, in een gedisciplineerde zuivere uitvoering. Het is een sublimatie van de erotiek.

¹⁶² N.N., 'Paul Delvaux' (23 juni – 2 september 1973), p. 15.

In 1944 vindt men nog een werk met dezelfde titel (afb. 58). Meteen kan men duidelijke verschillen opmerken in vergelijking met het werk uit 1943. Een jaar later scheidt Delvaux een werk met hetzelfde thema en toch is hij in staat om een hele andere sfeer op te roepen. De vrouw wordt dit maal volledig naakt voorgesteld. De drie Gratiën worden nu voorgesteld door een naakte vrouw, een vrouw in moderne kleding en een skelet. Waar de versie uit 1943 eerder stond voor een sacralisering van de vrouwelijke schoonheid, stelt Delvaux in deze versie een contrast tussen de fragiele schoonheid en de agressie van dit nachtelijk landschap. Een angstig gevoel overheerst dit werk en wordt versterkt door de eigenaardige representatie van de drie Gratiën en de andere menselijke figuren die wanhoop uitstralen.

La lampe (1945, afb. 59) luidt een experimentele fase in bij Delvaux. Hier betreft het een om een stijl en een lineaire contourering die niet gebruikt wordt in de twee vorige schilderijen. Het modélé is grafischer, minder poëtisch en harder. Dit tafereel wordt tevens gekenmerkt door een overdreven perspectief waardoor het een onrealistisch sfeer oproept. Het doet denken aan de metafysische kunstwerken van De Chirico met zijn overdreven lineair perspectief. Het kleurenpalet van het interieur staat in sterk contrast met de huidskleur van de venus. Hierdoor wordt ook erotische sfeer van opgewekt doordat de nadruk op de borsten wordt gelegd.

Onbeweeglijk en relatieloos als de twee kariatiden van de tempel op de achtergrond, domineren twee Griekse schonen in het schilderij *Les cariatides* (1946, afb. 60). Net zoals in het vorig schilderij maakt Delvaux hier gebruik dezelfde experimentele stijl. De koele, objectieve voorstelling hier heeft bijna een zakelijk karakter. De forse lijnen en de scherpe scheiding tussen de verflakken dragen er eveneens toe bij dat het schilderij een koude, levenloze indruk maakt. In het scenische decor bemerken we een knielende vrouw aan een tafel met olielamp, een Griekse tempel en een antieke stad met standbeeld, ingesloten door een gebergte. De donkere kleurtonen van het architectuurbeeld contrasteren met de parelmoerkleurige naakten, die als het ware geen deel meer uitmaken van hun omgeving. De voorstelling van de twee vrouwen, zonder relatie met elkaar, ademt een vreemde sfeer van stille, diepe gedachten. Delvaux geeft op een onderkoelde, gespannen toon uiting aan een verfijnde vorm van zinnelijkheid. Er is een pregnante erotiek aanwezig.

De omgeving in *La voie publique* of *La voix publique* (1948, afb. 61) is een straatbeeld uit de jaren 1900. Een venus ligt uitgestrekt op een blauwe sofa onder de metalen luifel van een tramwachtplaats. In dit werk worden de drie Gratiën voorgesteld als drie acolieten met grote violetkleurige zijden strikken in de hals bewaken de naakte vrouw zoals vreemde nachtvlinders. Centraal op de achtergrond

zet tram n° 10 zijn nachtronde verder. De tram is een quasi spookachtige verschijning, die het tafereel lijkt te bespieden. De donkergroene kleur van de sansevieria's, de hardheid van het koele smeedwerk en de sombere kleding van de dienaressen contrasteren met de naakte zachtheid van de vrouw geaccentueerd door de witheid van de drapering over de gebogen knie.

Mijn inziens vormt het werk *L'éloge de la mélancholie* (1948, afb. 62) één van de meesterwerken van Delvaux. Ook hier treft men een representatie van de liggende venus, maar eerder in een statige houding die past bij het interieur van dit gebouw. Delvaux laat hier weer zijn meesterschap zien door opnieuw een andere sfeer te scheppen aan de hand van hetzelfde thema en door gebruik te maken van de zelfde beeldcomponenten. Let op de detaillering en de uitwerking van het blauwe gewaad en het lichtpaarse laken. Eveneens het kleed dat de andere vrouwelijke figuur draagt duidt op een hoge graad van afwerking. Verder vindt men verwijzingen naar de klassieke cultuur en de moderne cultuur, die evenwaardig naast elkaar staan.

Een vreemd erotisch voyeurisme overheerst in *L'âge du fer* (1951, afb. 63). Dit wordt gesuggereerd door de bumpers en de rode achterlichten van een treinwagon. De titel draagt tevens bij tot de totstandkoming van deze vreemde sfeer. Paul Delvaux schildert namelijk een onderwerp dat totaal irrelevant is voor het ijzeren tijdperk. Ook de combinatie van het station en de liggende naakte vrouw werkt vervreemdend. Het koude station van ijzer, staal en glas accentueert de koele naaktheid van de vrouw die ongenaakbaar blijft. De houding van de vrouw verraadt dat zij op zoek is naar mogelijke communicatie. Haar uitgestoken hand bewijst dit, maar het station is leeg. De kamerplant als beproefd procédé bij het liggend naakt treffen we ook hier aan.

In *Le canapé bleu* (1967, afb. 64) komt tevens de Venus in een liggende houding aan bod. Over dit schilderij laten we eerst Paul Delvaux zelf aan het woord:

“Ik heb een donker schilderij willen maken, een nachttafereel waarin de vrouwen als lichtstralen opdoemen. De kleine viaduct en de fietser die er onder door gaat, zouden niet op dit schilderij voorkomen wanneer ik ze ooit niet eens had gezien, wanneer ze me die avond niet waren opgevallen. Ik moet toegeven dat ik er behoefte aan heb in mijn werk vertrouwde dingen weer te geven. Dat viaduct waar een fietser vanaf komt rijden, is een anecdote maar hij verandert door zijn aanwezigheid, de sfeer van het schilderij. Tenslotte vinden de vrouwen en de anecdote elkaar in de compositie en brengen zij een bepaald gevoel over. Wat? Aan het eind van het viaduct ziet men wat verderop een arbeidershuisje. Ik ben vaak langs dat huis gelopen. Op winteravonden werd ik steeds weer getroffen door dit beeld: de verlichte façade, de absoluut zwarte ramen die als gaten in het licht met hun duisternis het leven in huis beschermden. Het vredige en diepe gevoel wat ik er door kreeg, heb ik vastgelegd op een schilderij.”¹⁶³

Een naakte jonge vrouw met Magrittiaanse sluier en brandende kaars, nadert een bleke, slanke Venus. Haar begeerlijkheid en aantrekkingskracht komt sterker tot uiting door de open en hel verlichte wachtkamer, met op de achtergrond een donkere straat. Mijn inziens suggereert dit het clair-obscur-effect, zelfs zichtbaar in het schilderijtje aan de wand een onvervuld verlangen. De Venus straalt erotisch verlangen uit, maar het wordt niet beantwoord door de omgeving. Men kan een soort vervreemding onderscheiden in het contrast tussen het oproepen van twee tegengestelde werelden: enerszijds de vertrouwde viaduct en het arbeidershuisje, anderszijds de onbereikbare wereld van de vrouw. De vertrouwde wereld is zacht en stemmig, maar op de onbereikbare, naakte vrouw valt een koele, irriterende lichtstraal.

Als een projector werpt het licht van een elektrische lamp zijn vale schijn op een bleke, poserende venus in *La pose* (1979, afb. 65). Dit keer is het interieur een kale tekenklas. De leerlingen zijn bijna symmetrisch¹⁶⁴ gegroepeerd rond het model in het midden, het object van hun aandacht. In rugaanzicht ziet men kleine meisjes schilderen, onder de supervisie van hun leraar. In vooraanzicht wonen drie jongens en een oude vrouw, verdiept in hun werkzaamheid, de les bij.

Naast het motief van de liggende Venus heeft Delvaux tevens gebruik gemaakt van het motief van de staande Venus. In *La naissance de Vénus* (1947, afb. 66) zien we dat deze naakte Venus dezelfde houding aanneemt als in de *De geboorte van Venus* van Sandro Botticelli (ca. 1485, afb. D). Een punt van verschil is de aanwezigheid van de drie Gratiën die naarstig zwemmen in het water. Delvaux plaatst hier een antiek thema tegen een moderne achtergrond. De vooruitgang

¹⁶³ MEURIS J. (1987), p. 92.

¹⁶⁴ N.N., 'Paul Delvaux' (20 januari – 19 maart 1989), p. 114.

wordt gesymboliseerd door de modernere architectuur en het schip in de achtergrond.

De gedachte van de vrouw als muse bij Delvaux komt ook tot stand door de voorstelling van de vrouw als onlosmakelijk verbonden wezen met de natuur. *Jeunes femmes dans la forêt* (1928, afb. 67) is het eerste schilderij waarin het vrouwelijk naakt uitdrukkelijk geconfronteerd wordt met de natuur. Twee jonge naakte vrouwen tekenen zich af tegen het woud, bevolkt met andere vrouwen en naakte jongelingen. Ze lijken deel uit te maken van een mysterieus ritueel dat zich afspeelt in een open plek in het woud. Eén gekleed meisje valt uit de toon. De fijne contouren, de welvingen en de parelmoerkleurige huid van de vrouwenlichamen zijn opvallend en resulteren in een sensuele houding. Alleen de uitgerekte, ovalen gezichten, de lengte van de neus, de smalle kleine mond en de ogen zijn nog expressionistisch.

In *Le lever du jour* (1937, afb. 68) neemt Delvaux één van de belangrijkste beeldprocédé's, de metamorfose, van de surrealisten over. Vier jonge naakte vrouwen ondergaan een gedeeltelijke gedaanteverwisseling. Vanop de heupen veranderen zij in stevige boomstronken, die hun natuurlijke kleur behouden. In hun massieve onbeweeglijkheid zijn ze gevangen van de natuur, het lot. Dit wordt onderstreept door de wilde ren va de gekweld uitzierende vrouw, helemaal op de achtergrond. Tussen de pilaarbogen verschijnt een man die blijkbaar van plan is haar vlucht te verhinderen. Het terrein is bezaaid met steenblokken. Temidden van de boomvrouwen bemerken we een stenen sokkel met gestrikte ovalen spiegel die de borst van één van de vrouwen weerspiegelt. De schilder probeert de hardheid en de onbeweeglijkheid van de boomstronken te verzachten door het bovenlichaam van de vrouwen zeer tastbaar, levendig en bevallig voor te stellen in een gratievol ritme¹⁶⁵.

Mijn inziens is dit een zeer gelukte metamorfose, waarin Delvauxs vitale behoefte aan het onderzoeken van nieuwe ervaringsgebieden tot uitdrukking wordt gebracht en leidt tot esthetische vervreemding. Ook bij Magritte treffen we metamorfoseschilderijen aan, waaronder bijvoorbeeld *L'invention collective* (1934, afb. 7).

Eenzelfde surrealistische verbondenheid met de natuur manifesteert zich in *L'appel de la nuit* (1938, afb. 69). Een weelderig gebladerte groeit op het hoofd van drie naakte vrouwen. Het gebladerte is geworteld in de grond en hindert reeds twee vrouwen in hun beweging. De derde vrouw in profiel haast zich naar een

¹⁶⁵ PAQUET M. (1982), p. 78.

Magrittiaanse gesluerde vrouw met olielamp. Omdat het tafereel zich afspeelt in een dor en doods landschap symboliseert mijns inziens de vrouw met het waaklampje, de dood, waarvan ook de doodskop, het liggend geraamte en de mysterieuze dolmen getuigen. De haartooi van de dames en de boom des levens met de brandende lampjes suggereren volgens mij de vruchtbaarheid van de vrouwen en de vernieuwing van het leven. Zo komen we bij de cyclus van leven en dood, een cyclus die door Paul Delvaux op een briljante manier is vertolkt.

In *L'éveil de la forêt* (1939, afb. 70) zien we de uitdrukking van surrealistische invloeden op gebied van thema en compositie. Het is de lente, een voorhistorisch woud komt tot leven en wordt bevolkt. Het woud bestaat uit varens, koolhoudende calamieten¹⁶⁶ en anachronistische loofbomen. Tussen de bomen dansen, spelen en klimmen jonge naakte vrouwen op de fluittonen van een hermafrodiet. Hij draagt een vreemd kapsel van gebladerte waarin zich vogels nestelen.¹⁶⁷ Anachronistisch in het tafereel verschijnen twee 'modern' geklede vrouwen met olielamp in de hand. Uit een reuzeblad wordt een jongetje geboren (afb. 71) zoals de Venus van Boticelli uit een zeeschelp (afb. D). De vegetale kapsels¹⁶⁸ van de twee naakte vrouwen op de voorgrond figureren de verbondenheid met de natuur. Zijn zij de vreemde imaginaire figuratie van onze eerste voorouders? Mijns inziens worden de eerste scheppingsdagen van het leven op een eigenaardige manier gesuggereerd. Links op de voorgrond bestudeert Otto Lidenbrock een geheimzinnig mineraal. En achter deze laatste kan men het halfverscholen gezicht zien van Paul Delvaux.

In *Pygmalion* (1939, afb. 72) gaat Delvaux nog een stapje verder en presenteert de vrouw als één geworden met de natuur. Rechts in het schilderij ziet men een vrouwelijke naakte figuur waar als het ware een struik groeit uit haar hoofd en een bloem van tussen haar benen. Dit kan wijzen op een erotisch seksuele ondertoon, namelijk dat de vrouw bereid is tot geslachtsgemeenschap. Ze staat in bloei en de bloem staat symbool voor haar geslachtsdeel. Deze veronderstelling wordt versterkt doordat de vrouwelijk figuur aan de linkerkant de sculptuur van een jongeman omhelst. Zoekt ze toenadering tot de andere sekse? Maar ergens is er een probleem, niemand beantwoordt deze vrouwen. De man met de bolhoed lijkt de vrouwen reeds straal voorbij te zijn gelopen.

In *L'homme de la rue* (1940, afb. 73) ziet men eveneens de vrouwen terug met de vegetale kapsel, met een bladerdek. Daarnaast ziet men vrouwen die een

¹⁶⁶ Calamieten: Het is een uitgestorven plantengeslacht. Uiterlijk vertoonden ze enige gelijkenis met de huidige paardestaart, maar ze waren twintig tot dertig meter hoog met secundaire diktegroei. De bladeren werden tot tien meter lang.

¹⁶⁷ Een dergelijk kapsel vinden we ook terug in *La ville endormie* (1938, afb. 95).

¹⁶⁸ Deze twee vrouwen dragen een kapsel van bladeren, die tot op de grond hangen zoals in het schilderij *L'homme de la rue* van Paul Delvaux (1940, afb. 73).

boom omarmen of die zich aan de stam vastgrijpen. Is dit een concrete verwijzing naar de erotische notie van masturbatie of de boom als fallussymbool?

Delvaux neemt ook de gelegenheid om in *Annonciation* (1949, afb. 74) het thema van de vrouw en de natuur samen met een bijbels onderwerp te presenteren, nl. de annunciatie. Neemt men ter vergelijking het werk met dezelfde titel van Leonardo Da Vinci (1472-1475, afb. G) dan merkt men enkele gelijkenissen. In Delvauxs versie ziet men eveneens twee figuren, waar vermoedelijk rechts maria plaatsneemt en links de engel. Dit kan men veronderstellen omdat de vrouwelijke figuur van Delvaux ook een blauw gedrapeerd gewaad heeft dat haar bedekt. Typisch voor Delvaux is dat hij de borsten hier ontbloot. Links ziet men een vrouwelijke figuur dat bijna helemaal omgeven is door bladeren. Deze vrouw staat ongeveer in dezelfde houding als de engel bij Da Vinci. Het bladerdek en de bloemetjes rond het hoofd vervangen de bloem die de engel vasthoudt bij Da Vinci. Ook situeert het bijbels tafereel zich ook hier in een tuin. Het is dus niet onterecht te stellen dat Delvaux hier een eigenzinnige versie geeft van een bijbels tafereel. Al zijn typische kenmerken vinden we hier terug, zoals de naakte vrouwen, de afwezige blik en het kleurenpalet.

Onder de onlosmakelijke verbondenheid van de vrouw met de natuur vindt men tevens enkele werken waarbij de vrouw wordt voorgesteld in een zeelandschap. Men kan stellen dat in deze werken de zee kan beschouwd worden als een bron van leven. In *Les sirènes* (1937, afb. 75) ziet men dat hun onderlichaam vergroeid is met de golven, wat kan wijzen dat zij wezens van de zee zijn. In *Les nymphes se baignent* (1938, afb. 76) zijn de 'nimfen' niet vergroeid met de zee maar ze dartelen er in rond alsof ze een onlosmakelijk deel zijn van de zee. Ze amuseren zich in de golven, waarmee ze zich verbonden voelen. De golven zijn hun natuurlijk levenselement en ritmeren het schilderij. De hoofdfiguur is een droomgestalte: een verleidelijke nimf, met diadeem en waaier in de hand, heeft geen last van de branding. Ze poseert liggend op de golven, als op een canapé.¹⁶⁹ Eén waternimf slaakt een kreet. Zij heeft een donkere mannengestalte, links op het achterplan bemerkt die hen begluurt. Het scenische decor wordt extravagant opgevuld: een industrieel gebouwencomplex, een theaterdecor met purperen gordijnen en een draaiende stoommachine. Ze vormen een irreële, vreemde combinatie, in het mythologische tafereel. Misschien kan men dit tafereel interpreteren als de reiniging na hun vleselijke lusten.

In *Nuit sur la mer* (1976, afb. 77) worden vijf jonge vrouwen verbonden met de nacht en met het meer. De hoofdfiguur is rechts op de voorgrond geplaatst en

¹⁶⁹ Deze nimf neemt de houding aan van de Slapende Venus.

steunt lichtjes op een kruk. Zij staat als het ware symbool voor de romantisch, poëtische atmosfeer die de schilder wil oproepen. Het mysterie van het nachtelijk licht op het meer wordt begeleid door de fluittonen van een meisje. De muzikale tonen verbinden de aandachtig luisterende meisjes met het ruisen van het meer. Hun naaktheid en onbeweeglijkheid wordt benadrukt door het wonder van het maanlicht.

De uitwerking van de vrouw als muse komt ten slotte ook tot in uiting in het feit dat hij een zelfde eerbied toont ten opzichte van alle soorten vrouwen. Hij maakt geen onderscheid tussen de vrouwen in zijn heidense, bijbelse of klassieke taferelen. Een eerste reeks vrouwen in dit verband zijn de prostituees. Zij worden als courtesanes uitgebeeld, royaal beschikkend over hun lichaam. Delvaux toont een groot respect naar de prostituees toe. Volgens hem zijn zij de incarnatie van de vrouw en daardoor worden ze door de schilder op een voetstuk gezet.

Net zoals alle andere vrouwen kenmerken de prostituees zich door een afwezige blik. Zij zijn eveneens versteend in hun eenzaamheid. Uit de gesprekken van Pierre Ghêne met Delvaux kan men menig informatie filteren van de relatie van Delvaux met prostituees. Delvaux's houding tot de prostituees was gecompliceerd. Hij bekijkt deze vrouwen vanuit een totaal ander standpunt. Deze vrouwen beschouwt hij evengoed als zijn muse. Hij verheft deze vrouwen tot hetzelfde niveau als venussen of aphrodites. Hoewel, het is wel niet altijd uit het werk af te leiden of de voorgestelde vrouwen prostituees zijn.

In dit verband worden twee werken besproken die qua visuele uitwerking grotendeels op elkaar lijken, maar inhoudelijk wel kunnen verschillen. De eerste is *Le paravent* uit 1935 (afb. 78). De scene die hier gepresenteerd wordt, kan beschouwd worden als een tafereel waarin een prostituee voorgesteld wordt. In dit kleine kamertje worden twee figuren voorgesteld, een mannelijke en een vrouwelijke figuur. Op de grond ziet men het kleed van de naakte vrouw, wat ons doet veronderstellen dat ze zich net moet uitkleed hebben. Ze neemt ook een wachtende houding aan. Hierdoor gesuggereerd dat de mannelijke figuur die achter achter het scherm staat zich ook aan het uitkleden is; of is hij reeds uitgekled? Dit verklaart de houding van de vrouw. De vrouw wordt voorgesteld in al haar naakte glorie en ze vertoont geen angst om die te tonen. Dit staat in groot contrast met de mannelijke figuur die omgedraaid staat en nog achter het scherm staat. Het doet vermoeden dat hij angst heeft om zich te tonen. Hij is onzeker en blijft achter het scherm staan. Vandaar ook de titel *Le paravent*.

Het tweede voorbeeld is *La visite* (1939, afb. 79) en vormt volgens Maurice Debra dit werk een unicum in het oeuvre van Delvaux. Door gewaagde erotiek die het voorstelt, heeft het voor heel wat opschudding gezorgd bij de eerste voorstelling aan het publiek.¹⁷⁰ Het daglicht valt ook hier in de kleine ruimte van een enge kamer met een laag plafond. Er is net zoals in *Le paravant* geen dieptezicht doorheen venster of deur op te merken. Hier heersen eerder warmere tonen. Ook hier hangt er een geladen spanning. Alleen wordt deze spanning veroorzaakt door de directe confrontatie tussen de twee figuren. Weer wordt er niets gezegd, men kan enkel vermoedens hebben. Het is de verbeelding die de overhand neemt. Een naakte vrouw, gezeten op een banaal atelierstoeltje, heft haar borsten met beide handen en kijkt naar een naakte knaap die door de open deur binnenkomt met de blik gericht naar de naakte vrouw. Is dit een verborgen verlangen naar vrouwelijke seksualiteit van Paul Delvaux die hij personifieert via een prostituee? Een verborgen verlangen dat hard en langdurig is onderdrukt geweest door de strenge en preutse opvoeding van zijn moeder? Pierre Ghêne spreekt eerder van een moederlijk lichaam van de vrouw en een doodgewone knaap in een realistische representatie van een kleine en lege kamer.¹⁷¹ Eigenaardig zijn de smalle streepversieringen op het plafond en de zwevende engelfiguren met elk een trompet. Men kan een vragende blik opmerken bij de jonge knaap naar het erotische gebaar van de vrouw. Delvaux maakt hier gebruik van de kracht van de suggestie en het vermoeden. Hij primeerde dit in plaats van het te zeggen of het op te dringen.¹⁷²

In *Le train de nuit* (1947, afb. 80) is men zeker dat het gaat om een bordeel. Achter de toog zit een bordeelhoudster; rechts van haar staat een naakte vrouw die haar borsten met de handen vasthoudt; op een bank ligt een prostituée in een liggende houding, die voor sommigen als obscene kan beschouwd worden. Het tafereel is gesitueerd in een ruimte die kan omschreven worden als een inkomhal van een deftig bordeel. Door de open deur is een treinstation en een toren te zien. Wanneer we de vrouwen vergelijken met die uit de vele andere werken van Delvaux, dan merken we dat in hun uiterlijk en houding geen verschil op te merken is. We hebben er reeds op gewezen dat de meeste vrouwen bij Delvaux, naakt of halfnaakt, een wachtende houding aannemen. Het is dus niet met zekerheid uit te maken of we hier te maken hebben met prostituees.

In *Le village des sirènes* (1942, afb. 81) is het nog onduidelijker. Het is enkel te vermoeden dat het hier gaat om een bordeeltartier bij de zee. De dames zitten voor de deur aan weerszijden van het straatje. Zij dragen allen een lang,

¹⁷⁰ DEBRA M. (1991), p. 102.

¹⁷¹ GHÊNE P. (2000), p. 92.

¹⁷² DEBRA M. (1991), p. 104.

donker kleeft, dat tot onder de kin gesloten is en zelfs de armen niet vrijlaat. Hun houding is sober en hun hartooi is zonder frivoliteiten. Men kan hier stellen dat Delvaux een contrast gemaakt heeft tussen de omgeving en hun voorkomen. Uit deze voorbeelden kunnen we stellen dat Delvaux een bepaalde wereld van de prostituees wou voorstellen, niet als minderwaardig, maar dat hij deze vrouwen uitbeeldde dat op hetzelfde niveau stonden dan zijn andere vrouwen uit zijn antieke of religieuzere taferelen. Hij verhief hen op een poëtisch niveau. Het maakte geen onderscheid tussen de vrouwen in goed of kwaad.

In *Le songe* (1941, afb. 82) kan men zelfs een stapje verder gaan en stellen aan de hand van de titel dat Delvaux tot het besef is gekomen of dat men wel degelijk bewust was van de nefastheid van de opvoeding die hij gekregen had van zijn moeder. De vrouw is voor Delvaux geen wreed wezen dat in de man al het slechte naar boven doet komen. In dit schilderij ziet men het tafereel waarbij verschillende mannen een halfnaakte vrouw begeleiden. Men kan dit interpreteren als mannen die hun prostituee vergezellen. Dit vermoeden wordt versterkt doordat in de achtergrond een vrouw en een man reeds de liefde bedrijven.

Een andere groep vrouwen die meestal door de maatschappij niet meteen aanvaard worden, of een taboeonderwerp vormen, zijn meerbepaald de lesbische vrouwen. Die zal hij ook meermaals weergeven in zijn schilderijen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Paul Delvaux in verscheidene schilderijen lesbische vrouwen ten tonele laat verschijnen. Deze vrouwen waren voor hem een toonbeeld van de vrouwelijke seksualiteit en erotiek. Maar de vraag is hoe ver Delvaux in de representatie gaat. Op welke manier brengt hij deze vrouwelijke figuren op het doek?

Mijn inziens komt de eerste voorstelling van lesbische figuren voor in *Le jardin nocturne* (1942, afb. 83). Men merkt dat Delvaux nog voorzichtig is met de voorstelling van dit onderwerp. De twee lesbische figuren worden in de achtergrond geplaatst. Er kan vermoed worden dat zij affectie koesteren voor elkaar en misschien wel iets meer. Men ziet dit doordat ze elkaar vasthouden en een wulpse houding aannemen. Ze kijken elkaar zelfs bijna aan! In *Les astronomes* (1961, afb. 84) ziet men naar analogie van het vorige werk ook in de achtergrond twee kleine naakte vrouwenfiguren die kunnen suggereren dat ze lesbiennes zijn. Ze houden elkaar innig vast en zijn uitgebeeld in een sensuele pose. In tegenstelling tot *Le jardin nocturne* ziet men in dit werk een sterk contrast tussen de natuur en de schoonheid en de wetenschappers die ongevoelig zijn voor al dit moois. Wil Delvaux

hier een allusie maken op het feit dat de vooruitgang en de technologie evolueert ten koste van de natuur en haar schoonheid?

Les deux amies (1946, afb. 85) is één van de meest expliciete voorbeelden waarbij Delvaux een lesbische scene uitbeeldt. De titel veronderstelt dat de twee figuren slechts vriendinnen zijn, maar het schilderij zelf doet ons vermoeden dat er wel eens meer aan de hand zou kunnen zijn. Ten eerste wordt ons vermoeden versterkt doordat beide vrouwelijke figuren naakt zijn en ten tweede doordat ze in een suggestieve erotische positie zitten. De blonde vrouwenfiguur zit op de schoot van de zwartharige vrouwenfiguur en beide zijn ook naar elkaar toegedraaid. Ze vertonen daarnaast allebei een gelukzalige blik van stilzwijgend genot. Slechts één arm is zichtbaar. Waarom zijn de andere verborgen? Ook de suggestie van de kleine ruimte waarin de vrouwen zitten, versterkt de veronderstelling dat ze beide de liefde willen bedrijven zonder dat iemand het kan merken.

In de volgende drie werken die zullen besproken worden, concentreren we ons op één beeldend aspect dat in deze schilderijen terugkomt. In *Douce nuit* (1962, afb. 86), *Les demoiselles de Tongres* (1962, afb. 87) en *Le veilleur III of Horizon* (1962, afb. 88) zien we het hetzelfde beeldend motief van het vrouwelijk lesbisch koppel in een blauw en rood gedrapeerd gewaad terugkomen. Natuurlijk is er een lichte variatie in de drie schilderijen op te merken. Wat ze gemeen hebben is de liefdevolle manier waarop ze elkaar vasthouden. Net zoals elk ander verliefd koppel zou doen. Hun blikken lijken bijna te suggereren dat ze elkaar in de ogen willen kijken, maar Delvaux is dus zelf in staat om in de meest intieme situaties de afgedwaalde blik weer te geven. Toch lijkt het alsof ze een poging ondernemen om elkaars naaktheid te bedekken voor de buitenwereld, maar dit gaat niet onopgemerkt. In tegenstelling tot de meeste andere werken ziet men hier een reactie van een mannelijke figuur op wat er gaande is. Dit is echter enkel het geval bij *Douce nuit* en *Les demoiselles de Tongres*. De kale man met het brilletje lijkt afgeleid te zijn uit zijn dagelijkse bezigheid. Het tafereel van het lesbisch koppeltje trekt zijn aandacht. Deze man kijkt er van op. Is de man of Delvaux dan toch niet ongevoelig voor schoonheid van de vrouw ondanks zijn strenge opvoeding?

2.2 Het onvermogen tot communicatie tussen de verschillende figuren

Het is duidelijk geworden in welke mate en via welke beeldende elementen Delvaux de sacralisering van de vrouw in zijn schilderijen heeft weergegeven. Wat

ook af en toe aan de oppervlakte is gekomen in wat reeds uiteengezet is, bevat de kern van dit hoofdstuk, nl. het onvermogen tot onderlinge communicatie die de verschillende figuren vertonen.

Er zal dus gezocht worden naar de verschillende manieren van visualisatie en presentatie van deze schijnbaar communicatieloze figuren. Het is reeds opgevallen dat dit aspect van onvermogen tot communicatie echter geen drempel voor Delvaux is om een erotisch tafereel te kunnen realiseren. De vrouwelijke figuren lijken als het ware in hun eigen droomwereld te vertoeven. Ze zijn in die zin mentaal afwezig, maar wel lichamelijk aanwezig. Dit heeft zijn neerslag op de relaties tussen de mannelijke en andere vrouwelijk figuren, zoals later zal blijken. Om hier een oorzaak te kunnen aanduiden moeten we teruggrijpen naar Delvauxs persoonlijke leven.

Mijn inziens is het interessant om, vertrekkende vanuit de notie van non-communicatie, de verschillende relaties die de vrouw onderhoudt nader te onderzoeken. Is de vrouw in Delvauxs schilderkunst überhaupt wel in staat om een relatie te hebben met andere beeldende componenten? Indien wel, in welke mate is een relatie mogelijk met de andere figuren? Mijn inziens is dit perfect mogelijk bij Delvaux. De vrouwelijk figuur heeft in het oeuvre van deze kunstenaar steeds een nauwe band gehad met andere vrouwen, met Delvaux zelf en tenslotte met de geleerde.

2.2.1 Metafoor voor de angst en de onzekerheid van Delvaux

Een eerste oorzaak voor de representatie van dit algemeen onvermogen tot communicatie tussen de verscheidene figuren is de strenge en verstikkende opvoeding die Delvaux heeft gekregen van zijn moeder. In meer monografische publicaties wordt deze problematiek van Delvaux aangekaart zoals in *De Besloten Wereld* van Pierre Ghêne waar duidelijk gesproken wordt van een archetypisch voorbeeld van onherstelbare psychologische schade.¹⁷³ Delvaux stelde het volgende in *Le Figaro* enkele weken voor zijn dood:

“Ik was een sensuele jongen die bezeten was door de mysteries en de aantrekkingskracht van het menselijk lichaam. Maar vermits ik opgevoed was volgens de principes van de christelijke godsdienst, die van de zonde van het vlees de doodzonde bij uitstek maakt, ben ik gedurende vele jaren heen en weer geslingerd tussen de smakelijke wellust van Venus en de doorzichtige zuiverheid van de Heilige Maagd Maria.”¹⁷⁴

¹⁷³ GHÊNE P. (2000), p. 103.

¹⁷⁴ GHÊNE P. (2000), p. 23.

Men kan dus vermoeden dat uit deze problematische opvoeding een voortdurende onzekerheid vloeide waardoor Delvaux in zijn persoonlijke leven heen en weer geslingerd werd tussen natuurlijke driften en taboes. Misschien ziet hij de wereld die hij in zijn schilderkunst geschapen heeft als een stabiliserend element, een soort therapie als het ware. Men kan dus stellen dat zijn schilderkunst constant gevoed werd met gevoelens van eenzaamheid, angst en onzekerheid. Men kan dus begrijpen dat dit aspect niet weg te denken is uit het oeuvre van Delvaux, dat wordt gekenmerkt door een aarzelende en vertwijfelde zoektocht naar zichzelf, de vrouw en de erotiek. Ergens kan men stellen dat hij zijn eigen drama heeft geschilderd: het drama van Delvauxs angst en onzekerheid en van zijn onvermogen tot communiceren met het andere geslacht.¹⁷⁵

Door de kennis van deze achtergrond krijgt de sacralisering van de vrouw hierdoor een droevig kantje. Het wordt bijna een sacralisering van de 'zonde van het vlees' en dat laatste sprak tot zijn verbeelding. Naar mijn mening is het juist in die tweestrijd tussen de verbeelding, de nieuwsgierigheid naar de menselijke seksuele en vleselijke lusten enerzijds en zijn opvoeding anderzijds dat Delvauxs beeldtaal ontstaan is. Hieruit volgt dat zijn droomwereld wordt door het onvermogen tot communicatie; niet alleen tussen de mannelijke en de vrouwelijke figuren, maar tevens tussen alle figuren onderling bestaat dit onvermogen.

De manier van voorstellen van de vrouwen kan eventueel duiden op een te sterke emotionele relatie met de moeder, ondanks haar strenge regels en dogma's. Een relatie met de moeder waarvan de opgroeiende jongen zich niet heeft kunnen losmaken, waardoor hij een vrees voor de vrouwen heeft ontwikkeld.¹⁷⁶ Een concreet voorbeeld hiervan is dat de man in Delvauxs schilderijen er op geen enkel moment in slaagt om daadwerkelijk contact te leggen met het andere geslacht.

In Delvauxs expressionistische periode schilderde hij reeds enkele vrouwelijke naakten onder invloed van het Vlaamse expressionisme. In *Le lever* (1930, afb. 89) schildert Delvaux een halfnaakte, ontwakende vrouw. Een gelijkmoedige, mijmerende stemming omgeeft de roerloze, ontwakende gestalte. Een ander meisje staart dromerig voor zich uit. In een sobere stijl harmoniëren zij met het slaapkamerinterieur en met de stadsarchitectuur, die men door een venster waarneemt. In de uitdrukking van de ontwakende vrouw schuilt een rijkdom aan kalmte en beheersing. Het is ook volgens mij de eerste evocatie van Delvauxs droomwereld.

¹⁷⁵ GHÊNE P. (2000), p. 23.

¹⁷⁶ DE BOCK P.-A. (1977), pp. 30-80.

2.2.2 Relaties van de vrouw met andere beeldende componenten overheerst door de onmondigheid.

De uitwerking van het onvermogen tot communicatie heeft zijn invloed in de uitwerking van de relaties van de vrouw met de andere figuren in Delvauxs oeuvre. In dit onderdeel wordt onderzocht met welke andere figuren hij deze onmondigheid illustreert en welke achterliggende betekenissen dit kan hebben. Men onderscheidt de relaties tussen de vrouwen onderling, tussen de vrouw en Delvaux en tussen de vrouw en de geleerde.

A. Relaties tussen de vrouwen onderling

Paul Delvaux is van oordeel dat de relatie tussen vrouwen eenvoudiger en spontaner is dan tussen mannen onderling of tussen mannen en vrouwen.¹⁷⁷ Vooral in de jaren '60 legt Paul Delvaux het accent op de aantrekkingskracht tussen zijn vrouwen. Er moet wel duidelijk een onderscheid gemaakt worden: de eerste verhoudingen verlopen nog in een gespannen sfeer en evolueren later naar liefdesverhoudingen.

In het schilderij *Jeune femme rêvant* (1931, afb. 90) scheidt Paul Delvaux binnen een specifiek expressionistisch raamwerk een gespannen verhouding tussen de twee vrouwen. Links op de voorgrond droomt een jonge vrouw, de amandelvormige ogen gesloten. Het schilderij roept een gevoel van vreemd onbehagen op, tot uitdrukking gebracht in het harde, expressionistisch gezicht van de geklede vrouw die naar de naakte staart. Is zij jaloers op de droom van de vrouw, die zich als het ware heeft onttrokken aan de realiteit van haar dagelijks werk in de keuken?

Een totaal andere verhouding stellen we vast bij de twee vrouwen in *Les promeneuses* (1947, afb. 91). De twee halfnaakte stralende schoonheden wandelen in een vreemde straat: rechts een Corinthische tempel, op de achtergrond een kerk, zuilen met een architraaf en links een stationsgebouw met ervoor een 19^{de} eeuwse straatlantaarn op een ronde vluchtheuvel. Het voorkomen van de aristocratische dames is geïnspireerd door het maniërisme: bevreemdend, extravagant en hypergeraffineerd. De nadruk ligt op de etiquette. De ingewikkelde kapsels met diadeem, het kapsel van de liggende halfnaakte vrouw en de brede, kanten halskragen, tot in het detail uitgewerkt, accentueren de naaktheid en de vrouwelijkheid. Ondanks hun erotische aantrekkingskracht heeft niemand belangstelling voor hen. Ze zijn in een gesprek verwickeld, maar hun gezichten verraden geen gevoelens, noch animatie. Links droomt een liggende halfnaakte

¹⁷⁷ EMERSON B. (1985), p. 175.

venus vreemd voor zich uit. De twee vrouwen op de achtergrond schrijden door de straat. Deze twee hautaine wandelaarsters voelen zich ongedwongen thuis in het vreemde communicatieloze straatbeeld.

De vele lesbische omhelzingen in Delvauxs schilderijen duiden er op dat vrouwen zich hebben neergelegd bij hun vervreemding van mannen. Een heel intense, emotionele relatie komt zo tot uiting in *L'été* (1963, afb. 92). In een zomertuin omhelzen twee halfnaakte jonge vrouwen elkaar. De lesbische verliefdheid wordt gadeslagen door twee andere jonge vrouwen. Ze geven de indruk dat ze elkaar opzoeken, terwijl de derde vrouw in witte kanten jurk zich éenzaam afwendt. Dit laatste creëert een vreemde spanning in het schilderij tegenover het liefkozend paar. Hoewel de harde kleurtonen de emoties van het paar temperen, lijken ze me toch gelukkig in hun relatie. Men kan uit de lesbische scènes die Delvaux ons voorstelt in zijn schilderijen afleiden dat hij een vertederend gevoel beoogde. Hij zag het evenwel niet als een ernstig liefdesspel.

Een ander voorbeeld vinden we in *Les demoiselles de Tongres* (1962, afb. 87), hoewel de houding van de man in dit geval contrasterend is. De twee vrouwen omhelzen elkaar midden op een klein kasseiwegje. Een voorbijkomende heer kijkt vragend en niet begrijpend naar hen. Terwijl ook een andere man, die hen blijkbaar juist is voorbijgelopen, een analoog gebaar maakt. Het is alsof er twee werelden worden geschapen in Delvauxs werken. Eén van de vrouw en één van de man. In de gesprekken met Jacques Meuris omzeilt Delvaux dit onderwerp.¹⁷⁸ Ook in de monografie van De Bock krijgen we hierover geen verdere verklaringen. Zoeken deze vrouwen elkaar op omdat de man geen actie onderneemt of geen toenadering durft te zoeken. Is dit een voorbeeld van Delvauxs angst voor de vrouw en de erotiek? Bij nader toezien valt het echter op dat, ondanks de lichamelijke contacten, de uitdrukkingen van de vrouwen eerder koel blijven. Dat doet ons de veronderstellen dat het hier misschien helemaal niet gaat om lesbische taferelen, maar dat de voorgestelde vrouwen verschillende aspecten van de unieke vrouw vertegenwoordigen. Een soort ontdebelen van de vrouwelijke figuur dus.

In wat eerder al werd uiteengezet, werd immers vastgesteld dat Delvauxs werk niet handelt over een welbepaalde vrouw, maar over de vrouw en haar wereld. Een wereld waar hij als volwassene geen toegang heeft, terwijl hij er als jongen wel aan deelnam. We illustreren dit met *L'éveil de la forêt* (1939, afb. 70) waar het woud een soort vrouwenwereld voorstelt. Daarin bevindt zich ook een puber, eveneens naakt en die er blijk van geeft dat hij er zich helemaal thuisvoelt. Toch is er ook een volwassen man (links vooraan) die er helemaal buitenstaat. Op de achtergrond, in

¹⁷⁸ MEURIS J. (1971), p. 67.

het midden van een open plek in het bos, wordt een vrouw door een andere vrouw aangevallen.

B. Relaties tussen de vrouw en de schilder (Delvaux)

In 1929 schildert Paul Delvaux *Le couple* (1929, afb. 93) waarvan Delvaux de man is. De sombere huid van de schilder contrasteert met de parelmoerkleurige huid van de vrouw. Het is een monumentaal, naakt paar, maar toch lijkt er geen hechte liefdesband tussen beide te bestaan. Geen verliefde blik in de amandelvormige ogen, geen verliefd gebaar. Het is eerder het bij elkaar passen van twee eenzame figuren. Delvauxs psychologisch klimaat van eenzaamheid is gesuggereerd door het duistere wolkendek. Bruine aardekleuren overheersen ook dit schilderij.

Paul speelt de rol van *Le récitant* (1937, afb. 94). Hij bevindt zich op een rode tegelvloer, die functioneel is voor het perspectief. De bevoering is fragmentarisch begrensd door ruïneachtige Chriciaanse arcaden. Het is vreemd een tegelvloer in een natuurlijk berglandschap te construeren. De afgebeelde figuur is een geïdealiseerde, vreemde recitant, want hij toont wat hij moet zeggen. Zwijgend vestigt hij door zijn handgebaar de aandacht op een dramatische gebeurtenis, die getoond wordt op het schilderijtje. We bemerken een vrouwenlichaam dat verwijst naar Magrittes *Le viol* (1934, afb. 2) en op de achtergrond een naakte man. Het kruisje, dat los op het klein schilderij hangt, heeft volgens mij een beschermende functie. Een drama heeft zich voltrokken en de naakte man vlucht over de rode tegelvloer.¹⁷⁹

Onmiddellijk na zijn eerste Italiaanse reis schildert Paul Delvaux een slapende stad in *La ville endormie* (1938, afb. 95). De nacht die rust impliceert, weerspiegelt zich in de onbeweeglijke houding van de vier naakte vrouwelijke hoofdfiguren. Het zijn levenloze figuren die enkel fysisch aanwezig zijn, ze doen bijna denken aan museumstukken. De schilder, Paul Delvaux, in burgerkledij, observeert hen links vanuit een deurportaal. Hij is expliciet aanwezig, maar heeft helemaal geen contact met de vier vrouwen. Hun uiterlijk voorkomen en hun houding vertonen een sterk verschillende symbolische geladenheid. Rechts voor leunt één van de vrouwen naakt op een rotsblok: haar houding verraadt de treurende Niobe, maar haar blik verraadt dat ze eerder droomt dan treurt! Links voor staan twee andere vrouwen dicht bij elkaar. Eén vrouw is met klimop begroeid: symbool van leven. Naast haar staat een naakte vrouw op Magrittiaanse wijze gesluierd: symbool van de dood. Met andere woorden, een sterk contrasterende

¹⁷⁹ De rode tegelvloer refereert naar zijn jeugd met betrekking tot het huis van zijn grootouders te Antheit.

symboliek. In het midden van het schilderij staat een roerloze vierde vrouw. Enkel getooid met bloemenhoed en zwaantjes in het haar, staart ze voor zich uit. Haar lichamelijke schoonheid wordt onmiddellijk gecontrasteerd door een doods binnenplein met twee verdorde bomen en een doodshoofd, symbool van vergankelijkheid. De dood lijkt heel sterk aanwezig, want op het plein links achter ligt iemand op een witte lijkwade en door de boomtakken heen ziet men een dode wegdragen worden in troosteloze heuvels. Ook de brandende kaars ontbreekt niet. Twee vrouwen rechts op het middenplein begeven zich met een brandende kaars in de hand naar een naakte vrouw met uitgestrekte hand. Het plein wordt afgesloten door Romeinse en renaissancistische gebouwen aan de voet van schrale heuvels, die een doodse stilte oproepen. Er is een scherp contrast tussen de beeldschone vrouwen en de lege doodse stad bevolkt door nachtelijke bewoners. Paul Delvaux evoceerde op een surrealistische manier de natuurlijk cyclus van dood en leven. De vrouwen hebben geen enkel contact met de schilder en zijn onbeweeglijk opgesloten in hun eigen wereld. Paul Delvaux bevolkte de slapende stad met zijn eigen vreemde droomfiguren.

In 1939 schildert Paul Delvaux *Pygmalion* (afb. 72). Delvaux heeft op een heel vreemde manier deze mythe getransformeerd. De schilder zelf ondergaat een metamorfose en is nu het marmeren beeld. Met afgebroken benen troont hij op een kist en wordt omhelsd door de beeldhouwster. Vruchteloos poogt de verliefde vrouw het voorwerp van haar begeerte tot leven te brengen. Wordt de onmogelijke relatie gesymboliseerd door de lege kamer met de brandende lamp? Rechts verschijnt een vreemde vrouw. Haar vruchtbaarheid wordt onderstreept door de rozenstruik die om haar heen groeit en de bloemen in haar kapsel. Een anonieme Magrittiaanse man in een donkere overjas, met bolhoed en paraplu loopt voorbij de met bloemen getooiden schoonheid zonder haar op te merken. Is hij de kunstenaar die helemaal opgaat in zijn vreemde fantasie? Dit schilderij illustreert op een eigenaardige manier de onmacht van de schilder in zijn relatie tot 'de vrouw'. Hier krijgen we een beeld van de vrouw die geïdentificeerd wordt met de natuur. Ze kan het symbool zijn van de vrouw zelf, meer bepaald de maagdelijke, ongerepte vrouw. Ze kan ook symbool staan voor het vrouwelijk geslachtsorgaan. In *Pygmalion* wordt een uitnodigende vrouw met enorme bloementak op haar lichaam door een man met bolhoed voorbijgelopen. Er zijn nog tal van werken van Delvaux waarin deze vrouw met bloemen voorkomt en steeds heeft ze dezelfde afwachtende, passieve houding. Men kan dus een constante aantreffen bij deze vrouwen: zij wachten, ze zijn zelf niet actief, dat laten zij aan de man met de bolhoed.

In *L'aube sur la ville* (1940, afb. 96) wordt een wandelende vrouw weergegeven met een bloemenkroon op het hoofd, een andere vrouw lijkt een

vogelnest op haar hoofd te dragen. Zij vertonen een afwachtende houding. De man in pak kijkt recht voor zich uit. Hij lijkt niet geraakt te zijn door al de naakte figuren rondom hem. Dit kan wijzen op Paul Delvaux's angst voor de vrouw en haar naaktheid. Het is valavond zoals de titel suggereert. Antieke gebouwen overheersen de achtergrond. Een veelheid van figuren beweegt zich te midden van de antieke gebouwen die ons herinneren aan haar grootsheid. In het achterplan ziet men een vrouwelijke stoet. In de gebouwen lijkt het alsof er zich erotische taferelen afspelen. De twee naakte, stralende schoonheden op de voorgrond lijken te reiken naar de man of de naakte jongen. Mijn inziens is deze naakte jongeman Delvaux. Hij blijft compleet onverschillig voor de meisjes die hem hebben benaderd. Hij is ze als het ware al voorbij gelopen. Dit schilderij is volgens mij een illustratie van Delvaux's schroom tegenover het vrouwelijk naakt.

In *Le songe* (1941, afb. 82) schildert Delvaux zichzelf als toeschouwer. Enkel de helft van zijn lichaam en zijn schildershand met penseel is links zichtbaar. Twee verschillende relatievormen worden in dit schilderij getoond. Een relatie die zijn bekroning moet vinden in het liefdespaar op de achtergrond. Vreemd is wel dat hij dit liefdespaar in een woestijnlandschap droomt. We weten dat Paul Delvaux moeilijk relaties kon aanknopen. Plaatst hij misschien daarom dit liefdespaar in een 'ontoegankelijke' woestijn? De gezichtsuitdrukking van de figuren komt niet overeen met de handbewegingen. In de weergave van de handen legt Delvaux een deel van zijn persoonlijkheid. Zij zijn het verlengstuk van zijn droomwereld.

Paul Delvaux schildert zichzelf als naakte jongeman in *Musée Spitzner* in 1943 (afb. 97). Het tafereel wordt gesitueerd in het Spitznermuseum in Brussel zoals de titel aanduidt. Toch slaagt Delvaux er weer in om een vreemde sfeer te scheppen door gebruik te maken van beeldende elementen zoals de skeletten. Door deze laatste was hij geboeid als jongen en hij had er plezier in deze te bezichtigen. De skeletten verbindt hij met het gegeven angst voor de vrouw, waardoor de jongeman een bevroren houding aanneemt.

La pose uit 1979 tenslotte (afb. 65) vertoont een vreemd tafereel waarbij de jongens het model tekenen op de rugzijde. Verwijst dit naar de schroomvallige houding van de schilder zelf tegenover het naakt? Dit schilderij bewijst nogmaals dat Paul Delvaux sterk geïntrigeerd was door de Slapende Venus uit het Spitzner-Museum dat hij dit thema doorheen gans zijn oeuvre blijft opnemen.

C. Relaties tussen de vrouw en de geleerde

De geoloog professor Otto Lidenbrock, altijd herkenbaar door de opgeheven bril en het vergrootglas, speelt de hoofdrol in *Les phases de la lune II* (1941, afb. 98) en *Les phases de la lune III* (1942, afb. 99).

*“Het personage van de vurige, enigszins excentrieke geleerde Otto Lidenbrock zoals Riou hem uitbeeldde in de fraaie gravures van de Hetzel-uitgave van Jules Verne, heeft me altijd geboeid... Op een avond toen ik met genoeg aan deze man dacht – u weet hoe jeugdherinneringen kunnen opduiken – kreeg ik het idee dat hij in een schilderij zou kunnen voorkomen en door zijn vreemde eigenschappen de sfeer van dat schilderij zou kunnen bepalen. Ik koos het thema De maangestalten als passend bij deze wetenschappelijke figuur. Ik moest dit al te strenge personage echter wel veranderen om het een universele betekenis te geven. Ik voegde naakte figuren en een landschap toe om de context te veranderen”.*¹⁸⁰

In *Les phases de la lune II* domineert een nachtelijke sfeer. Door de open deur bespiedt de maan het tafereel. In een grauwe werkkamer van vijf geleerden zijn twee figuren duidelijk herkenbaar. Rechts op het schilderij Otto Lindenbock en Palmarin Rosette met de bolhoed. Drie andere professoren zijn in een geanimeerd gesprek verwickeld, in een hoek van het observatorium. Een vrouw met bloemenhoed en afgeschoven nertsmantel zit wachtend op een stoel. Het wordt een eindeloos wachten. Hoe verraderlijk haar sensualiteit ook lijkt, toch schenkt geen enkele geleerde haar aandacht. Ze gunnen haar geen enkele blik. Dit lijkt ons vreemd. Uit haar aanwezigheid blijkt dat ze zich nochtans veel waardevoller voelt dan de dode stenen van het maanlandschap. Ze vindt de activiteiten van de geleerden zinloos en verwachtte meer belangstelling.

In *Les phases de la lune III* ontstaat vervreemding door de helderheid van het nachtelijk maanlicht, geprojecteerd op de cirkelvormige vloer en de gevel van een denkbeeldig planetarium. Onze geleerden discussiëren over hun mineralen bij het planetarium, een vreemde plaats om mineralen te onderzoeken. Een aangeklede dame links (ditmaal geen naakt) nadert met brandende olielamp in de hand, symbool van de liefdeskracht. Haar verschijning is vreemd en bijna onverklaarbaar. Wil zij de geleerde de weg naar de liefde wijzen? In elk geval hebben zij geen belangstelling voor haar. Paul Delvaux, als geleerde, wandelt onopgemerkt de professoren voorbij. Een groot aantal figuranten klimmen of dalen de planetariumtrap op of af. Door de constructie van het planetarium en door de stoommachine en het treintje op de achtergrond, bewijst Paul Delvaux dat hij geïnteresseerd is in technische innovaties. In zijn *Les phases de la lune* deformeert

¹⁸⁰ EMERSON B. (1985), p. 103.

de schilder de realiteit niet, maar transformeert hij ze tot een persoonlijke, verzonnen en poëtische realiteit. Opvallend is ook dat de mannen, de aanwezige vrouwelijke figuren volkomen negeren. Het alibi van de mannen bestaat uit discussies, onderzoek van mineralen, enz.

In *Hommage à Jules Verne* (1971, afb. 100) associeert Paul Delvaux de helden van Jules Verne met de 19^{de} eeuwse industriële samenleving (stoommachine, klipper, stationluifel) en voegt er nog drie naakten aan toe. Zelfde scenario: Lidenbrock met zijn mineralen, links op de voorgrond. Een andere geleerde, op de tegelvloer onder de luifel, bekijkt, ietwat voyeuristisch, het naakte slanke meisje met bloemenhoed. Samen met een naakte jongeman rechts, poseert ze, zacht en bleek, op de voorgrond. Een andere jongen wendt zich af. Is dit bedoeld als tegenbeeld? De derde 'Verniaanse' figuur rechts dringt zijdelings het schilderij binnen. Op straat links paraderen twee uitgedoste burgervrouwen; ze contrasteren met de drie naakten. Door hun verstarde houding lijken ze precies bevroren. Als standbeelden etaleren zij hun aristocratisch voorkomen. Vreemd is dat slechts één figuur in het tafereel de naakten een blik gunt. De naakte figuren storen zich helemaal niet aan de aanwezigheid van 'vreemden'. De vervreemding in het werk wordt nog versterkt door het feit dat de stationshal uitmondt in de zee, symbool van oneindigheid. De klipper vaart met Delvauxs dromen af.

2.3 Presentatie van de vrouw en de erotiek in een vervreemdende droomwereld van desolate en uitgestrekte barre landschappen, klassieke architectuur en treinstations als metafoor voor de eenzaamheid en verlatenheid

Men kan niet ontkennen dat net zoals bij Magritte ook bij Delvaux een gevoel van vervreemding wordt geschapen. Een vervreemding die tot stand komt door de taferelen te situeren in desolate en uitgestrekte barre landschappen, druk bevolkte of bouwvallige antieke architectuur en verlaten treinstations. Het lijkt alsof Delvaux ook op deze manier meerdere onbereikbare droomwerelden wil scheppen.

Toch hebben deze droomwerelden één belangrijk aspect gemeen, ze uiten namelijk een algemeen gevoel van verlatenheid en eenzaamheid. De positionering van deze vrouwelijke figuren tegen verlaten en desolate landschappen, antieke architectuur en verlaten stations versterken dit onbehagelijke gevoel. Delvaux ontdekt deze beeldtaal bij De Chirico, die gevoelens van stilte, heimwee, verlatenheid en eenzaamheid oproept.

2.3.1 Verlaten en desolaat landschap

De invloed van De Chirico is in dit verband overduidelijk aanwezig. In deze werken overheersen ongewone omstandigheden, zoals bijvoorbeeld eenzame mensen tussen verlaten pleinen of een monumentaal gebouw met lange slagschaduwen. De menselijke activiteit wordt aangeduid in een gestileerde en helder gedefinieerde omgeving. Er wordt gekozen voor één enkele lichtbron, waardoor een scherp helderheidscontrast ontstaat tussen de belichte en onbelichte delen. Verder wordt dit gevoel nog versterkt door de klare definitie van de vormen en vooral door de ermee verband houdende stilering en vereenvoudiging van de beeldelementen. Het geheel wekt een ervaring op dat balanceert tussen aantrekkingskracht en onbehaaglijkheid.

In *Le palais en ruine* (1935, afb. 101) toont Delvaux een desolaat, in een vermoedelijk zuiders landschap. Geen enkel botanisch gegeven siert de, in de verte heuvelachtige en, met slechts enkele stenen bezaaide monotone vlakte. In het midden staat een groot paleis. Deze architectuur kan zo uit een schilderij van De Chirico komen. In contrast met deze grootse renaissance paleisarchitectuur treft men een bijna onzichtbare vrouwfiguur aan, liggend op de grond. De vrouw wordt hier onbeschermd overgeleverd aan de natuurelementen en aan de onbeschaamde blik van de toeschouwer. Is de vrouw een omgevallen standbeeld, een lijk? Werd ze verkracht, is ze een eeuwige offergave? Men ziet ook de apocalyptische stenen. De vrouw kan het enige levende element zijn in een volkomen dode wereld. Zij is eenzaam. Alles is verstard, onbeziel, in afwachting van een gebeurtenis die maar niet komt.

In *Ville lunaire II* (1956, afb. 102) is de invloed van De Chirico ook onmiskenbaar. Hier ziet men dat typische Chiriciaans perspectief en de antieke gebouwen met hun slagschaduwen. Er dwaalt een enkele eenzame figuur rond in de verlaten en opengewerkt architectuuromgeving. Het lijkt wel een spookstad met de houten planken in de grond die wijzen op een bouwvallig en afgebroken houten gebouw of omheining. Verlaat de vrouwelijk figuur de stad om de eenzaamheid achter zich te laten en naar andere oorden te trekken?

Nuit sur la mer (1976, afb. 77) toont ons een typisch werk van Delvaux waarbij hij zijn vrouwelijke figuren schildert in een open nachtelijke landschap aan zee. De manier waarop de vrouwen zijn voorgesteld in contrast met het zandige landschap en donkere zeelandschap suggereert een sterk gevoel van leegte¹⁸¹. Het

¹⁸¹ Deze leegte refereert naar het oeuvre van De Chirico zoals in *Canto d'amore* (1914, afb. A)

is als het ware een koel scenisch decor dat contrasteert met de warme zinnelijkheid van de vrouwelijke figuren.

2.3.2 Klassieke architectuur

Zoals men reeds gemerkt heeft, vormt De Chirico de bron voor vele iconografische bijzonderheden. De verlaten pleinen, de punctuele belichting en de slagschaduwen zijn reeds ter sprake gekomen. Door gebruik te maken van klassieke architectuur probeert hij dat gevoel over te brengen en deze te laten samensmelten met zijn oude voorliefde voor de klassieke oudheid.

Deze werken tonen statige of bouwvallige architectuur uit Griekenland en Italië, met slagschaduwen die ze soms dreigend maken. In bepaalde schilderijen rijgen deze zich aaneen op de achtergrond. Delvaux bouwt en componeert zijn schilderijen als een theaterscène; een scène van zijn eenzaamheid.

Een van de vele werken die gebruik maken van klassieke architectuur is *Le cortège en dentelles* (1936, afb. 103). Hier schrijden negen vrouwen, in een rituele houding en in rugaanzicht, de triomfbogen tegemoet. De elegante en slanke figuren in hun fijne kanten jurken contrasteren met de monumentaliteit van de triomfboog. Het is een onverwachte combinatie: 19^{de}-eeuwse aristocratische dames worden geconfronteerd met Romeinse architectuur. Het perspectief in de betegelde weg en in de herhaling van de triomfbogen weerspiegelt een onduidelijke, onbekende lotsbestemming. De rustige, stille stoet wordt echter verstoord door een mysterieuze naakte vrouw die in het landschap verdwijnt. Wil die naakte vrouw hen waarschuwen voor hun bestemming? Een bestemming die misschien gesymboliseerd wordt door de voorstelling van de naakte dienaressen op de triomfboog. Zo zou men tevens de aanwezigheid van de vluchtende naakte vrouw in het landschap kunnen verklaren. Het poëtisch tafereel ademt een sfeer van eenzaamheid uit dat die wordt versterkt door het feit dat de dames in de stoet geen enkele communicatie hebben met elkaar.

Ook in *L'écho* (1943, afb. 104) maakt Delvaux gebruik van antieke architectuur om een gevoel van verlatenheid en eenzaamheid weer te geven. Tegen een nachtelijk landschap van antieke gebouwen dat die door de maan belicht wordt ziet men drie vrouwelijke naakten die de stenen weg bewandelen. Opmerkelijk is dat deze vrouwen precies dezelfde houding aannemen. Men kan vermoeden dat ze hier worden voorgesteld als een visuele echo die zachtjes verdwijnt in de achtergrond. Het is de personificatie van de echo van de schoonheid, de vrouwelijke schoonheid, die weergalmt in de eenzame en verlaten antieke stad.

De bijbelse parabel van de wijze maagden inspireerde Paul Delvaux tot de voorstelling van twee stoeten, namelijk *Le cortège* (1963, afb. 105) en *Les vierges sages* (1965, afb. 106). In *Le cortège* wordt de toeschouwer geconfronteerd met een vreemd scenisch decor en een bijbelse stoet. Een zachtglooiend Brabants heuvelandschap met 19^{de} eeuwse gebouwen wordt overkoepeld door klare wolken en een helderblauwe hemel.¹⁸² Het is een poëtisch geheel dat zelfs niet verstoord wordt door het voorbijrijdend treintje. De halfnaakte wijze maagden met 19^{de} eeuwse brandende olielampen trekken traag en ingetogen voorbij. Een naakte jonge vrouw staat centraal in de stoet. De grote donkere ogen verraden geen emoties. Het plaatsen van een bijbels tafereel in een idyllisch verlaten fantasielandschap met eigentijdse elementen creëert een gevoel van eenzaamheid.

De bevallig geklede wijze maagden in *Les vierges sages* defileren waardig met 19^{de} eeuwse brandende olielampen op een rood tapijt. De in wit geklede maagden bevinden zich in een uiterst vreemd scenisch decor aan zee. Een horizontaal staketsel met spiegels en olielampen loopt verder in zee. Er staat een openstaande deur op de houten steiger. Het is een deur die een spiegel kan zijn voor het wijde en eenzame karakter van de zee waar de vrouwelijk stoet zich geleidelijk naartoe begeeft. In de achtergrond vindt men een groep vrouwelijk naakten terug. Een 19^{de} eeuwse straatlantaarn brandt aan de rand van de zee en twee bomen omkaderen het schilderij. Het zachtblauwe koloriet roept een eenzame droomwereld op, die door de plaatsing van onverwachte attributen wordt geaccentueerd. Deze eenzaamheid wordt ook nog in de hand gewerkt door het feit dat de wijze maagden zich schijnbaar thuisvoelen in het vreemde decor.

La ville des sables (1977, afb. 107) toont een portret van twee vrouwelijke figuren tegen een verlaten woestijnlandschap met resten van antieke bouwwerken. De ene vrouw draagt een gewaad en de andere wordt naakt voorgesteld. Het gevoel van eenzaamheid wordt hier voorgesteld door onder andere de afwezig blik van de vrouwen. Verder lijkt de naakte vrouw te wachten op iets en is de andere verstijfd in haar houding. Probeert deze laatste iets te zeggen? Wil ze de eenzaamheid doorbreken, maar merkt ze dat de naakte vrouw niet geïnteresseerd is? Zijn zij de enige twee mensen die overblijven in dit desolate woestijnlandschap?

2.3.3 Trein- en tramstations

Tenslotte kan men het universum van Delvaux niet oproepen zonder het over stations, trams en treinen te hebben. Deze treinen spelen eveneens een belangrijke rol in De Chirico's metafysische schilderijen. Delvaux ontdekt bij hem het

¹⁸² N.N., 'Paul Delvaux' (20 januari – 19 maart 1989), p. 90.

verontrustende effect van het eenzame kleine meisje op een drukke locatie, wat hij later in zijn verschillende stationsscènes zal hanteren. Deze vormen een steeds terugkerend thema in zijn oeuvre. De eerste stations kenmerken zich door een koele en sombere uitwerking. De verveling is voelbaar.

Werken zoals *La rue aux tramways* (1946, afb. 108) informeert de toeschouwer dat Delvaux eveneens geboeid was door trams, want als kind zag hij ze regelmatig voorbijrijden en vond ze prachtig staan op het plein.¹⁸³ In drukke landschappen van gebouwen en trams wordt de leegte en de verlatenheid opgevuld door de aanwezigheid van halfnaakte vrouwen in stijfburgelijke kleding.

De uitwerking van Delvauxs overheersende gevoel van eenzaamheid kan niet duidelijker tot uiting komen dan in *Solitude* (1955, afb. 109). Niet alleen de titel duidt op de eenzaamheid, maar ook wat uitgebeeld wordt op het paneel. Men ziet de laatste wagon van de trein die waarschijnlijk het station net verlaat. In het voorplan ziet men een figuur dat op een jong meisje lijkt. Ze staat met haar rug gekeerd.

Het beeldend element van het kleine meisje komt regelmatig terug in andere stationsschilderijen. Dit is eveneens het geval in *La gare forestière* (1960, afb. 110). Hier ziet men een tafereel waarbij het gevoel van verlatenheid en eenzaamheid wordt gevisualiseerd door de twee jonge meisjes in de voorgrond. Samen kijken ze de treinen na die binnenkomen en vertrekken. Ze lijken verdwaald in dit vreemde station, dat eerder in een droom of een kindersprookje thuishoort.

¹⁸³ GHÊNE P. (2000), p. 75.

III BEKNOPTE SAMENVATTING EN BESLUIT

Het mag duidelijk zijn dat het geen sinecure is om inzicht te krijgen in de de kunst bij René Magritte en Paul Delvaux. Het maakt niet uit hoeveel gepubliceerde literatuur er reeds bestaat over hen, er valt een blijvende sluier over hun werken, waar ze slechts sporadisch een tipje van oplichten. Voor er wordt overgegaan tot het algemeen besluit, wordt een beknopte samenvatting aangeboden, die de meest opmerkelijke punten van beide kunstenaars op een rijtje en naast elkaar legt.

De ontsluiting van de kunstenaars en hun kunst heeft zijn doeltreffendheid niet gemist. Ondanks dat het zwaartepunt in de analyse niet werd gelegd op de vergelijking tussen de twee kunstenaars, is het voor de lezer zelf duidelijk geworden dat een korte vergelijking toch noodzakelijk is. Doorheen deze masterproef werd het steeds duidelijker dat beide kunstenaars meer gemeen hebben met elkaar dan ze willen toegeven. Het denken over kunst, over de werkelijkheid, over hun conceptie van de realiteit(en) en wat hun oeuvre betekent voor hen zelf vertoont enkele opzienbarende overeenkomsten, maar ook duidelijke verschillen.

Bij beide kunstenaars heeft De Chirico een onmiskenbare invloed gehad. Deze kunstenaar had in zijn werken een poëzie tot stand gebracht die Magritte wou bewerkstelligen in zijn eigen schilderijen. Delvaux was voornamelijk geïnspireerd door de beeldtaal van De Chirico die de sfeer van eenzaamheid en verlatenheid oproept. Delvaux had echter een totaal andere conceptie van hoe de poëzie moest opgeroepen worden.

Eén van de basiseisen van de surrealisten is de controle op de rede op te heffen. Delvaux heeft die eis echter nooit onderschreven. Delvaux streeft voortdurend naar kennis en toepassing van het schone en dat heeft voorrang op het instinct. Bij hem dient de schilderkunst als middel om de hymne aan de schoonheid en de sacralisering van de vrouw tot expressie te brengen. De toeschouwer fungeert louter als observator.

Ook Magritte hield zich niet aan de dogma's van de stichtende surrealisten zoals André Breton. Hij wou geen uitschakeling, maar een mobilisatie van het bewustzijn. Hij bracht een zeer eigzinnige uitwerking van de surrealistische schilderkunst tot stand in zijn schilderijen, maar zonder de realiteit uit het oog te

verliezen. Hij had een drang om de wereld te veranderen en de toeschouwer in verwarring en hem in een shocktoestand te brengen. Zijn schilderkunst werd gekenmerkt door een revolutionaire ondertoon die we ook terugvinden in zijn manifesten en geschriften. Ook Magritte identificeerde zijn schilderkunst dus als een middel en niet als einddoel. Het doel was de dagdagelijkse gewoonten te verstoren en alle zekerheden te ondergraven. Dit heeft hij op doeltreffende wijze gedaan door een heel eigen gebruik van de kracht van het beeld en het woord. Hij gebruikt dagdagelijkse objecten en plaatst ze in een vreemde opstelling en/of transformeert en vervormt ze.

Uit de analyse kan worden afgeleid dat het mysterie en de poëzie bij beide kunstenaars essentiële concepten vormen. Beide scheppen via hun kunst nieuwe werelden. In het geval van Magritte wordt de toeschouwer gedwongen om het zelfbewustzijn te mobiliseren. Delvaux daarentegen hechtte geen belang aan de notie van automatisme of zelfbewustzijn.

Het is duidelijk dat de vrouw en de erotische motieven op verschillende manieren zijn gevisualiseerd in het oeuvre van zowel Magritte als Delvaux. Eén van de redenen hiervoor is o.a. een cruciale gebeurtenis in hun leven die van blijvende invloed is geweest op hun kunst. Bij Magritte is dit de tragische zelfmoord van zijn moeder en bij Delvaux is het de zeer strenge opvoeding van zijn moeder i.v.m. vrouwen en seksualiteit.

In een concretere analyse van de vrouw en de erotiek als beeldende aspecten in de oeuvres van Magritte en Delvaux is aangetoond dat Magritte veelvuldig gebruik maakte van het vervormen, herscheppen en veranderen van de menselijke figuur. Hij speelde met de plasticiteit, de materie en de vormen van de vrouw. Magritte beoogde niet enkel een sacralisering van de vrouw, wat bij Delvaux wel het geval was. Magritte sacraliseert de verborgen verbanden tussen de objecten en sacraliseert de poëzie die hieruit ontstaat, waardoor het mogelijk wordt om het mysterie te evoceren. Hij stelt de vrouw en de erotiek op hetzelfde niveau als zijn andere beeldende elementen. Bij Magritte bestaat er geen innerlijke noodzaak om de vrouw uit te beelden of om de sfeer in zijn schilderijen te laten primeren. In zijn hymne aan de schoonheid houdt Delvaux het echter bij éénzelfde vrouw die telkens terugkeert. Hij stelt zijn theaterstuk keer op keer voor, steeds gebruik makend van dezelfde rekvisieten of beeldende aspecten. Hij slaagt er desalniettemin in om steeds een nieuwe en verrassende sfeer te scheppen. Dit gaat zover dat dezelfde elementen hergebruikt worden in een andere schilderijen, met als enige doel verschillende gemoedstoestanden en een andere sfeer te creëren. Bovenal sacraliseert hij de vrouw en zoekt nieuwe manieren om dit te verwezenlijken. Dit doet hij o.a. aan de hand van de motieven Venus en Aphrodite, mythologische

figuren zoals de zeemeermin, de vrouw als teken van vruchtbaarheid, prostituees en lesbische vrouwen (deze laatste twee kwamen niet voor bij Magritte). Via deze elementen zoekt Delvaux de ultieme personificatie van de schoonheid en de erotiek.

Tenslotte werd duidelijk in de analyse dat het oeuvre van beide kunstenaars overheerst wordt door een algemeen gevoel van vervreemding. Zowel bij Magritte als bij Delvaux is er van enig contact tussen de menselijke figuren onderling geen sprake. Noch door enige taal, teken of blik treden ze in voeling met elkaar; afzijdig, in zichzelf besloten, zijn ze onbewust van elkaars aanwezigheid. Zowel bij Magritte als bij Delvaux wordt het gevoel van de onmogelijkheid tot communicatie tussen de mensen gesuggereerd en dit leidt tot vervreemding. Magritte realiseert deze vervreemding nog extra door een eigenaardige rangschikking van figuren en objecten te hanteren die op het eerste zicht niet bij elkaar horen, maar toch een verborgen poëtisch verband bezitten. Ook zijn heel eigen beeldtaal, zoals woorden die als objecten fungeren, draagt bij tot dit gevoel. Bij Delvaux daarentegen ontstaat deze vervreemding voornamelijk door de contrastwerking van zijn vele naakte vrouwen in een droomwereld van vreemde decors zoals desolate en barre landschappen, klassieke architectuur en verlaten treinstations.

Dit werk vormt een poging om via het beschrijven van een algemeen kader en een contextuele en thematische analyse van de visualisering van de vrouw en de erotiek het werk van René Magritte en Paul Delvaux beter te begrijpen.

Besluitend kan gezegd worden dat in hun oeuvres de vrouw en de erotiek een belangrijke rol kunnen spelen om het mysterie en de poëzie op te roepen, maar dat er een verschil op te merken is in de mate van belangrijkheid tussen de kunstenaars onderling. De vrouw en de erotiek spelen bij Magritte geen essentiële rol, terwijl ze bij Delvaux wel een centraal element, een sleutelrol spelen. Bij Delvaux zou zijn schilderkunst niet mogelijk geweest zijn zonder deze aspecten. Zonder de vrouw en de erotiek bestaat de Delvauxwereld niet en is er geen mogelijkheid tot de evocatie van de poëzie.

Daarnaast werd aangetoond op welke manieren de vrouw en de erotiek bijgedragen hebben tot het mysterie en het poëtisch effect, twee concepten die zeer centraal staan bij deze kunstenaars in het tot stand komen van hun kunst.

Tevens werd door de analyse van hun denkwereld en hun oeuvre een breder kader aangeboden dat verder onderzoek mogelijk kan maken. Men zou dit kunnen uitbreiden naar andere thema's en beeldende elementen.

Tenslotte werden in de beknopte samenvatting enkele interessante verschillen en overeenkomsten aangehaald tussen de twee kunstenaars i.v.m. de vrouw en de erotische motieven.

Mijn persoonlijke drijfveer was om een deel van de sluier die zorgt voor de mystificatie van hun werken op te lichten. Het is echter zo dat net door dit mysterie hun kunstwerken nog steeds dezelfde aantrekkingskracht en magie behouden hebben. Elk van de kunstenaars bewerkstelligde dit op een heel eigenzinnige manier: Magritte als meester van de verwarring en de provocatie en Delvaux als meester van de suggestie.

IV BIBLIOGRAFIE

1 Algemeen

CANONNE X., *Het surrealisme in België 1924-2000* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, Mercatorfonds, 2006.

CHADWICK W., *Women artists and the surrealist movement*, Londen, Thames & Hudson, 1985.

DUBNICK Randa, 'Visible poetry: metaphor and metonymy in the paintings of René Magritte', in: *Contemporary Literature*, vol. 21, nr. 3, zomer 1980, pp. 407-419.

DUROZOI G., *Histoire du mouvement surréaliste*, Parijs, Éditions Hazan, 2004.

GUBAR S., 'Representing pornography: feminism, criticism, and depictions of female violation', in: *Critical Inquiry*, vol. 13, nr. 4, zomer 1987, pp. 712-741.

SCOTT D., *Surrealizing the nude*, Londen, Reaktion, Books, 1992.

SONTAG S., *Styles of radical will*, New York, Picador, 1992.

SULEIMAN S.R. (ed.), *The female body in Western Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

TAYLOR S., 'A shine on the nose: sexual metaphors in surrealism', in: *Annual Review of Sex Research*, vol. 16, 2005, pp. 87-119.

WILSON S., 'Short history of western erotic art', in: MELVILLE R., *Erotic art of the West*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1973, pp. 11-32.

CALVOCORESSI R., *Magritte*, Oxford, Phaidon, 1979.

CHADWICK W., 'René Magritte and the liberation of the image', in: *Art International*, Lugano, april 1979.

COLINET P., 'Les images ressemblantes de René Magritte', in: *Opus international*, nr. 19/20, Parijs, oktober 1970, pp. 33-34.

DEMARNE P., 'René Magritte', *Rhétorique*, nr. 3, Tilleur lez-Liège, september 1961.

DESCARGUES P., 'René Magritte, le plus célèbre des surréalistes belges parle du mystère', in: *Feuille d'avis de Lausanne-Magazine*, 1 november 1961.

DOPAGNE J., *Magritte*, Parijs, Hazan, 1977.

DRAGUET M., 'Magritte vis-à-vis Surrealism', in: Do Hyungteh, Hur Siyoung, Kang Sojung (eds.), *René Magritte: Empire of Dreams* [Tentoonstellingscatalogus], Seoul Museum of Art, Seoul, 20/12/2006 – 1/4/2007, p. 28.

DUBNICK Randa, 'Visible Poetry: Metaphor and Metonymy in the Paintings of René Magritte', in: *Contemporary Literature*, vol. 21, nr. 3, zomer 1980, pp. 407-419.

ESSERS V., 'Theater inmitten des Lebens: Szenische Bilder der Jahre 1926-1928', in: *René Magritte. Die Kunst der Konversation* [Tentoonstellingscatalogus], Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, 1996-97, p. 25.

FOUCAULT M., *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.

GABLIK S., *Magritte*, Londen, Thames & Hudson, 1970; Brussel, Cosmos Monografieën, 1978.

GABLIK S., *Magritte*, New York, Thames & Hudson, 1988.

GILSOUL G., MERTENS E., 'L'insaisissable Monsieur Magritte', in: *Le Vif/L'Express*, 16e jaargang, nr. 10, nr. 2435, Brussel, 12 maart 1998, pp. 42-52.

GEORIS M., 'Ces étrangers qui vivent parmi nous: les peintres. 4. Un peintre célèbre: René Magritte', in: *Le Peuple*, Brussel, 5 juni 1962.

GREELEY R.A., 'Image, Text and the Female Body: René Magritte and the Surrealist Publications', in: *The Oxford Art Journal*, 1992, pp. 48-57.

HAMMACHER A.M., *René Magritte*, New York, Abrams, 1973.

HAMMACHER A.M., *Magritte*, Londen, Thames & Hudson, 1974.

HYUNGTEH D., SIYOUNG H. en SOJUNG K. (eds.), *René Magritte: Empire of Dreams* [Tentoonstellingscatalogus], Museum of Art, Seoul, 20 december 2006 – 1 april 2007.

JOUVET J., *René Magritte*, Zürich, Diogenes, 1982.

LEMPEREUR E., 'Ceci est un Magritte ou Derrière les ombres magritiennes du pays de Charleroi', in: *La Vie wallonne*, Luik, s.d., pp. 147-178.

LEMPEREUR E., 'Ceci est un Magritte ou Derrière les ombres magritiennes dus pays de Charleroi (suite)', in: *La Vie wallonne*, s.d., Luik, pp. 186-196.

2 René Magritte

BARCK K., *Surrealismus in Paris*, Leipzig, Reclam, 1990.

BLAVIER A., *René Magritte. Ecrits complets*, Parijs, Flammarion, 1979.

BLAVIER A., *René Magritte. Ecrits complets*, Parijs, Flammarion, 2009.

BOUNOURE V., 'Le thème de la contradiction chez Magritte', in: *L'Oeil*, Parijs, februari-maart 1977.

BRETON A., *Point du jour*, Parijs, s.e., 1970.

BROODTHAERS M., 'Interview imaginaire de René Magritte', in: *Journal des arts plastiques*, nr. 30, Brussel, januari 1967.

BOURET J., 'Magritte l'assembleur des impossibles', in: *Lettres françaises*, 23 augustus 1967.

BURY P., 'René Magritte ou le viol de la rétine', in: *Le Quotidien de Paris*, november, 1984.

- MAGRITTE R., 'Les mots et les images', in: *La révolution surréaliste*, n. 12, 15 december 1929.
- MAGRITTE R., *Les mots et les images*, Brussel, Labor, Espace Nord, 2000.
- MARIËN M., *Les corrections naturelles*, Brussel, Librairie Sélection, 1947.
- MEURIS J., *René Magritte 1898-1967*, Keulen, Taschen, 1990.
- MEURIS J., *Magritte et les mystères de la pensée*, gevolgd door *Le Temps des apocalypses*, Brussel, La Lettre volée, 1992.
- MEURIS J., *René Magritte*, Keulen, Taschen, 2004.
- NIHOUL M., 'René Magritte', in: *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Oostende, PMMK, 30 juni – 30 augustus 1990, pp. 17-23.
- N.N., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Milaan, Schwartz, 6 – 12 december 1962.
- N.N., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Oostende, PMMK, 30 juni – 30 augustus 1990.
- NOUGÉ P., *René Magritte ou les images défendues*, Brussel, Les Auteurs associés, 1943.
- OLLINGER-ZINQUE G. en LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 6 maart – 28 juni 1998, Gent / Parijs, Ludion / Flammarion, 1998.
- PAQUET M., *La Philosophie et la peinture de René Magritte*, Parijs, Maeght, 1982.
- PAQUET M., *Magritte ou l'éclipse de l'être*, Parijs, Editions de la Différence, 1982.
- PERCEVAL F. (ed.), *Lettres à André Bosmans 1958-1967*, s.l., Seghers / Isy Brachot, 1990.
- PIL E., 'Magritte', in: *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Oostende, PMMK, 30 juni – 30 augustus 1990, pp. 41-49.
- SABATINI L., 'Ken u zelf', in: *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Oostende, PMMK, 30 juni – 30 augustus 1990, pp. 25-39.
- SCUTENAIRE L., *René Magritte*, Brussel, Librairie Sélection, 1947.
- STAKE R. & KERR D., 'René Magritte, Constructivism, and the Researcher as Interpreter', in: *Educational Theory*, vol. 45, nr. 1, winter 1995, pp. 55-61.
- STERCKX P., 'Magritte, la période vache', in: *Galerie Magazine*, Parijs, april-mei 1992, pp. 72-77.
- STEVO J., 'Magritte et le surréalisme', in: *Bouquin*, Brussel, n. 89, 15 december 1961.
- SYLVESTER D., *René Magritte*, New York, Proeger, 1969.
- SYLVESTER D., *Magritte*, Antwerpen, Menil Foundation & Mercatorfonds, 1992.
- SYLVESTER D., *Magritte*, Antwerpen, Menil Foundation & Mercatorfonds, 2009.
- SYLVESTER D. *René Magritte. Catalogue raisonnée*, met Sarah Whitfield en Michael Raeburn, Londen, Menil Foundation & Philippe Wilson, 1992-1993.
- TORCZYNER H., 'The magic of Magritte', in: *The Art Gallery*, Ivoryton, januari, 1964.
- TORCZYNER H., BESSARD B., *Magritte, ideas and images*, New York, Abrams, 1977.
- TORCZYNER H., *Magritte, le véritable art de peindre*, Parijs, Draeger-Le Soleil noir, 1979.
- TORCZYNER H., *Magritte, The True Art of Painting*, New York, Abrams Press, 1979.
- TORCZYNER H., *L'Ami Magritte. Correspondance et souvenirs*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1992.
- VAN DEN BUSSCHE W., 'René Magritte', in: *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Oostende, PMMK, 30 juni – 30 augustus 1990, pp. 9-15.
- VAN HECKE P.G., 'René Magritte peintre de la pensée abstraite', in: *Sélection*, Antwerpen, nr. 6, 6e jaargang, maart 1927, pp. 439-460.
- WALDBERG P., *René Magritte, l'inspiration et le mystère, XX^e siècle*, Parijs, Noël, 1963.
- WALDBERG P., *René Magritte*, Brussel, De Rache, 1965.
- WALRAVENS J., 'Ontmoeting met René Magritte', in: *De Vlaamse Gids*, Antwerpen, s.e., november 1962.
- WARGO E., 'Infinite Recess: perspective and play in Magritte's La Condition Humaine', in: *Art History*, vol. 25, nr. 1, februari 2002, pp. 47-67.
- WHITFIELD S., 'Magritte and his audience', in: WHITFIELD S., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Londen, The South Bank Centre, 21 mei – 2 augustus 1992, pp. 10-23.
- WHITFIELD S., 'Magritte and his accomplices', in: WHITFIELD S., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Londen, The South Bank Centre, 21 mei – 2 augustus 1992, pp. 25-48.

3 Paul Delvaux

- BARTHELMAN Z. en VAN DEUN C. (eds.), *Paul Delvaux Odyssee van een droom*, Sint-Idesbald, Paul Delvaux Stichting, 2007.
- BUTOR M., CLAIR J., HOUBART-WILKIN S., *Paul Delvaux. Catalogue de l'oeuvre peint*, Brussel, Cosmos, 1975.
- CARELS G., VAN DEUN C., *Paul Delvaux zijn leven*, Sint-Idesbald, Stichting Paul Delvaux, 2004.
- DE BOCK P.-A., *Paul Delvaux. L'homme. Le peintre. Psychologie d'un art*, Brussel, Laconti, 1977.
- DEBRA M., *Wandelingen met Paul Delvaux*, Tielt, Lannoo, 1991, (originele versie), *Promenades et Entretiens avec Delvaux*, Parijs – Louvain-la-Neuve, Ed. Duculot, 1991.
- DEVILLERS V., *Paul Delvaux. Le théâtre des figures*, Editions de l'Université de Bruxelles, Brussel, 1992.
- EMERSON B., *Delvaux*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1985.
- GAFFE., *Paul Delvaux ou les rêves éveillés*, Parijs, Ed. La Boétie, 1945.
- GHÊNE P., *Paul Delvaux. De besloten wereld*, Antwerpen, Petraco-Pandora, 2000.
- HAMMACHER R. (ed.), *Tentoonstelling Paul Delvaux* [Tentoonstellingscatalogus], Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1973.
- LÉVI-STRAUSS C., 'Claude Lévi-Strauss over Paul Delvaux', in: *Paul Delvaux 1897-1994*

- [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 21 maart – 27 juli 1997, pp. 10-11.
- MEURIS J., *Sept dialogues avec Paul Delvaux, accompagnés de sept lettres imaginaires*, Parijs, Le Soleil Noir, 1971.
- MEURIS J., *Sept dialogues avec Paul Delvaux*, Brussel, Isy Brachot, 1987.
- N.N., *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 21 maart – 27 juli 1997.
- N.N., *Paul Delvaux* [Tentoonstellingscatalogus], Knokke-Heist, Casino, 23 juni – 2 september, 1973.
- N.N., *Paul Delvaux* [Tentoonstellingscatalogus], München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 20 januari tot 19 maart, 1989.
- N.N., *Paul Delvaux* [Tentoonstellingscatalogus], Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 13 april – 17 juni 1973, p. 18-19.
- OLLINGER-ZINQUE G., 'Wording en ontwikkeling van een schilder-dichter', in: *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 21 maart – 27 juli 1997, pp. 14-27.
- PAQUET M., *Paul Delvaux et l'essence de la peinture*, s.l., Editions de la Différence, 1982.
- REMON R. (ed.), *Peintres des gares* [Tentoonstellingscatalogus], Luik, Grand Curtius, 2009.
- ROBERTS-JONES P., 'Delvaux' schetsboeken', in: *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 21 maart – 27 juli 1997, pp. 48-53.
- ROMBAUT M., *Paul Delvaux*, Parijs, Albin Michel, 1990.
- SCUTENAIRE J., "Paul Delvaux", in: *Le Combat*, Brussel, 3de jaargang, nr. 75, 19 maart 1938.
- SPAAK C., *Paul Delvaux*, Antwerpen, De Sikkell, 1948.
- VAN DEUN C., 'Paul Delvaux 1897 – 1994', in: *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, pp. 12-13

V Afbeeldingenlijst

1 René Magritte

Afb. 1.

René Magritte, *Le jockey perdu*, 1942, olieverf op doek, 60 x 73 cm, Privé-collectie. Foto: SYLVESTER D., *Magritte*, Antwerpen, Menil Foundation & Mercatorfonds, 2009, p. 112.

Afb. 2.

René Magritte, *Le viol*, 1934, olieverf op doek, 73 x 54 cm, The Menil Collection, Houston. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 109.

Afb. 3.

René Magritte, *L'Évidence éternelle*, 1930, olieverf op doek, Geheel: 160,6 x 29,2 cm: 5 doeken ingekaderd en opgehangen op plexiglas: 22 x 12 cm, 19 x 24 cm, 27 x 19 cm, 22 x 16 cm, 22 x 12 cm, The Menil Collection, Houston. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 103.

Afb. 4.

René Magritte, *L'Évidence éternelle* (detail), 1930, olieverf op doek, 27 x 19 cm, The Menil Collection, Houston. Foto: SYLVESTER D., *Magritte*, Antwerpen, Menil Foundation & Mercatorfonds, 2009, p. 241.

Afb. 5.

René Magritte, *La représentation*, 1937, olieverf op doek gemaroufleerd op paneel, 48,5 x 44 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 133.

Afb. 6.

René Magritte, *L'univers interdit*, 1943, olieverf op doek, 60 x 80 cm, Musée d'Art Moderne, Luik. Foto: *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Oostende, PMMK, 30 juni – 30 augustus 1990, p. 153.

Afb. 7.

René Magritte, *L'invention collective*, 1935, olieverf op doek, 73 x 116 cm, Privé-collectie. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 30.

Afb. 8.

René Magritte, *Les trois Grâces*, 1945, potlood op papier, 26 x 28 cm, Privé-collectie. Foto: *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Oostende, PMMK, 30 juni – 30 augustus 1990, p. 161.

Afb. 9.

René Magritte, *L'embellie*, 1941, olieverf op doek, 65 x 100 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 140.

Afb. 10.

René Magritte, *La belle de nuit*, 1932, olieverf op doek, 81 x 116 cm, Diane S.A. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 107.

Afb. 11.

René Magritte, *La lumière des coïncidences*, 1933, olieverf op doek, 60 x 73 cm, Dallas Museum of Art. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 122.

Afb. 12.

René Magritte, *Les marches de l'été*, 1938-1939, olieverf op doek, 60 x 73 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 138.

Afb. 13.

René Magritte, *La folie des grandeurs II*, 1948-1949, olieverf op doek, 99,2 x 81,5 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 157.

Afb. 14.

René Magritte, *La folie des grandeurs*, 1962, olieverf op doek, 100 x 81 cm, The Menil Collection, Houston. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 208.

Afb. 15.

René Magritte, *La peinture*, 1945, olieverf op een mal van plaaster, hoogte 60 cm, Privé-collectie. Foto: SYLVESTER D., *Magritte*, Antwerpen, Menil Foundation & Mercatorfonds, 2009, p. 262.

Afb. 16.

René Magritte, *La statue volante*, 1964, olieverf op doek, 81 x 100 cm, Stichting Veranneman. Foto: *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Oostende, PMMK, 30 juni – 30 augustus 1990, p. 219.

Afb. 17.

René Magritte, *La magie noire*, 1945, olieverf op doek, 80 x 60 cm, KMSKB, Brussel. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 147.

Afb. 18.

René Magritte, *La liberté de l'esprit*, 1948, olieverf op doek, 100 x 80 cm, Musée des Beaux-Arts, Charleroi. Foto: *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Oostende, PMMK, 30 juni – 30 augustus 1990, p. 173.

Afb. 19.

René Magritte, *Lola de Valence*, 1948, olieverf op doek, 98 x 60 cm, KMSKB, Brussel. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 155.

Afb. 20.

René Magritte, *Les profondeurs du plaisir*, 1948, gouache op papier, 46 x 32,8 cm, KMSKB, Brussel. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 251.

Afb. 21.

René Magritte, *Le galet*, 1948, gouache op papier, 40,8 x 32,8 cm, KMSKB, Brussel. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 156.

Afb. 22.

René Magritte, *Paysage*, 1927, olieverf op doek, 100 x 73 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 73.

Afb. 23.

René Magritte, *Découverte*, 1927, olieverf op doek, 65 x 50 cm, KMSKB, Brussel. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 70.

Afb. 24.

René Magritte, *L'assassin menacé*, 1926, olieverf op doek, 150,4 x 195,2 cm, The Museum of Modern Art, New York. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 69.

Afb. 25.

René Magritte, *La magie noire*, 1934, olieverf op doek, 73 x 54 cm, Privé-collectie. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 106.

Afb. 26.

René Magritte, *Les liaisons dangereuses*, 1936, gouache op papier, 41,3 x 29 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 237.

Afb. 27.

René Magritte, *L'amour*, 1946-1947, roodkrijttekening, 43 x 34 cm, Privé-collectie. Foto: *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Oostende, PMMK, 30 juni – 30 augustus 1990, p. 169.

Afb. 28.

René Magritte, *Les rêveries du promeneur solitaire*, 1926, olieverf op doek, 139 x 105 cm, Privé-collectie, België. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 22.

Afb. 29.

René Magritte, *La robe de l'aventure*, 1926, olieverf op doek, 80 x 120 cm, Kawamura Memorial Museum of Art, Sakura, Chiba. SYLVESTER D., *Magritte*, Antwerpen, Menil Foundation & Mercatorfonds, 2009, p. 15.

Afb. 30.

René Magritte, *L'inondation*, 1928, olieverf op doek, 73 x 54 cm, Collectie Dexia Bank. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 100.

Afb. 31.

René Magritte, *In memoriam Mack Sennett*, 1937, olieverf op doek, 73 x 54 cm, Collectie van de Gemeente La Louvière. Foto: *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Oostende, PMMK, 30 juni – 30 augustus 1990, p. 137.

Afb. 32.

René Magritte, *Le viol*, 1942, gouache op papier, 30,3 x 49,2 cm, Verzameling Sylvio Perlstein, Antwerpen. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 242.

Afb. 33.

René Magritte, *Le viol*, 1934, potlood op papier, 36,6 x 25 cm, The Menil Collection, Houston. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 279.

Afb. 34.

René Magritte, *Le Viol*, 1959, potlood op papier, 14 x 11 cm, Privé-collectie. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 259.

Afb. 35.

René Magritte, *Les jours gigantesques*, 1928, olieverf op doek, 116 x 81 cm, Privé-collectie. Foto: Hyungteh D., Siyoung H., Sojung K., *Empire of Dreams: René Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Seoul, Museum of Art, 20 december 2006 – 1 april 2007, p. 67.

Afb. 36.

René Magritte, *Les regards perdus*, 1927-1928, olieverf op doek, 50 x 65 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 86.

Afb. 37.

René Magritte, *La ruse symétrique*, 1928, olieverf op doek, 54 x 73 cm, Privé-collectie, Zwitserland. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 99.

Afb. 38.

René Magritte, *La gâcheuse*, 1935, Gouache, aquarel, potlood op getint papier, 20,1 x 13,6 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 120.

Afb. 39.

René Magritte, *Le modèle rouge*, 1935, olieverf op doek, 72 x 48,5 cm, Moderna Museet, Stockholm. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 110.

Afb. 40.

René Magritte, *Le modèle rouge*, 1953, olieverf op doek, 38 x 46,3 cm, Galerie Isy Brachot, Brussel. Foto: *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Oostende, PMMK, 30 juni – 30 augustus 1990, p. 189.

Afb. 41.

René Magritte, *L'histoire centrale*, 1928, olieverf op doek, 116 x 81 cm, Collection Banque Paribas, Brussel. SYLVESTER D., *Magritte*, Antwerpen, Menil Foundation & Mercatorfonds, 2009, p. 17.

Afb. 42.

René Magritte, *L'eloge de l'espace*, 1927-1928, olieverf op doek, 81 x 116 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 86.

Afb. 43.

René Magritte, *Le repos de l'acrobate*, 1928, olieverf op doek, 54 x 73 cm, Privé-collectie. Courtesy Galerie Vedovi. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 88.

Afb. 44.

René Magritte, *Les idées de l'acrobate*, 1928, olieverf op doek, 116 x 81 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst, München. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 89.

Afb. 45.

René Magritte, *Quand l'heure sonnera*, 1964-1965, olieverf op doek, 100 x 81 cm, Verzameling Brigitte & Véronique Salik. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 220.

Afb. 46.

René Magritte, *Tentative de l'impossible*, 1928, olieverf op doek, 116 x 81 cm, Municipal Museum of Art, Toyota Aichi. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 45.

Afb. 47.

René Magritte, *La loge ou L'étrangère*, 1925, olieverf op doek, 63 x 82 cm, Privé-collectie. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 52.

Afb. 48.

René Magritte, *Les deux sœurs*, 1925, olieverf op doek, 50 x 70 cm, Privé-collectie. Foto: SYLVESTER D., *Magritte*, Antwerpen, Menil Foundation & Mercatorfonds, 2009, p. 74.

Afb. 49.

René Magritte, *La lumière du pôle*, 1926 of 1927, olieverf op doek, 139 x 105 cm, Privé-collectie, Pury & Luxembourg, Zurich. Foto: SYLVESTER D., *Magritte*, Antwerpen, Menil Foundation & Mercatorfonds, 2009, p. 8.

Afb. 50.

René Magritte, *Le joueur secret*, 1927, olieverf op doek, 152 x 195 cm, KMSKB, Brussel. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 67.

Afb. 51.

René Magritte, *Le paysage fantôme*, 1928, olieverf op doek, 73 x 54 cm, Privé-collectie. Courtesy Massimo Martino Fine Arts & Projects. Foto: BONNEFOY F., *Magritte* [Tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11 februari – 9 juni 2003, p. 82.

Afb. 52.

René Magritte, *Le monde perdu*, 1928, olieverf op doek, 54,5 x 73,5 cm, Kunstmuseum Winterthur. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 96.

Afb. 53.

René Magritte, *Le miroir magique*, 1929, olieverf op doek, 73 x 54 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. Foto: SYLVESTER D., *Magritte*, Antwerpen, Menil Foundation & Mercatorfonds, 2009, p. 218.

Afb. 54.

René Magritte, *Le sens propre IV*, 1929, olieverf op doek, 73 x 54 cm, The Robert Rauschenberg Foundation Collection, Edinburgh. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *René Magritte 1898-1967* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 6 maart – 28 juni 1998, p. 111.

2 Paul Delvaux

Afb. 55.

Paul Delvaux, *La Vénus endormie I*, 1932, olieverf op doek, 100 x 100 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 79.

Afb. 56.

Paul Delvaux, *La dame rose*, 1934, olieverf op doek, 100 x 120 cm, Verzameling Stichting Paul Delvaux. Foto: BARTHELMAN Z., VAN DEUN J. (eds.), *Paul Delvaux Odyssee van een droom* [Tentoonstellingscatalogus], Sint-Idesbald, Stichting Paul Delvaux, 2007, p. 88

Afb. 57.

Paul Delvaux, *La Vénus endormie*, 1943, olieverf op doek, 74 x 158 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 109.

Afb. 58.

Paul Delvaux, *La Vénus endormie*, 1944, olieverf op doek, 173 x 199 cm, Tate Gallery, Londen. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 116.

Afb. 59.

Paul Delvaux, *La lampe*, 1945, olieverf op hout, 75 x 93,5 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 118.

Afb. 60.

Paul Delvaux, *Les cariatides*, 1946, olieverf op masonite, 122 x 183 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 119.

Afb. 61.

Paul Delvaux, *La voix publique ou La voie publique*, 1948, olieverf op hout, 152,5 x 254 cm, KMSKB, Brussel. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 132.

Afb. 62.

Paul Delvaux, *L'éloge de la mélancholie*, 1948, olieverf op paneel, 153 x 255 cm, Privé-collectie, New York. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 130.

Afb. 63.

Paul Delvaux, *L'âge du fer*, 1951, olieverf op hout, 153 x 241 cm, Museum voor Schone Kunsten, Oostende. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 136.

Afb. 64.

Paul Delvaux, *Le canapé bleu*, 1967, olieverf op doek, 140 x 180 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 165.

Afb. 65.

Paul Delvaux, *La pose*, 1979, olieverf op doek, 150 x 150 cm, Verzameling Stichting Paul Delvaux, Sint-Idesbald. Foto: BARTHELMAN Z., VAN DEUN J. (eds.), *Paul Delvaux Odyssee van een droom* [Tentoonstellingscatalogus], Sint-Idesbald, Stichting Paul Delvaux, 2007, p. 125.

Afb. 66.

Paul Delvaux, *La naissance de Vénus*, 1947, olieverf op doek, 140 x 210 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 127.

Afb. 67.

Paul Delvaux, *Les filles dans la forêt*, 1928, olieverf op doek, 80 x 100 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 70.

Afb. 68.

Paul Delvaux, *L'aurore*, 1937, olieverf op doek, 120 x 150,5 cm, Verzameling Solomon Guggenheim, Venetië. Foto: ArtsCad.com, <http://artscad.com/A.nsf/Opra/DOMT-5YESUM>

Afb. 69.

Paul Delvaux, *L'appel de la nuit*, 1938, olieverf op doek, 110 x 145 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 91.

Afb. 70.

Paul Delvaux, *L'éveil de la forêt*, 1939, olieverf op doek, 170 x 225 cm, Ishizuka Research Institute, Kangagawa. Foto: Heavensent There and Back Again, <http://sylviaelisa.blogspot.com/2007/03/awakening-my-awakening.html>

Afb. 71.

Paul Delvaux, *L'éveil de la forêt* (detail), 1939, olieverf op doek, 170 x 225 cm, Ishizuka Research Institute, Kangagawa. Foto: Heavensent There and Back Again, <http://sylviaelisa.blogspot.com/2007/03/awakening-my-awakening.html>

Afb. 72.

Paul Delvaux, *Pygmalion*, 1939, olieverf op hout, 117 x 146,5 cm, KMSKB, Brussel. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 94.

Afb. 73.

Paul Delvaux, *L'homme de la rue*, 1940, olieverf op doek, 130 x 150 cm, Verzameling Belgische Staat, in bewaargeving in het Musée de l'Art wallon de la Ville de Liège, Luik. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 95.

Afb. 74.

Paul Delvaux, *Annonciation*, 1949, olieverf op paneel, 97,5 x 157,5 cm, Southampton City Art Gallery, Southampton. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 133.

Afb. 75.

Paul Delvaux, *Les sirènes*, 1937, olieverf op doek, 103 x 120 cm, City Museum of Art, Himeji. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 89.

Afb. 76.

Paul Delvaux, *Les nymphes se baignent*, 1938, olieverf op doek, 130 x 150 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 92.

Afb. 77.

Paul Delvaux, *Nuit sur la mer*, 1976, olieverf op doek, 180 x 240 cm, Verzameling Stichting Paul Delvaux, Sint-Idesbald. Foto: BARTHELMAN Z., VAN DEUN J. (eds.), *Paul Delvaux Odyssee van een droom* [Tentoonstellingscatalogus], Sint-Idesbald, Stichting Paul Delvaux, 2007, p. 118.

Afb. 78.

Paul Delvaux, *Le paravent*, 1935, olieverf op doek, 60 x 80 cm, Stichting Paul Delvaux, Sint-Idesbald. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 82.

Afb. 79.

Paul Delvaux, *La visite*, 1939, olieverf op doek, a.n.t., Privé-collectie. Foto: EMERSON B., *Delvaux*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1985, p. 67

Afb. 80.

Paul Delvaux, *Train de nuit*, 1947, olieverf op paneel, 153 x 210 cm, The Museum of Modern Art, Toyama. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 128.

Afb. 81.

Paul Delvaux, *Le village des sirènes*, 1942, olieverf op doek, 104 x 124 cm, Privé-collectie. Foto: EMERSON B., *Delvaux*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1985, p. 34

Afb. 82.

Paul Delvaux, *Le songe*, 1941, olieverf op doek, 110 x 130 cm, Richard S. Zeisler Collection, New York. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 98.

Afb. 83.

Paul Delvaux, *Le jardin nocturne*, 1942, olieverf op doek, 110 x 145 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 100.

Afb. 84.

Paul Delvaux, *Les astronomes*, 1961, olieverf op doek, 155 x 255 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 155.

Afb. 85.

Paul Delvaux, *Les deux amies*, 1946, olieverf op triplex, 84,5 x 74,5 cm, Privé-collectie, Veurne. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 120.

Afb. 86.

Paul Delvaux, *Douce nuit*, 1962, olieverf op doek, a.n.t., Galerie Isy Brachot, Brussel-Parijs. Foto: EMERSON B., *Delvaux*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1985, p. 98.

Afb. 87.

Paul Delvaux, *Les demoiselles de Tongres*, 1962, olieverf op doek, 160 x 250 cm, Privé-collectie, Japan. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 157.

Afb. 88.

Paul Delvaux, *Le veilleur III of Horizon*, 1962, olieverf op doek, 170 x 270 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 158.

Afb. 89.

Paul Delvaux, *Le lever*, 1930, olieverf op doek, 100 x 80 cm, Groeningemuseum, Brugge. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 74.

Afb. 90.

Paul Delvaux, *Jeune femme rêvant*, 1931, olieverf op doek, 109,5 x 99 cm, KMSKB, Brussel. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 76.

Afb. 91.

Paul Delvaux, *Les promeneuses*, 1947, olieverf op doek, 130 x 180 cm, Galerie Isy Brachot, Brussel-Parijs. Foto: BARTHELMAN Z., VAN DEUN J. (eds.), *Paul Delvaux Odyssee van een droom* [Tentoonstellingscatalogus], Sint-Idesbald, Stichting Paul Delvaux, 2007, p. 120.

Afb. 92.

Paul Delvaux, *L'été*, 1963, olieverf op doek, 120 x 150 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 160.

Afb. 93.

Paul Delvaux, *Le couple*, 1929, olieverf op doek, 150 x 135 cm, KMSKB, Brussel. Foto:

OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994*
[Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 73.

Afb. 94.

Paul Delvaux, *Le récitant*, 1937, olieverf op doek, 70 x 80 cm, Stichting Paul Delvaux, Sint-Idesbald. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994*
[Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 90.

Afb. 95.

Paul Delvaux, *La ville endormie*, 1938, olieverf op doek, a.n.t., Ishizuka Research Institute, Kangagawa. Foto: BARTHELMAN Z., VAN DEUN J. (eds.), *Paul Delvaux Odyssee van een droom* [Tentoonstellingscatalogus], Sint-Idesbald, Stichting Paul Delvaux, 2007, p. 56.

Afb. 96.

Paul Delvaux, *L'aube sur la ville*, 1940, olieverf op doek, 175 x 215 cm, Paribas Bank België N.V., Brussel. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994*
[Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 96.

Afb. 97.

Paul Delvaux, *Le Musée Spitzner*, 1943, olieverf op doek, 200 x 240 cm, De Franse Gemeenschap van België, in bewaargeving in de KMSKB, Brussel. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 104.

Afb. 98.

Paul Delvaux, *Les phases de la lune II*, 1941, olieverf op doek, 143 x 175 cm, Galerie Patrick Derom, Brussel. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994*
[Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 97.

Afb. 99.

Paul Delvaux, *Les phases de la lune III*, 1942, olieverf op doek, 155 x 175 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 101.

Afb. 100.

Paul Delvaux, *Hommage à Jules Verne*, 1971, olieverf op doek, 150 x 210 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994*
[Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 89.

Afb. 101.

Paul Delvaux, *Le palais en ruine*, 1935, olieverf op doek, 70 x 92 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994*
[Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 83.

Afb. 102.

Paul Delvaux, *Ville lunaire II*, 1956, olieverf op triplex, 90 x 130 cm, Musée de Louvain-la Neuve, Louvain-la Neuve. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 143.

Afb. 103.

Paul Delvaux, *Le cortège en dentelles*, 1936, olieverf op doek, 115 x 158 cm, Sprengel Museum, Hannover. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994*
[Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 85.

Afb. 104.

Paul Delvaux, *L'écho*, 1943, olieverf op doek, 105 x 128 cm, Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994*
[Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 105.

Afb. 105.

Paul Delvaux, *Le cortège*, 1963, olieverf op paneel, 122 x 244 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994*
[Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 104.

Afb. 106.

Paul Delvaux, *Les vierges sages*, 1965, olieverf op doek, a.n.t., Verzameling Nellens, Knokke. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 122.

Afb. 107.

Paul Delvaux, *La ville des sables*, 1977, olieverf op doek, 150 x 260 cm, Privé-collectie. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F., *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 174.

Afb. 108.

Paul Delvaux, *La rue aux tramways*, 1946, olieverf op unalut, 122 x 244 cm, Mrs Susan Aberbach Collection. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 123.

Afb. 109.

Paul Delvaux, *Solitude*, 1955, olieverf op paneel, 99,5 x 124 cm, Verzameling Belgische Staat. Foto: OLLINGER-ZINQUE G., LEEN F. (eds.), *Paul Delvaux 1897-1994* [Tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 21 maart – 27 juli 1997, p. 142.

Afb. 110.

Paul Delvaux, *La gare forestière*, 1960, olieverf op doek, 160 x 220 cm, Verzameling Stichting Paul Delvaux, Sint-Idesbald. Foto: BARTHELMAN Z., VAN DEUN J. (eds.), *Paul Delvaux Odyssee van een droom* [Tentoonstellingscatalogus], Sint-Idesbald, Stichting Paul Delvaux, 2007, p. 100.

Andere

Afb. A.

Giorgio De Chirico, *Canto d'amore*, 1914, olieverf op doek, 73 x 59,1 cm, The Museum of Modern Art, New York. Foto: blog.seniorennet.be, <http://www.stenudd.com/myth/freudjung/images/chirico.jpg>.

Afb. B.

Pieter-Paul Rubens, *De Drie Gratiën*, 1635, olieverf op hout, 221 x 181 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Foto: picasaweb.google.com, http://lh6.ggpht.com/_SUBGzd1BG60/SXKno2jA6q/AAAAAAB5sQ/teBlzU5ahTs/Rubens,+3+Graces+1639.jpg.

Afb. C.

Alexandros van Antiochia (vermoedelijk), *Aphrodite van Melos* of *Venus van Milo*, ca. 130 v. Chr., marmer, hoogte 203 cm, Musée du Louvre, Parijs. Foto: www.eikongraphia.com, http://www.eikongraphia.com/wordpress/wp-content/Venus_de_Milo_Louvre_Ma399_n4%20Wikipedia.jpg.

Afb. D.

Sandro Botticelli, *Geboorte van Venus*, ca. 1485, tempera op doek, 172,5 x 278,5 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze. Foto: kunststad.nl, http://kunststad.nl/wordpress/wp-content/uploads/botticelli_birth_venus.jpg.

Afb. E.

Onbekend, *Aphrodite Braschi* (kopie naar *Aphrodite van Knidos* van Praxiteles), 1ste eeuw v. Chr., marmer, hoogte 152 cm, Glyptothek, München. Foto: academic.reed.edu, <http://academic.reed.edu/humanities/110tech/BodyLanguage/images/largest/aphrodite1.jpg>.

Afb. F.

Francisco Goya, *Maya*, 1772-1775, olieverf op paneel, 98 x 217 cm, Galleria del Uffizi, Firenze. Foto:

Afb. G.

Leonardo Da Vinci, *Annunciatie*, olieverf op paneel, 98 x 217 cm, Galleria del Uffizi, Firenze. Foto: academic.reed.edu, <http://academic.reed.edu/humanities/110tech/BodyLanguage/images/largest/aphrodite1.jpg>.