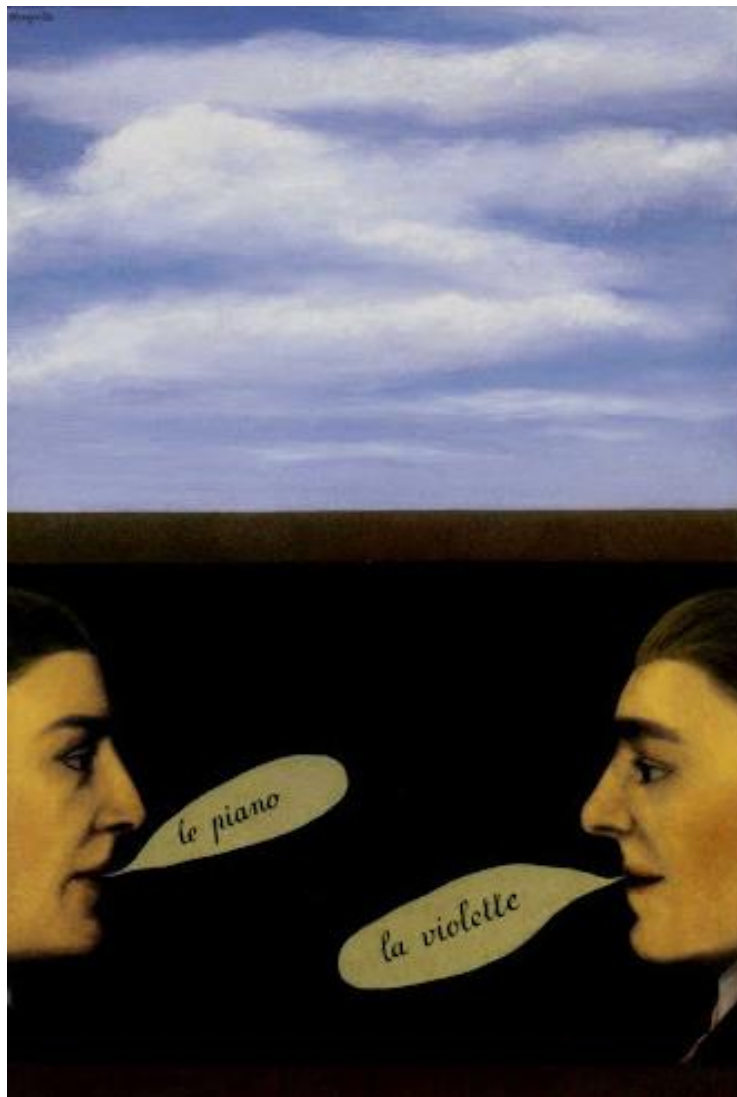


een kleine fenomenologie
van
het mysterie

Magritte en Merleau-Ponty in gesprek



Madelief Lammers

Een kleine fenomenologie van het mysterie: Magritte en Merleau-Ponty in gesprek

BA Eindwerkstuk Filosofie

Madelief Lammers

p.m.lammers@students.uu.nl

5934699

Onder begeleiding van prof. dr. Paul Ziche

Universiteit Utrecht

Voorbladillustratie: *L'Usage de la Parole* (René Magritte, 1928)

Juni 2019

inhoud

Samenvatting	4
Introductie	5
Twee denkers in conflict: schilderkunst en mysterie	8
Het mysterie en de onmiddellijke ervaring.....	11
§1. Het mysterie volgens Magritte.....	11
§2. De werkelijkheid: de ommezijde en het <i>être-au-monde</i>	14
§3. De onmiddellijke ervaring van het mysterie.....	18
§4. De ervaring, de rede en het <i>sensorium commune</i>	25
Conclusie	27
Bronnen.....	31

samenvatting

René Magritte en Maurice Merleau-Ponty hebben zich beiden veel beziggehouden met het concept van de onmiddellijke ervaring. Merleau-Ponty besteedde het essay *Oog en Geest* aan de uitwerking van zijn ideeën hierover in de concrete context van de schilderkunst; Magritte uitte na het lezen van dit essay een aantal kritiepunten, omdat hij van mening was dat Merleau-Ponty zich onvoldoende bezighield met het mysterie dat de schilderkunst kan uitdrukken. De ervaring moet volgens Merleau-Ponty iets onmiddellijks zijn, maar in Magrittes werk lijkt dat onmogelijk wanneer we te maken hebben met een vervreemdende of mysterieuze ervaring, omdat daarbij niet alleen de zintuigen, maar ook vermogens van de rede betrokken zijn. Daarnaast is er onduidelijkheid over de beste manier om met het mysterie om te gaan: Magritte streeft naar het omarmen en behouden ervan, terwijl Merleau-Ponty schrijft over “onthullen”; een term die zou kunnen duiden op zowel het oplossen als het zichtbaar maken van het mysterie. Met deze tekst wil ik inzicht geven in de concepten die ten grondslag liggen aan de ideeën van Magritte en Merleau-Ponty over de ervaring en het mysterie, om zo tot wederzijdse verheldering te komen. Ik zoek naar een opvatting van de werkelijkheid zodanig dat deze aansluit bij de visies van beide protagonisten; gaandeweg zullen hierbij steeds grotere overeenkomsten tussen Magritte en Merleau-Ponty zichtbaar worden. Uiteindelijk geven Magrittes ideeën over de rede en de rol daarvan bij de ervaring van het mysterie aanleiding om het *sensorium commune*, het gemeenschappelijk zintuig zoals beschreven door Merleau-Ponty, uit te breiden tot een verzameling van zowel de zintuigen als de rede. Deze uitbreiding van de opvatting van een *sensorium commune* geeft ons nieuwe mogelijkheden voor de onmiddellijke ervaring van het mysterie.

introdunctie

“Surrealisme is onmiddellijke kennis van de werkelijkheid,” schreef René Magritte.¹ De werken die hij tussen 1923 en 1967 maakte, geven ons echter zo’n raadselachtig beeld van de wereld dat we juist het idee hebben dat er van onmiddellijke kennis van de werkelijkheid geen sprake is. De kijker heeft een gevoel van vervreemding – een gevoel waarvan men zou denken dat het nauwelijks onmiddellijk kan zijn, omdat het voortkomt uit een rationele reflectie op een beeld dat aspecten bevat die in strijd zijn met de werkelijkheid die we kennen. In Magrittes werk nemen we constant elementen waar die we herkennen uit onze dagelijkse werkelijkheid, maar deze werkelijkheidservaring wordt vervolgens toch steeds doorbroken: we zien een donkere straat op klaarlichte dag, een gebroken raam met het uitzicht nog op de scherven. Verscheidene mannen met bolhoedjes, waarvan een aantal omringd door geschilderde woorden in plaats van afgebeelde objecten. Vrijwel altijd roept zijn werk vragen op: wat zien we precies? Betekent het iets? Refereert dit aan onze werkelijke, zichtbare wereld of alleen aan een verbeeldingswereld?

In dezelfde periode (1945) brengt Maurice Merleau-Ponty zijn *Fenomenologie van de Waarneming* uit, waarin hij een uitgebreide analyse geeft van de menselijke waarneming, in termen van lichamelijke en de betrokkenheid tussen de waarnemer en het waargenomene. De nadruk ligt op de ervarende mens in de wereld, waarbij het fysieke aspect van de waarneming, de aanwezigheid van de persoon en zijn of haar lichaam, centraal staat. In verschillende hoofdstukken bespreekt hij de onmiddellijkheid van de ervaring en de interactie tussen de werkelijkheid en het waarnemend subject – precies de onderwerpen waar Magrittes werk vragen over oproept. Later, in 1960, publiceert hij over hetzelfde onderwerp een verdiepend essay, *Oog en Geest*, dat specifiek over de waarneming in de schilderkunst gaat. Ook Magritte neemt hiervan kennis en leest het essay, waarover hij in 1962 een brief aan Alphonse de Waelhens schrijft. De laatste, Belgisch filosoof en hoogleraar, was bevriend met zowel Merleau-Ponty als Magritte en had een uitgesproken interesse in de fenomenologie en de schilderkunst.² Magritte is in deze brief lovend over de stijl van het essay, maar zegt dat Merleau-Ponty het onderwerp van de schilderkunst niet op de juiste manier benadert: “Painting (...) is not interesting unless it is conceived as an evocation of mystery. (...) The only painting worth looking at has the same *raison d’être* as the *raison d’être* of the world -

¹ Musée Magritte (2012). *Magritte - Les Citations*. Brussel: Michel Draguet, 9.

² Vergote, A. (1982). "Kroniek: In Memoriam prof. Alphonse de Waelhens." *Tijdschrift voor Filosofie*, 44(1): 184-187.

mystery.”³ Magritte verwijt Merleau-Ponty dat hij een essentiële dimensie mist, namelijk die van het mysterie. Dit geeft een tweede aanleiding – naast de vraag of de ervaring van het mysterie iets onmiddellijks kan zijn – voor onderzoek naar de mogelijkheid om Magritte en Merleau-Ponty te verbinden; in het voorwoord van zijn *Fenomenologie van de Waarneming* schrijft Merleau-Ponty namelijk dat “de fenomenologie tot taak heeft het mysterie van de wereld en het mysterie van de rede te onthullen.”⁴ Wat dit ‘onthullen’ precies is zal ik in wat volgt onderzoeken; we zouden dit kunnen interpreteren als het doen verdwijnen van het mysterie, wat duidelijk op gespannen voet staat met Magrittes opvattingen die juist het behouden van mysterie nastreven, maar evengoed als het herontdekken en zichtbaar maken van mysterie, wat juist heel goed aansluit bij de ideeën van Magritte.

Hiermee zijn er twee gebieden waarop er onduidelijkheid heerst over de posities van de protagonisten, en de verhouding daartussen. Ten eerste is er de opvatting van Merleau-Ponty waarin de ervaring iets onmiddellijks moet zijn, terwijl onmiddellijkheid een onmogelijkheid lijkt wanneer het gaat over een vervreemdende ervaring zoals we die hebben bij het zien van Magrittes schilderijen. Daarnaast is er de vraag hoe we moeten omgaan met het mysterie, of het omarmd moet worden of liever onthuld.

Ondanks de verschillen zie ik voldoende aanleiding de ideeën van Magritte en Merleau-Ponty met elkaar te verbinden door onderliggende concepten te onderzoeken die het mogelijk maken in deze schijnbaar uiteenlopende analyses van waarneming, mysterie en kunst tot wederzijdse verheldering te komen. In het geschreven werk van Magritte komt een visie naar voren die op verschillende fronten heel dicht bij het perspectief van Merleau-Ponty’s fenomenologie komt. De wijze waarop mensen waarnemen, bijvoorbeeld, de lichamelijke die daaraan te pas komt en ook de rol van wetenschap in het onderzoeken ervan zijn onderwerpen die beide auteurs belangrijk vinden. In deze tekst probeer ik daarom een verbinding te leggen tussen de ideeën van Magritte en Merleau-Ponty, en zoek ik naar een gemeenschappelijke basis en een opvatting van de werkelijkheid zodanig dat deze door zowel Magritte als Merleau-Ponty kan worden geaccepteerd. Uiteindelijk beantwoord ik hiermee de volgende hoofdvraag: hoe verhouden de ideeën van Merleau-Ponty en Magritte over de ervaring van het mysterie zich tot elkaar? Deze vraag geeft een mogelijkheid om de verhouding tussen de rede en de zintuigen bij het waarnemen van kunstwerken op een complexe wijze te doordenken, en maakt de wereld van de fenomenologie en de kunst rijker door de inhoud van de onmiddellijke waarneming uit te breiden.

³ Magritte, R. (1962). "Letter to Alphonse de Waelhens." 28 april 1962. In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Vertaald door Michael B. Smith (uitgegeven in 1993). Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 336.

⁴ Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenologie van de Waarneming*. Vertaald door Rens Vlasblom en Douwe Tiemersma (Nederlandse uitgave: 1997). Amsterdam: Ambo, 41.

Om te beginnen wil ik mijn aanleiding – de kritiek van Magritte op *Oog en Geest* – duidelijk weergeven door een aantal inhoudelijke punten uit het essay naar voren te brengen, in combinatie met Magrittes kritiek. Op deze manier bied ik inzicht in de verschillen in opvatting van de hoofdpersonen en de daaruit voortkomende schijnbare tegenstelling tussen de twee. Vervolgens is het nodig enige helderheid te scheppen over wat Magritte ‘mysterie’ noemt; hier ga ik in het tweede hoofdstuk op in, waar ik tevens Magrittes opvatting van het mysterie samenbreng met Merleau-Ponty’s ideeën over de ervaring. Ik onderzoek hiermee in hoeverre de ervaring van het mysterie iets onmiddellijks kan zijn. Het lijkt erop dat een gevoel van vervreemding en mysterie pas kan ontstaan na enige rationele reflectie, en deze vraag, in hoeverre de onmiddellijke ervaring van het mysterie kan bestaan, is in het bijzonder geschikt om een bijdrage te leveren aan mijn hoofdvraag omdat de ideeën van zowel Magritte als Merleau-Ponty hiermee nauw samenhangen. Door het tweede hoofdstuk heen komt tevens op een aantal punten de tweede helft van de vraag aan bod, namelijk die naar de houding van Merleau-Ponty tegenover het mysterie, en in hoeverre deze aansluit bij Magrittes opvattingen over de aard van en de omgang met het mysterie. Op deze manier wil ik zichtbaar maken hoe er ondanks een aantal verschillende opvattingen toch grote overeenkomsten in denkwijze naar voren komen uit het werk van Merleau-Ponty en Magritte. Tot slot concludeer ik dat de uitbreiding van het *sensorium commune* een beginpunt kan vormen voor het verenigen van de besproken ideeën: Merleau-Ponty ziet onze zintuigen niet als losstaande functies, maar stelt dat ze samen het *sensorium commune* vormen. Wanneer we ook de rede opnemen in dit zintuig, kunnen we hiermee Magrittes onmiddellijke vervreemding verklaren. Op basis hiervan zal blijken dat de ideeën van Magritte en Merleau-Ponty over de ervaring en het mysterie grote overeenkomsten vertonen. Daarbij pleit ik voor een niet te rigoureuze en letterlijke interpretatie van *Oog en Geest*, omdat het essay ons op die manier een werkelijkheid kan tonen waarin de ideeën van Merleau-Ponty en Magritte bijzonder goed te verenigen zijn.

twee denkers in conflict: schilderkunst en mysterie

Om het contrast dat zich op het eerste gezicht tussen Magritte en Merleau-Ponty voordoet helder te maken is enige toelichting van *Oog en Geest* van belang – evenals Magrittes kritiek hierop. Men kan dit essay zien als een concretisering van de ideeën die Merleau-Ponty al veel eerder, in zijn *Fenomenologie van de Waarneming*, in meer algemene termen naar buiten heeft gebracht. In dit hoofdstuk geef ik daarom een interpretatie van het essay met een aantal voorbeelden die de overgang van de algemene theorie naar de concrete toepassing in de schilderkunst tonen. Hierbij focus ik op de aspecten die Magritte zijn kritische woorden hebben ontlokt, aan de hand van de brief aan de Waelhens; ik wil op deze manier de schijnbaar tegengestelde opvattingen aan het licht brengen.

Oog en Geest, een van Merleau-Ponty's laatste essays, plaatst het onderwerp van de waarneming en ervaring in de context van de schilderkunst, voornamelijk in relatie tot drie terugkerende voorbeelden: de werken van Cézanne, Klee en Matisse. Aan de hand van deze drie schilders worden concepten als perspectief, kleur en ruimte toegelicht. Het is niet verwonderlijk dat het essay reacties oproept bij andere beeldend kunstenaars, zoals Magritte. In zijn brief aan de Waelhens, bevriend met zowel Magritte als Merleau-Ponty, is hij lovend tot aan het punt waar Merleau-Ponty specifieke uitspraken gaat doen over de schilderkunst. Het essay is in Magrittes ogen briljant, maar heeft nauwelijks iets met schilderen te maken. De manier waarop Merleau-Ponty schrijft over de schilderkunst is volgens Magritte “like discussing a philosophical work by studying the author's penholder and paper”.⁵ Hij doelt hiermee waarschijnlijk op het feit dat Merleau-Ponty zich vooral richt op de zichtbare eigenschappen van de werken – bijvoorbeeld eerdergenoemde kleur en perspectief – terwijl het denken achter de schilderijen onaangeroerd blijft.

Met zijn uitspraak legt Magritte een verbinding tussen de filosofie en de schilderkunst, die voortkomt uit zijn eigen overtuiging dat een schilder meer doet dan enkel verf op een doek aanbrengen; Magritte noemt zichzelf een “beeldend denker”⁶. Dit denken in beelden is zeker niet hetzelfde als het verwoorden van ideeën, maar wel iets dat in dezelfde orde valt: er vormt zich iets in de gedachten – een beeld of idee – en dat wordt naar buiten gebracht in geschilderde of geschreven vorm. Er is hier sprake van een zekere taakverdeling: het is aan de schilders om beelden uit hun hoofd de werkelijkheid in te brengen, terwijl het uitdenken en preciseren van ideeën

⁵ Magritte, R. (1962), 336.

⁶ Magritte, R. (1979). *Écrits Complets* (146). Parijs: Flammarion, 491. Het getal tussen haakjes na de boektitel duidt het nummer van de tekst aan; in de verwijzingen die volgen kort ik dit werk af tot EC.

de taak van de filosofen is.⁷ Dit betekent echter niet dat geschilderde beelden geen inhoud hebben, en dit is precies waar Merleau-Ponty volgens Magritte de fout in gaat: het bestuderen van voornamelijk de direct zichtbare eigenschappen van een beeldend werk is net zoets als het beschouwen van het schrijfgerei van de filosoof, en het kan ons niets vertellen over de werkelijke inhoud van het schilderij. Magritte stelt daarom dat het essay interessanter zou zijn wanneer het zich zou beperken tot enkel de zichtbare wereld – “painting is not inseparable from this ‘question,’” schrijft Magritte, maar het gaat er tegelijkertijd ook aan voorbij omdat een schilderij een inhoud kan hebben die zich onttrekt aan het direct waarneembare.⁸ Hierop focust Merleau-Ponty minder, iets dat waarschijnlijk te maken heeft met zijn fascinatie voor de onmiddellijkheid van de waarneming; in zijn opvatting van de directe waarneming spelen de achterliggende ideeën van de toeschouwer geen rol, net als de rede, die op het waargenomene kan reflecteren. Hier komt daardoor een verschil in opvatting naar voren wat betreft het begrip ‘onmiddellijkheid’: door de voorbeelden die Merleau-Ponty in *Oog en Geest* geeft en die ik hierna zal bespreken, wekt hij de indruk de onmiddellijke ervaring alleen te associëren met de direct zichtbare eigenschappen van een kunstwerk, terwijl Magritte het daar niet mee eens is, maar wel ook van mening is dat het surrealisme ons onmiddellijke kennis van de werkelijkheid kan verschaffen.

Een ander punt van kritiek dat Magritte in zijn brief aanvoert, heeft betrekking op de manier waarop Merleau-Ponty het mysterie in de schilderkunst behandelt: “The only painting worth looking at,” schrijft hij, “has the same raison d’être as the raison d’être of the world – mystery.”⁹ Uit zijn toon klinkt een blijk van afkeuring van Merleau-Ponty’s voorbeeldkeuze: Merleau-Ponty spreekt voornamelijk in technische termen en beschrijft bijvoorbeeld Klees lijngebruik, Cézannes manier van werken met waterverf en de rol van kleur in het werk van Klee en Matisse, maar komt vrijwel nergens tot een beschouwing van een beeld als geheel en de relatie daarvan tot het denken en de achtergrond van de schilder. Magritte had waarschijnlijk een bespreking van het laatste meer op prijs gesteld, omdat in het uiteindelijke beeld en de waarneming daarvan het mysterie ervaren kan worden – dit idee licht ik toe in het volgende hoofdstuk. Magritte spreekt zich niet expliciet uit over het werk van Cézanne, Klee en Matisse en ik sluit daarom niet uit dat hij een eventueel mysterie in hun werk erkent, maar Magrittes ergernis ontstaat uit het feit dat dit mysterie aan de hand van enkel de technische aspecten niet gevonden kan worden.

Ook over de manier waarop we het mysterie volgens Magritte en Merleau-Ponty zouden moeten benaderen en inbedden in onze beleving bestaan nog een aantal onduidelijkheden. Merleau-Ponty’s “onthullen”, bijvoorbeeld – “*révéler*” in de originele tekst – kunnen we op verschillende manieren interpreteren. Wanneer we het zien als “oplossen”, of “doen verdwijnen”, staat Merleau-Ponty’s idee dat dit

⁷ Magritte, R. (1979). *EC* (157), 526.

⁸ Magritte, R. (1962), 336.

⁹ Magritte, R. (1962), 336.

onthullen de taak van de fenomenologie is¹⁰ lijnrecht tegenover de visie van Magritte die streeft naar het behouden van het mysterie. Of deze interpretatie echter correct is, moet nog blijken. Evengoed kan “onthullen” bestaan uit het losmaken van het raadselachtige uit omringende kaders – Merleau-Ponty’s bewoordingen bieden onvoldoende grond om hierover al een conclusie te trekken.

We hebben gezien dat er een aantal tegenstellingen en onduidelijkheden bestaan in het denken van Magritte en Merleau-Ponty. De eerste vinden we bij de onmiddellijkheid van de waarneming: Merleau-Ponty beschouwt dit als een van de kernpunten van de menselijke ervaring, en beschrijft hoe dit gebeurt wanneer het waarnemend subject met zijn zintuigen volledig in contact staat met het waargenomene. Magritte schrijft daarentegen over de onmiddellijke ervaring van het mysterieuze en vervreemdende, wat op het eerste gezicht contra-intuïtief lijkt vanwege de rol die de rede daarin speelt. Daarnaast bestaat er onduidelijkheid over hun houdingen tegenover het mysterie: Magritte streeft naar omarmen, terwijl Merleau-Ponty het onthullen onderschrijft – wat hij daar ook mee bedoelt.

In het volgende hoofdstuk werk ik een aantal concepten uit die ten grondslag liggen aan deze ideeën en onduidelijkheden, op basis waarvan een aantal overeenkomsten tussen Magritte en Merleau-Ponty aan het licht komen. Op deze manier wil ik laten zien dat de ideeën van de twee hoofdpersonen niet zoveel van elkaar verschillen als ze op het eerste gezicht doen voorkomen, en zelfs in grote mate verenigbaar zijn.

¹⁰ Merleau-Ponty, M. (1945), 41.

het mysterie en de onmiddellijke ervaring

Het begrip ‘mysterie’ vraagt om enige inhoudelijke toelichting, net als de menselijke ervaring van het mysterie. In dit hoofdstuk komen deze twee onderwerpen aan bod, en probeer ik Magrittes opvatting en artistieke uitbeelding van het mysterie te schetsen. Magritte heeft zich hierin laten inspireren door de filosofie van Martin Heidegger, maar hiervan zal ik enkel die aspecten uitwerken die voor ons begrip van het mysterie noodzakelijk zijn, omdat Magrittes theorie in de meeste opzichten goed op zichzelf beschouwd kan worden. Met behulp van Magrittes beeldend werk, zijn eigen *Écrits Complets* en Ruud Kaulingfreks’ *Meneer Iedereen, over het denken van René Magritte* geef ik een overzicht van wat het mysterie volgens Magritte inhoudt. Ik volg hierbij Magrittes woordgebruik, waarbij “het mysterie” en “het raadselachtige” dezelfde betekenis hebben en het bij de bespreking hiervan nadrukkelijk *niet* gaat om één specifiek mysterie dat kan worden opgelost, maar om een fenomeen van een meer algemene orde, dat zich in verschillende situaties en vormen kan voordoen. Wanneer duidelijk is wat het mysterie volgens Magritte precies inhoudt, zal ik Merleau-Ponty opnieuw aanhalen om in te gaan op de ervaring van de mens in de wereld. Ik bespreek in hoeverre deze ervaringstheorie betrekking heeft op het mysterie; dit doe ik door Merleau-Ponty’s ideeën over het ervaren van de wereld, zoals besproken in *Fenomenologie van de waarneming* toe te passen op Magrittes idee van het raadselachtige. Dit is een eerste stap om Magrittes opvatting van het mysterie in te bedden in en te verenigen met de filosofie van Merleau-Ponty.

§1. Het mysterie volgens Magritte

Magrittes werk is meer dan enkel de geschilderde weergave van een werkelijkheid; er spreekt een bredere houding uit, die ook in zijn geschreven werk duidelijk naar voren komt. Om een overzicht te krijgen van Magrittes eigen geschreven werk en een relevante selectie te maken van zijn teksten, gebruik ik Kaulingfreks’ boek *Meneer Iedereen, over het denken van René Magritte*. Hierin bespreekt en interpreteert Kaulingfreks Magrittes geschreven werk, waarbij hij focust op de opvattingen die Magritte had over zowel schilderkunst als filosofie. Dit geeft inzicht in de achtergrond van zijn beeldend werk, en biedt houvast in de zeer uitgebreide verzameling brieven en andersoortige teksten van Magrittes hand. Een belangrijk aspect van Magrittes denken, dat betrekking heeft op zowel de filosofie als het schilderen, wordt in dit boek beschreven als “het bewustzijn dát ik ben, het besef van mijn eigen ‘er zijn’”.¹¹ Deze op Heidegger geïnspireerde existentiële ervaring is

¹¹ Kaulingfreks, R. (1984). *Meneer Iedereen, over het denken van René Magritte*. Nijmegen: SUN, 41.

voor Magritte iets dat ons theoretische, talige denken te boven gaat; hij probeert deze daarom naar buiten te brengen in zijn werk, en zijn schilderijen zijn dan ook geen illustraties van ideeën. Naar eigen zeggen probeert hij de “ommezijde” of “andere kant” van de dingen uit te drukken.¹² Deze ommezijde is voor Magritte iets dat aanzet tot denken en fantaseren; de kijker wordt, door het contrast tussen het beeld en de werkelijkheid, gestimuleerd te reflecteren op wat zij precies ziet. Wanneer het schilderij echter geen antwoord op deze vraag geeft, moet de toeschouwer haar eigen fantasie inzetten om het beeld af te maken. In Magrittes beeldend werk is de ommezijde een terugkerend thema, vaak ook in letterlijke zin: van zijn hand kwamen verscheidene schilderijen van een man, met of zonder bolhoed, op de rug bezien; zelden zien we zijn gezicht, waarmee alle interactie tussen de kijker en de afgebeelde wordt geweigerd. Voor de “andere kant” van het beeld zijn we daarom overgeleverd aan onze eigen verbeelding. Voorbeelden hiervan zijn *La Reproduction Interdit* (1937) en *La Décalcomanie* (1966), weergegeven in afbeeldingen 1 en 2. In de eerste gaat het Magritte erom de verwachting te doorbreken die de spiegel oproept bij de toeschouwer: we verwachten het gezicht van de man te zien, zijn uitdrukking misschien, maar wat we vinden is geen weerspiegeling, maar een verdubbeling van wat we al kenden – de rug van de man die voor ons staat. Magritte gebruikt op deze manier de spiegel als bron van mysterie en stimulans van de verbeelding: we gaan raden naar de relatie van het werk tot onze werkelijkheid, waarbij we ons afvragen hoe het gezicht van de man eruitziet, maar misschien ook waarom die spiegel zo werkt, en of het wel een spiegel is. In het tweede werk gebeurt iets vergelijkbaars, waarbij we als kijker moeten gissen naar het gezicht van de man en de verhouding tussen hem en de rest van het beeld – stond hij eerder precies in het gat van het gordijn? Zit een deel van het gordijn nog aan de voorkant van zijn lichaam vastgeplakt? Is het eigenlijk wel een man, of enkel een stuk stof, uit het gordijn geknipt? De ommezijde die Magritte beschrijft, maar in zijn schilderijen niet aan ons laat zien, stelt hij daarom gelijk aan het mysterie - het onverklaarbare, geheimzinnige zonder duidelijk antwoord, het verborgene waarvan men niet kan achterhalen *wat* het precies is, maar enkel de existentiële ervaring kan hebben *dat* het is.¹³

Opmerkelijk is hier de overeenkomst met de fenomenologie van Edmund Husserl, die ook een grondige analyse geeft van de achterkant van de dingen die we waarnemen. Deze gelijkenis maakt hem, vooral in het licht van zijn positie als belangrijke voorganger en inspiratiebron voor Merleau-Ponty's fenomenologie, een interessante schakel tussen het denken van Magritte en Merleau-Ponty. Husserl schrijft dat we, wanneer we de voorkant van een object zien, de achterkant alleen kunnen voorstellen en voor onszelf invullen. Tegelijkertijd is deze wel op een bepaalde manier aanwezig in onze waarneming; we nemen de achterzijde van een object wel waar in de zin dat we weten dat die bestaat, maar hebben geen informatie over hoe deze eruit zal zien. Iedere waarneming is hierdoor op zichzelf incompleet,

¹² Magritte, R. (1979). *EC* (217), 715.

¹³ Kaulingfreks, R. (1984), 42, 49.

omdat we van alle dingen maar één kant tegelijk kunnen zien. Dat betekent niet dat we geen beeld van de andere kanten kunnen vormen; misschien hebben we herinneringen aan eerdere waarnemingen van de achterkant van een vergelijkbaar object, en vullen we onze voorstelling daarmee aan.¹⁴ Magrittes gedachtegang komt hier heel dichtbij wanneer hij spreekt over de ommezijde die uitnodigt tot fantaseren en nadenken; hij doelt op hetzelfde als Husserl, het invullen van gaten in onze voorstelling omdat we maar één kant van een object kunnen zien.



Afbeelding 1. *La Reproduction Interdit* (1937)



Afbeelding 2. *La Décalcomanie* (1966)

Ongeveer gelijktijdig met “ommezijde” en “mysterie” introduceert Magritte een derde term, die nauw verband houdt met de andere twee: de *oorsprong* van de dingen. Volgens Magritte ligt iedere oorsprong in de ommezijde van de dingen, die, zoals besproken, gevormd wordt door het mysterie. Hij weidt meermaals uit over deze termen, en het is duidelijk dat er een hechte relatie tussen de drie bestaat. Opvallend is echter dat hij consequent een deel van zijn argument achterwege laat, of niet uitlegt: afgezien van dat de drie termen bij elkaar horen of zelfs hetzelfde betekenen, blijft het in zijn beschrijvingen onduidelijk *wat* nu precies die ommezijde, oorsprong of het mysterie is. Een verklaring hiervoor zou kunnen bestaan in Magrittes wens om ons theoretische, talige denken te ontstijgen en zich enkel te baseren op de ervaring; mogelijk acht Magritte het mysterie en het verband tussen

¹⁴ Husserl, E. (1913). *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. Vertaald door W.R. Boyce Gibson. New York: Routledge, 107.

de drie termen van een orde die dit kader te boven gaat. De taal is een middel onze werkelijkheid te structureren en verhelderen, waardoor het raadselachtige niet precies beschreven kan worden, maar enkel gevoeld of ervaren.

Magrittes opvatting over het mysterie als de oorsprong van alle dingen heeft mogelijk een basis in de historische context van het idee van een “oorsprong”. Het gaat hier om een filosofisch standaardargument, dat bijvoorbeeld bij Heidegger wordt uitgewerkt en waarin de oorsprong beschouwd wordt als iets dat per definitie fundamenteel verschilt van datgene wat het voortbrengt. De reden hiervoor is dat een uitleg die zich beroept op dezelfde aard als wat er al bekend is vaak geen verdere duidelijkheid geeft. Voor ons begrip van materie, bijvoorbeeld, is het ontoereikend om te zeggen dat de oorsprong van een houten tafel de koolstofatomen zijn waaruit het hout van de tafel bestaat; dit geeft ons dezelfde beschrijving, enkel op kleinere schaal. We willen weten wat er ten grondslag ligt aan die atomen, waaruit ze zijn voortgekomen en samengebracht. Er moet daarom een essentieel verschil bestaan tussen de oorsprong en haar voortbrengsel – het vragen naar de oorsprong is volgens Heidegger daarom steeds een vraag die op een niveau doelt dat dieper is en veel minder grijpbaar dan het concrete ding waarvan de oorsprong zoeken.¹⁵ Eenzelfde tegenstelling tussen de aard van de werkelijkheid en die van haar oorsprong vinden we in Magrittes stelling dat het mysterie de oorsprong van alle dingen vormt: vanwege het noodzakelijke verschil in karakter kan de oorsprong van onze begrijpelijke en verklaarbare werkelijkheid niet zelf ook verklaarbaar zijn; deze oorsprong moet daarom iets zijn dat we niet kunnen begrijpen, en zoiets is precies het mysterie.

§2. De werkelijkheid: de ommezijde en het *être-au-monde*

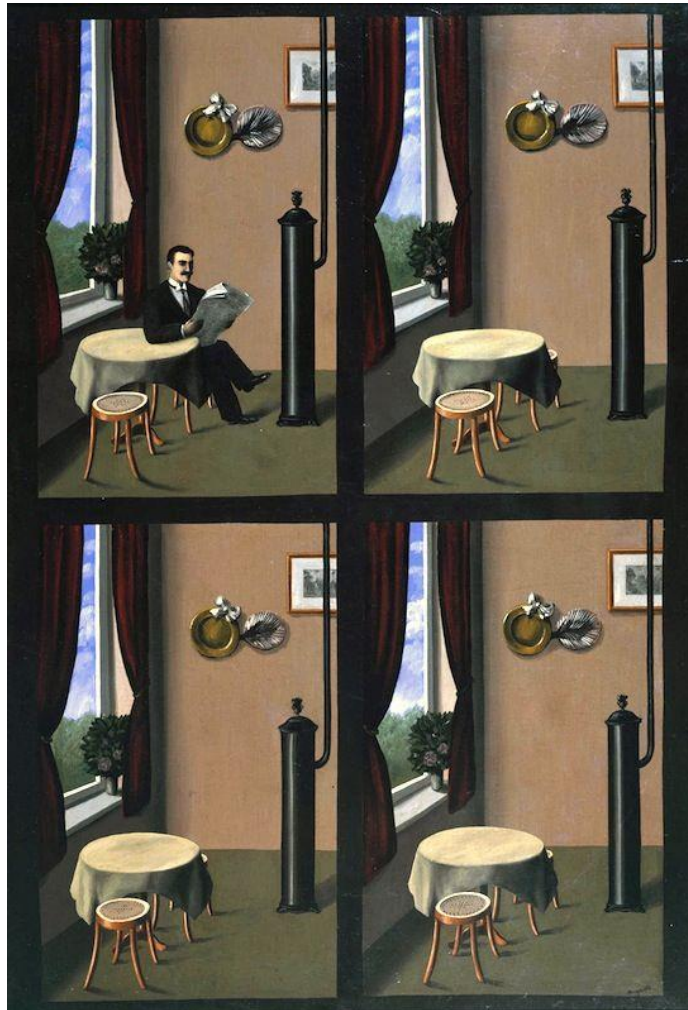
De existentiële ervaring van dit onbegrijpelijke – de ervaring *dat* het is, zonder te doorgronden *wat* het is – kan ons volgens Magritte daarom inzicht geven in de essentie van de werkelijkheid. Bij het ervaren van het mysterieuze komen we in contact met de oorsprong van de werkelijkheid. Daarnaast kunnen we juist door het contrast dat er bestaat tussen ervaring van de gekaderde, dagelijkse wereld en de ervaring van het mysterie de twee uitersten begrijpen: de klaarte van het grootste deel van wat we meemaken onderstreept de ondoorgrondelijkheid van het mysterie, en andersom. “Het is het mysterie dat de kennis verheldert,” schrijft hij in ‘La fée ignorante’, een artikel in het Franse blad *Bizarre, Bizarre*.¹⁶ Dit verhelderen doet denken aan Merleau-Ponty’s “onthullen”; Magritte doelt hier op het onthullen van niet-mysterieuze kennis die ontspringt uit het mysterie. Het mysterie moet zich verhouden tot een veelheid aan heldere gewaarwordingen, met als gevolg dat het

¹⁵ Voor een verdere uitwerking van dit idee, zie Heideggers *De Oorsprong van het Kunstwerk*: Heidegger, M. (1950). *De Oorsprong van het Kunstwerk*. Vertaald door Mark Wildschut en Chris Bremmers (Nederlandse uitgave: 2009). Amsterdam: Uitgeverij Boom.

¹⁶ Magritte, R. (1979). *EC* (118), 418.

wordt ingebed in een geordende werkelijkheid, die het raadselachtige versluiert en mogelijk maakt dat we ons er niet ieder moment dat we erop stuiten opnieuw toe moeten verhouden en betrekken. We zijn hierdoor het mysterie ontwend: in ons dagelijkse doen worden we nauwelijks meer met raadselachtigheden geconfronteerd. Kaulingfreks bespreekt hoe deze ontwikkeling zich volgens Magritte heeft voorgedaan, en beschrijft hoe hij ernaar streeft het raadselachtige weer op te graven. Volgens Kaulingfreks meent Magritte dat we het raadselachtige opnieuw moeten ontdoen van haar sluier, om terug te komen bij de eerdergenoemde oorsprong van de dingen, die in Magrittes ogen gevormd wordt door het mysterie. Dit ontsluiten moeten we niet begrijpen als het oplossen of wegnemen van het raadselachtige - meer slaat het op het verwerpen van begrenzingen die het mysterie een rigide positie geven in een raamwerk van gewone, dagelijkse dingen. De inkadering van het dagelijkse bestaan heeft het mysterie als oorsprong weggestopt en begrensd en daarmee ook de mens beroofd van de ervaring ervan; Magritte probeert deze oorsprong en ervaring in zijn schilderijen te herstellen.¹⁷ Magrittes opvatting geeft ons één mogelijke, zeer concrete interpretatie van “onthullen”, die ook in zijn beeldend werk naar voren komt. In veel van zijn schilderijen is een combinatie van helderheid en mysterie terug te vinden; een voorbeeld hiervan zien we in zijn *L'Homme au Journal* (1927), waarin een dagelijks beeld wordt vervormd tot een raadselachtig tafereel. Afgezien van minuscule veranderingen in perspectief zien we vier identieke weergaven van dezelfde kamer, waarbij in het eerste beeld een man aan tafel de krant leest. Met enkel het eerste beeld zou Magritte een heldere, dagelijkse toestand hebben weergegeven, maar door de drie aanblikken van de kamer zonder man toe te voegen, geeft hij de kijker de ruimte vragen te vormen, te fantaseren over wat er gebeurd is. Wat Magritte hier fantaseren noemt, sluit aan bij Husserls eerderbesproken ideeën over het invullen van ontbrekende stukken in onze waarneming. We zien niet wat er werkelijk gebeurd is met de man op het schilderij, maar we vormen er wel gedachten over. Op deze manier wil Magritte het mysterie, dat (in dit werk zelfs letterlijk) binnen kaders is geraakt, hervinden.

¹⁷ Kaulingfreks, R. (1984), 45-46.



Afbeelding 3. L'Homme au Journal (1927)

Deze inkadering van ons dagelijkse bestaan heeft tot gevolg dat we minder in aanraking komen met het raadselachtige, en ons daardoor er gemakkelijker van afzijdig houden – iets dat volgens Magritte niet alleen ongewenst is, maar ook onmogelijk wanneer we het mysterie werkelijk erkennen. Erkenning van het mysterie is iets dat we kunnen bieden door onszelf open te stellen voor raadselachtigheden, waarmee we die uit hun begrenzings kunnen bevrijden. Door de betrokkenheid die dit oplevert tussen ons en het raadselachtige wordt het onmogelijk onszelf echt buiten het mysterie te plaatsen. Onze ervaring verbindt ons als subjecten met het mysterie dat we ervaren; Kaulingfreks noemt deze ervaring een bevestiging van deelname aan de werkelijkheid, voor zowel onszelf als het mysterie dat we waarnemen.¹⁸ We zijn persoonlijk verwickeld in de ervaring van het mysterie, en anders dan een probleem is het niet iets buiten onszelf dat ons tegenhoudt en vraagt om een oplossing. Voor de oplossing van een probleem is het door de afstand

¹⁸ Kaulingfreks, R. (1984), 59.

tussen probleem en subject mogelijk om een adequate techniek te bedenken; we kunnen het probleem los van onszelf beschouwen om er dan vervolgens, enkel door nadenken, een oplossing voor te vinden. Voor het oplossen van het mysterie bestaat volgens Magritte geen techniek, omdat we het mysterie in onszelf ervaren. De enige manier om een mysterie op te lossen is door het te reduceren tot een probleem en iets dat we los kunnen zien van onszelf - maar dat is een methode die geen recht zou doen aan de aard van het mysterie en haar relatie tot de wereld. Dit houdt nauw verband met een passage in Merleau-Ponty's fenomenologie, waarin hij een heel expliciete toelichting geeft op zijn idee over het mysterie en het onthullen ervan:

“De wereld en de rede vormen geen probleem. Men zou weliswaar kunnen zeggen dat zij mysterieus zijn, maar dit mysterie definieert hen. Er is geen sprake van dit door een of andere “oplossing” te laten verdwijnen, daar het aan iedere oplossing voorafgaat.”¹⁹

Hier komt een heel directe overeenkomst naar voren tussen Merleau-Ponty en Magritte; we ervaren het mysterie persoonlijk, zijn erbij betrokken en kunnen het niet omzeilen, terwijl we geen directe oplossing hebben voor de vraag *wat* het precies is. Het is iets dat we zonder precieze kennis van haar aard moeten erkennen en koesteren; het moet ons er, zoals ook Heidegger schreef, niet om te doen zijn raadsels op te lossen, maar om raadsels te zien.²⁰

De kunst, zowel beeldend als geschreven, kan ons helpen deze raadsels te zien door de ommezijde – en daarmee het mysterie – van de gestructureerde werkelijkheid aan het licht te brengen. We moeten daarvoor, zoals ook eerder besproken, de gevormde kaders verlaten en zo dicht mogelijk bij onze directe ervaring blijven. Het surrealisme zet ons daartoe aan door ons een mysterieuze werkelijkheid te laten zien buiten onze gewone, dagelijkse wereld; ze gaat voorbij de ordening en regelmaat en toont ons een andere kant van wat we kennen.²¹ Dit kan alleen gebeuren wanneer wij zeker zijn van ons eigen bestaan, ons “er zijn”, een existentiële ervaring hebben waaruit verbinding met de wereld om ons heen volgt. Dit bewustzijn en deze zekerheid van bestaan en onze directe, persoonlijke ervaring zijn onderwerpen die ook Merleau-Ponty uitgebreid bespreekt. In zijn fenomenologie staat hierbij de interactie tussen de waarnemer als fysiek wezen en de waargenomen werkelijkheid centraal. De ervaring, het ervarend en waarnemend subject en de wereld beïnvloeden elkaar in alle richtingen en kunnen volgens Merleau-Ponty niet van elkaar worden losgemaakt; dit komt doordat de basis van onze ervaring onze existentie is, ons “*être au monde*” of “naar-de-wereld-zijn”, waarbij we aanwezig zijn in en deel uitmaken van onze omgeving. Dit is meer dan “in-de-wereld-zijn”, en een actiever proces, omdat het subject niet alleen fysiek bestaat in de context die de wereld is, maar er ook mee interacteert en erdoor

¹⁹ Merleau-Ponty, M. (1945), 40.

²⁰ Heidegger, M. (1950), 96.

²¹ Kaulingfreks, R. (1984), 55.

beïnvloed wordt.²² Hier toont zich een eerste verband tussen het denken van Magritte en dat van Merleau-Ponty: dit “naar-de-wereld-zijn” doet sterk denken aan Magrittes (en Heideggers) “er zijn” en aan de persoonlijke betrokkenheid bij het raadselachtige die Magritte van groot belang vindt bij de ervaring ervan. In diezelfde lijn ziet Merleau-Ponty de waarneming en het voelen als een vorm van samenzijn met de wereld en gelooft hij in een actieve relatie tussen het subject en de omgeving; in de beschouwing van gewaarwordingen moet deze context in acht worden genomen en gezien als deel van de interactie. Een waarneming of ervaring is volgens Merleau-Ponty niet enkel een gebeurtenis in de wereld, maar “een op elk moment hernieuwde schepping of constituering van de wereld”; hiermee doelt hij op de veranderlijkheid van de wereld, die ertoe leidt dat de werkelijkheid zich ieder moment opnieuw in het moment toont aan het waarnemend subject. Dit subject, de toeschouwer, neemt deel aan de wereld en krijgt op deze manier, met behulp van de gewaarwording, vat op de werkelijkheid.²³

§3. De onmiddellijke ervaring van het mysterie

Ook in Magrittes schilderkunst en zijn ideeën over de ervaring staat deze hechte relatie tussen wereld en ervarend subject centraal. Hij spreekt van een wederzijdse beïnvloeding tussen ervaring en ervarend subject: de mens vormt steeds actief de wereld, terwijl de wereld gelijktijdig ook steeds de mens beïnvloedt. Wanneer het gaat om de ervaring van een schilderij schrijft Magritte dat een beeld pas compleet gemaakt wordt met de aanwezigheid van de toeschouwer, als gevolg van de gedachten die in de toeschouwer omgaan naar aanleiding van het beeld. Een schilderij, zo stelt hij, kan niets uitdrukken, maar enkel oproepen.²⁴ Het is onzinnig om te zeggen dat een geschilderd beeld een emotie uitdrukt, wanneer er alleen in de situatie van interactie en ervaring door een toeschouwer emotie tot uiting komt; dan kan het enkel gaan om oproepen. Geloven we wel dat er hier sprake is van het werkelijk uitdrukken van gevoelens, en niet enkel het oproepen ervan, dan is onze volgende stap volgens Magritte te aanvaarden dat een ui de uitdrukking is van onze tranen tijdens het schillen ervan.²⁵ Net als de ui bevat het schilderij op zichzelf geen emotie of reactie; het heeft de toeschouwer nodig om deze naar buiten te brengen. Andersom heeft een emotionele reactie bij het ervarend subject meestal een aanleiding nodig, iets dat de kijker prikkelt. Dit vormt de andere helft van de wederzijdse beïnvloeding: het geschilderde beeld heeft iets in zich dat een gevoel teweeg kan brengen, zoals de ui stoffen bevat die onze tranen doen opkomen. Het beeld en de ui bevatten op zichzelf geen emotie of reactie, maar halen deze naar boven bij de kijker. In het geval van het schilderij krijgt het beeld inhoud en betekenis

²² Merleau-Ponty, M. (1945), 131.

²³ Merleau-Ponty, M. (1945), 255.

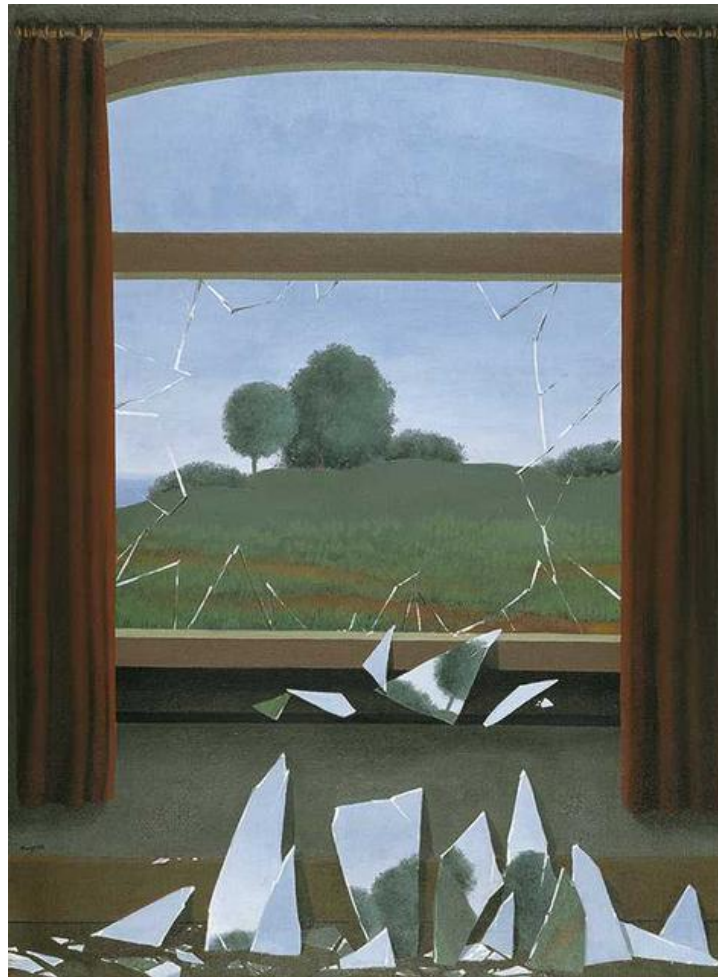
²⁴ Magritte, R. (1979). *EC* (166), 555.

²⁵ Magritte, R. (1979). *EC* (166), 555.

voor de kijker door de gedachten en gevoelens waaraan het refereert. De emoties verlenen hun bestaansrecht aan de specifieke aspecten van het schilderij die voor dit oproepen zorgen, bijvoorbeeld doordat ze een herinnering herintroduceren, of een associatie.²⁶ Dit geldt voor alle beeldende kunst, niet specifiek voor de schilderijen van Magritte; zolang iemand een emotie ervaart bij het zien of lezen van het werk is hiervan sprake. Ervaring en ervarend subject zijn daardoor sterk met elkaar verweven.

De ervaring van het mysterie gebeurt volgens Magritte vanuit dezelfde wederzijdse beïnvloeding, waarbij een raadselachtig beeld bij de toeschouwer een gevoel van vervreemding en verwondering kan oproepen. Dit lijkt echter een contradictie: hoe kan een gevoel als vervreemding worden opgeroepen op dezelfde onmiddellijke manier als een directe emotie, verdriet bijvoorbeeld, en in hoeverre is het mogelijk om een onmiddellijk gevoel van vervreemding te ervaren? Vervreemding heeft een rationeel aspect: voor de ervaring van vervreemding lijkt er eerst reflectie nodig te zijn. De kijker vergelijkt een beeld met zijn of haar verwachting ervan en probeert het in bestaande rationele kaders te plaatsen. Wanneer dit niet lukt, maar het beeld er toch realistisch uitziet, treedt de vervreemding in. Het grootste deel van Magrittes werk vanaf 1923 is gewijd aan de zoektocht naar dit vervreemdende effect, maar als specifiek voorbeeld introduceer ik in afbeelding 4 *La Clef des Champs*, uit 1936. We zien hierin een raam waardoor we uitkijken over een landschap, maar wanneer we beter kijken zien we dat op de scherven van het raam het uitzicht nog staat. Is het raam dan wel een raam? Of is het hele uitzicht geschilderd? Graag ontlokt Magritte ons dergelijke vragen, want natuurlijk is het uitzicht geschilderd – immers door hem – maar toch lijkt het alsof we zelf in de kamer staan en ons verwonderen over de aard van het landschap voor ons. We moeten nadenken over wat we zien voordat het raadselachtige beeld ons kan brengen tot een gevoel van vervreemding, anders dan bij bijvoorbeeld expressionistische schilderkunst, waar zowel doel als effect vaak is een directe emotie teweeg te brengen bij de kijker. Maar de felle kleurvlakken en energieke penseelstreken die we daar aantreffen, zijn juist precies aspecten die ontbreken in Magrittes latere, surrealistische werk. Het blijft hierdoor – en door gebrek aan toelichting van Magritte zelf – enigszins onduidelijk hoe Magritte de mogelijkheden tot onmiddellijke vervreemding zag.

²⁶ Magritte, R. (1979). *EC* (133), 462.

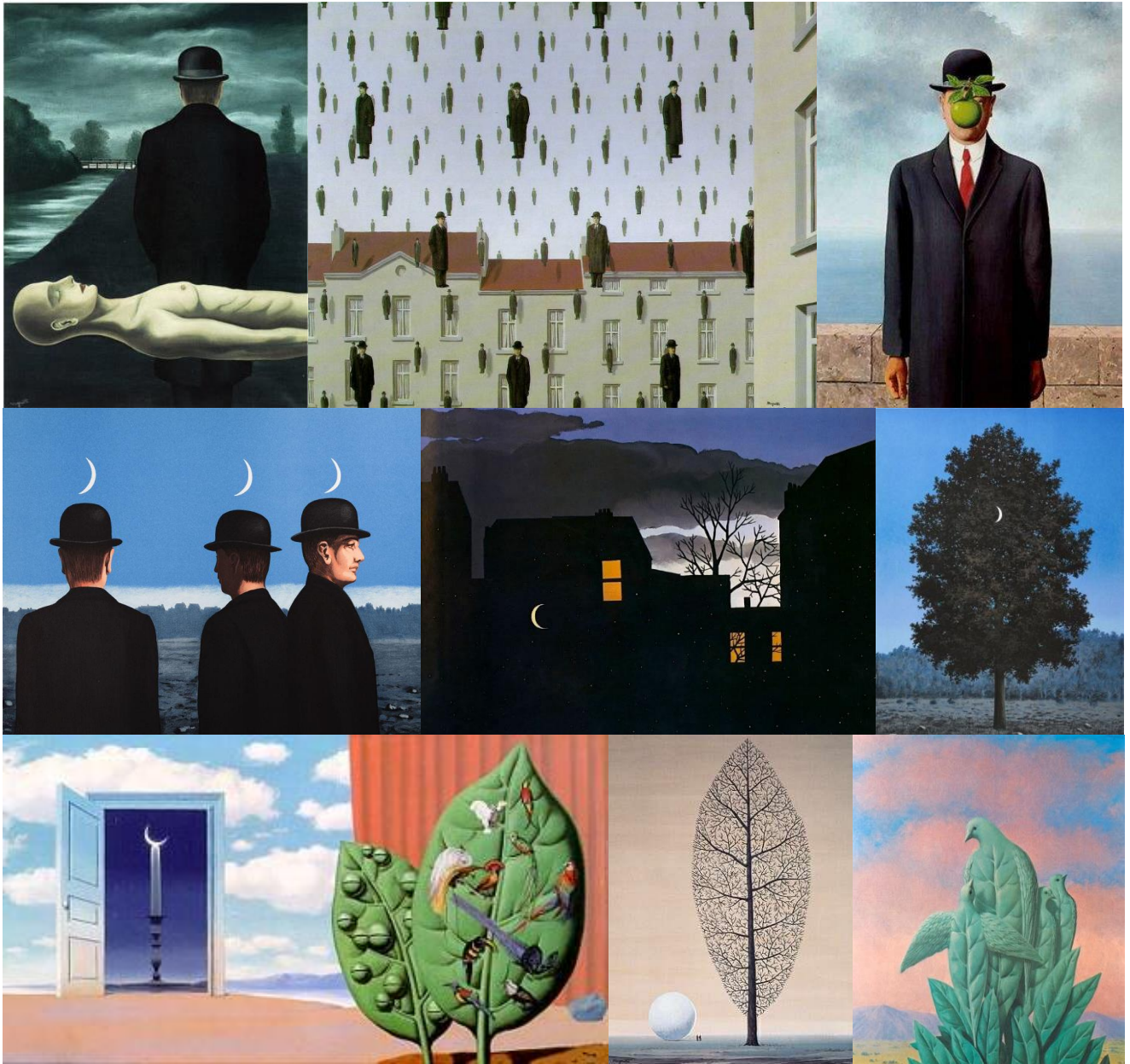


Afbeelding 4. *La Clef des Champs* (1936)

Om dichter tot een antwoord op deze vragen te komen, zou men een tweedeling kunnen maken binnen Magrittes schilderijen, op basis van het type vervreemding en mysterie waarop het werk berust: ten eerste is er de categorie van de eerderbesproken *La Clef des Champs*, waarin binnen het schilderij zelf een contra-intuïtief aspect bestaat dat, na enige rationele reflectie, leidt tot een vervreemdende ervaring. Schilderijen in deze categorie zijn raadselachtig op zichzelf, en voor de ervaring van dit mysterie hoeft men geen andere werken van Magritte te hebben gezien. Een tweede mogelijkheid tot ervaring van het mysterie komt naar voren wanneer we de raadselachtige aspecten van Magrittes werk zien als uiting van het traditionele, rituele mysterie – een benadering waarin het alledaagse mysterieus wordt door een steeds herhaald ritueel of symbool. In deze traditie staan terugkerende rituelen centraal, soms van religieuze aard, die een manier vormen om het mysterie zichtbaar te maken.²⁷ In Magrittes geval vinden we dit ritueel in de terugkeer van een aantal objecten: de man met bolhoed, de maan,

²⁷ Men vindt dit idee bij verschillende auteurs, onder wie Spinoza en Hume.

het blad, getoond als reeksen in afbeelding 5. Deze alledaagse voorwerpen dragen, wanneer ze vaak genoeg terugkomen, een raadselachtige sfeer bij zich omdat de kijker niet direct begrijpt wat de functie van het object in het beeld is, en het tegelijkertijd herkent uit andere beelden. Op deze manier kan er iets ontstaan dat ik wil aanduiden met 'secundair mysterie': het object zelf is niet mysterieus, en het eerste voorkomen ervan in een schilderij ook niet. Wanneer het echter steeds terugkomt, kan het de waarnemer een misplaatst gevoel van vertrouwdheid geven: die pijp hebben we eerder gezien, en toch komt het beeld ons onbekend en onwerkelijk voor. Het door elkaar lopen van gevoelens van vertrouwdheid en verrassing geven ons een ervaring van mysterie. Dit mysterie is secundair omdat er aan het voorwerp zelf niets raadselachtigs is, en we daarom niet kunnen spreken van onmiddellijke vervreemding, maar toch kan het beeld ons een gevoel van mysterie geven wanneer het vaak terugkeert in verschillende contexten. Een vorm van onmiddellijkheid bestaat hier door de vertrouwdheid: de onmiddellijke herkenning van het object in een nieuw beeld geeft ons een gevoel van bijna fysieke vertrouwdheid. Het mysterie blijft echter nog steeds iets indirects: de vertrouwdheid wordt verstoord door een rationele interventie die ons bewust maakt van het feit dat het een andere context is, een nieuwe plaatsing van het bekende object. We zoeken daarom nog steeds naar een verklaring voor 'de onmiddellijke mysterieuze ervaring'.



Afbeelding 5. Van linksboven naar rechtsonder: *Les Rêveries du Promeneur Solitaire* (1926), *Giacoconda* (1953), *Le Fils d'Homme* (1964), *Le Chef d'Oeuvre ou Les Mystères* (1955), *La Bonne Aventure* (1939), *Le 16° Septembre* (1956), *Le Domaine Enchanté (III)* (1953), *La Recherche d'Absolut* (1940), *Grâces Naturelles* (1963).

Een andere verklaring voor Magrittes visie dat ook de ervaring van het mysterie in onmiddellijkheid gebeurt, kan worden gevonden in het idee dat hij het surrealisme hierin een uitzonderingspositie toekent. Zijn opvatting hierover doet denken aan zijn uitspraak dat surrealisme onmiddellijke kennis van de werkelijkheid is, waarmee ik dit essay opende. Het lijkt erop dat Magritte onze intuïtie, die zegt dat onmiddellijke mysterieuze kennis niet kan bestaan, opzij schuift. Ondanks het idee dat er aan de ervaring van het raadselachtige altijd reflectie voorafgaat, is de onmiddellijke ervaring van het mysterie volgens hem juist iets dat wel plaatsvindt, en

zelfs onvermijdelijk is.²⁸ Een duidelijke uitleg van zijn kant ontbreekt hier – afgezien van zijn eerder besproken ideeën over de betrokkenheid van het subject bij het waargenomene, maar deze opvattingen zeggen niets over de directheid van de ervaring en de aan- of afwezigheid van rationele reflectie. Deze directheid van de ervaring doet denken aan automatisme, een belangrijk begrip voor het surrealisme als stroming in het algemeen. André Breton, schrijver en een van de aanvoerders van het Franse surrealisme, gebruikt dit automatisme zelfs om het surrealisme te definiëren:

“SURREALISME, zn. Puur psychisch automatisme waarmee men zich voorneemt om verbaal, geschreven, of op welke andere manier dan ook uitdrukking te geven aan de werkelijke wijze van het functioneren van het denken. Dictaat van het denken, zonder enige controle van de rede, vrij van iedere esthetische of morele vooringenomenheid.”²⁹

Uit dit automatisme spreekt een extreme onmiddellijkheid, die door de kunstenaar wordt toegepast in het maakproces: er is geen controle van de rede, en er wordt uitdrukking gegeven aan wat er vanzelf uit de maker voortkomt, soms zonder dat hij nog kan weten waar het precies vandaan komt. Op basis van dit maak-automatisme zouden we misschien ook een brug kunnen leggen naar een ervarings-automatisme: de toeschouwer zou dan hetzelfde proces doormaken als de maker van het werk, maar in tegengestelde richting. Echter is het automatisme zoals Breton dat toejuicht ook gedeeltelijk tegenstrijdig met Magrittes opvattingen: Magritte wil de rede niet tot een nulpunt brengen; juist ook het intellect, de reflectie en het analytisch vermogen beschouwt hij, naast de fysieke ervaring en intuïtie, als belangrijke pijlers in de kunst en het ervaren daarvan.³⁰ Bretons automatisme kan Magrittes uitspraak daarom niet volledig verklaren, tenzij we de rede toestaan een rol te spelen in onmiddellijkheid; het lijkt erop dat dat is wat Magritte bedoeld heeft met zijn uitspraak dat surrealisme onmiddellijke kennis is. In dat geval kan de directe ervaring optreden in samenspel met de rede, die ons er daarmee toe dwingt het domein van onmiddellijkheid op te rekken. Een andere mogelijkheid is dat we juist de gaten in zijn uitleg moeten opvatten als illustraties van het mysterie; taal maakt immers het mysterie onbereikbaar doordat deze kaders opwerpt, wat de taal tot een ontoereikend medium maakt om het raadselachtige in te vatten.

Hier dient zich een van de twistpunten aan die mogelijk hebben bijgedragen aan Magrittes kritiek op *Oog en Geest*. Merleau-Ponty bespreekt in zijn theorie over de waarneming en de ervaring drie schilders – Cézanne, Klee en Matisse – wiens

²⁸ Magritte, R. (1979). *EC* (118), 418.

²⁹ Breton, A. (1924). *Manifeste du surréalisme*. Parijs: Gallimard, 12. Eigen vertaling naar “SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.”

³⁰ Magritte, R. (1979). *EC* (108), 374.

werken allemaal in zijn eerder ontwikkelde theorie van de directe, fysieke ervaring passen. Hij houdt zich hierbij voornamelijk bezig met de technische aspecten van hun schilderijen, binnen respectievelijk het impressionisme, expressionisme en fauvisme, maar nauwelijks gaat hij in op het beeld als geheel, wat het weergeeft, en de inhoud daarvan. Hij beschrijft in detail de vormen en kleuren van Matisse, Cézannes waterverf, en de lijnen van Klee:

“Misschien nooit voor Klee had men ‘een lijn laten dromen’. Het begin van de lijnschets sticht of vestigt al een zeker niveau of een modus van het lineaire, een zekere zijnswijze of manier van wording voor de lijn, ‘van hoe de lijn gaat lopen’.”³¹

Met dergelijke uitweidingen isoleert Merleau-Ponty eigenschappen zoals kleur of lijngebruik van de rest van het werk. De enige totaalwerken die Merleau-Ponty bespreekt zijn Cézannes *Mont Sainte-Victoire* en, meer algemeen, de geschilderde vrouwen van Matisse; maar ook hierbij spreekt hij over vormen en lijnen, meer dan over het inhoudelijke aspect van het werk.³² Vanuit het technische oogpunt dat Merleau-Ponty graag hanteert, is het ingewikkeld Magrittes werk op dezelfde manier te benaderen als dat van Klee, Cézanne en Matisse. In Magrittes werk heeft de technische kant van het schilderen duidelijk een lagere prioriteit dan het vertolken van een inhoud: schildertechnisch is zijn werk naïef – in de meeste gevallen een verzameling van objecten, natuurgetrouw nageschilderd – maar wat denken betreft complex. Over het technisch benaderen van een kunstwerk schrijft Magritte het volgende:

“De geschilderde beelden zijn onzichtbaar, kunnen niet herkend worden, als men ze beschouwt als de gekleurde producten waarmee ze geschilderd zijn. Deze producten, de ‘materie’, verkrijgen geen enkel nieuw materieel kenmerk omdat ze gemanipuleerd zijn door een schilder (...). Men moet dus geen enkele aandacht schenken aan de materie als men echt wil weten waarvoor die heeft gediend.”³³

Magritte stemt, zo blijkt uit dit citaat, niet in met de technische beschouwing van een kunstwerk zoals Merleau-Ponty die uitvoert; dit levert moeilijkheden op wanneer we Merleau-Ponty's ideeën proberen toe te passen op Magrittes werk, en brengt ons weer bij het probleem van de directe ervaring van het raadselachtige. Moeten we

³¹ Merleau-Ponty, M. (1960). *Oog en Geest*. Vertaald door Rens Vlasblom (Nederlandse uitgave: 1996). Baarn: Ambo, 64.

De termen in dit citaat die tussen enkele aanhalingstekens staan, komen van Henri Michaux, naar wie Merleau-Ponty verwijst; een specifiekere aanduiding van de vindplaats van deze termen ontbreekt.

³² Merleau-Ponty, M. (1960), 65-66.

³³ Magritte, R. (1979). *EC* (216), 707-708. Eigen vertaling naar

"Les images peintes sont invisibles, ne peuvent être connues si l'on regarde les produits colorants avec lesquels elles ont été peintes. Ces produits, la 'matière', n'acquièrent aucune nouvelle caractéristique matérielle lorsqu'ils ont été manipulés par un peintre (...). Il faut donc n'accorder aucune attention à la matière si l'on désire savoir vraiment à quoi elle a servi."

daarom stellen dat Merleau-Ponty's theorie van de directe ervaring geen toepassing vindt in het werk van Magritte? Dat zou een te haastige conclusie zijn, met name omdat dit een heel letterlijke interpretatie van *Oog en Geest* betekent, wat wellicht niet de beste manier is om het essay te lezen. Het is van groter belang om de achtergrond van het werk van de twee hoofdpersonen in acht te nemen, omdat dit een grotere overeenkomst in denken kan laten zien. Magrittes opvattingen nodigen ons uit de ideeën van Merleau-Ponty breder te interpreteren, en met een uitbreiding van Merleau-Ponty's concepten wordt het mogelijk om een opvatting van ervaring te bereiken waarin de ideeën van beide protagonisten tot hun recht komen.

§4. De ervaring, de rede en het *sensorium commune*

Een verhelderende overeenkomst in het denken van Magritte en Merleau-Ponty vinden we in het idee van een *sensorium commune*. Merleau-Ponty hangt de visie van een *sensorium commune* aan, een gemeenschappelijk zintuig van alle zintuigen, waarbij het niet alleen onze ogen zijn die geraakt worden door iets zichtbaars, maar onze algehele waarneming.³⁴ We moeten de ervaring zien als iets integraals, iets van ons hele lichaam, in plaats van een strikt onderscheid tussen de aparte zintuigen te handhaven – we beleven de wereld om ons heen immers meestal ook niet als losse geluiden, beelden en geuren. Het subject wordt bij deze integrale ervaring in beslag genomen door haar beleving, en vergeet zichzelf als subject. In het feit dat het subject bestaat, zowel fysiek als mentaal, maakt ze al deel uit van de wereld, maar in de ervaring gaat ze hier helemaal in op en verdwijnen absolute grenzen in deze driehoek van wereld, object en waarnemer. Wij denken niet na over het object of over onszelf op het moment van ervaren. Ons opgaan in de wereld en de lichamelijke van de ervaring maken dat Merleau-Ponty zegt dat we, meer nog dan een *sensorium commune* te hebben, er zelf een *zijn*.³⁵ De persoon als geheel is van belang bij de ervaring, meer dan dat haar losse zintuigen de ervaring opnemen en die vervolgens aan de persoon als denker presenteren.

Zoals er volgens Merleau-Ponty een onscheidbaarheid van de verschillende zintuigen bestaat, kunnen op dezelfde manier volgens Magritte de rede en de zintuigen niet los van elkaar gezien worden. Eerder kwam aan bod hoe Magritte het intellect en het analytisch vermogen beschouwt als belangrijke aspecten van de ervaring, naast de fysieke en intuïtieve beleving – al benoemt hij het niet expliciet, in Magrittes denken speelt het *sensorium commune* ook een grote rol. Hij hangt hier in principe dezelfde visie aan als Merleau-Ponty; wat Magritte aanbiedt, is een uitbreiding van het concept van *sensorium commune*, zodanig dat verstand en zintuigen bij elkaar komen op een manier die analoog is aan de verbinding van de zintuigen onderling tot een *sensorium commune*. Het *sensorium commune* wordt daarmee niet alleen een verzameling van de verschillende zintuigen, maar het

³⁴ Merleau-Ponty, M. (1945), 286-287.

³⁵ Merleau-Ponty, M. (1945), 288.

geheel van de zintuigen samen met de rede, het denken. Deze uitbreiding van de opvatting van een sensorium commune, waarbij het verstand wordt inbegrepen, geeft ons nieuwe mogelijkheden voor een onmiddellijke ervaring van het mysterie. We kunnen op deze manier de rede toestaan een rol te spelen in de onmiddellijke ervaring, omdat we de rationele reflectie niet langer los kunnen zien van de fysieke ervaring. Als het verstand behoort tot het sensorium commune en de ervaring iets is dat voortkomt uit het geheel van onze relatie tot datgene wat we waarnemen, zouden we, zelfs in het geval van vervreemding, kunnen spreken van een onmiddellijke ervaring.

conclusie

Met de uitbreiding van het sensorium commune is er een manier gevonden de onmiddellijkheid van de ervaring, zoals uitgewerkt door Merleau-Ponty, ook toe te passen op de schilderijen en ideeën van Magritte over het mysterie. Het grootste obstakel dat ons ervan weerhield de ideeën van de twee hoofdpersonen te verenigen is hiermee verdwenen; daarnaast is duidelijk geworden dat wat betreft onze houding tegenover het mysterie en de invulling van de term “onthullen” de overtuigingen van Merleau-Ponty en Magritte heel erg op een lijn liggen. In het licht van de grote onderliggende overeenkomsten in het denken van Magritte en Merleau-Ponty bestaan lijkt het daarom een goed idee deze ideeën meer te laten samenkomen in een gemeenschappelijk raamwerk. Ik hoop met dit onderzoek daarmee een begin te hebben gemaakt.

Kort wil ik nog spreken over mijn ideeën over de interpretatie van *Oog en Geest*. De punten in *Oog en Geest* waarop Magritte kritiek leverde gaan met name over de specifieke toepassing in de schilderkunst. Merleau-Ponty heeft deze voorbeelden gebruikt als illustratie van een meer algemeen idee – namelijk dat van de waarneming en de directe ervaring – en ik wil daarom een minder letterlijke interpretatie van dit essay voorstellen. Natuurlijk noemt Merleau-Ponty een aantal schilders en schilderijen, en wat hij daarover zegt moet niet genegeerd worden, maar belangrijker is zijn algemene boodschap, die in grote lijnen hetzelfde is als de boodschap die hij in zijn *Fenomenologie van de Waarneming* al uitdraagt. Jenny Slatman schrijft in een korte beschouwing zelfs dat het essay helemaal niet gaat over de schilderkunst³⁶; dat is een vrij heftig standpunt, maar naar mijn mening wel een met een kern van waarheid. Ik denk zeker dat het essay gedeeltelijk gaat over de schilderkunst, maar wel dat we deze passages enkel moeten zien als illustratie van de meer algemene ideeën waarin het ons inzicht geeft – de beschrijvingen van de directe ervaring en het ontstaan daarvan.

Na deze toelichting van de gevonden banden tussen het denken van Magritte en Merleau-Ponty zijn er een aantal aangrenzende onderwerpen waarover ik in dit stuk nog kort wil spreken, omdat ze een interessante aanvulling kunnen vormen op het hoofdonderwerp van deze scriptie. Deze ideeën komen voornamelijk voort uit eerder aan bod gekomen punten, maar leverden in dat stadium geen bijdrage aan de beantwoording van de hoofdvraag. Toch zijn het vragen die, denk ik, een interessante toevoeging of vervolgvraag vormen voor dit onderzoek. Deze vragen betreffen de onderwerpen van Magrittes gebruik van taal in zijn schilderijen, de

³⁶ Slatman, J. (1996). "Filosofie en de "geheime wetenschap" van de schilder." *Krisis, Tijdschrift voor Filosofie*, 65: 90-95.

overeenkomsten tussen Magritte, Cézanne en Klee door een zeker serialisme en de plaats van synesthesie wanneer we spreken over een sensorium commune, met als belangrijkste voorbeeld Wassily Kandinsky.

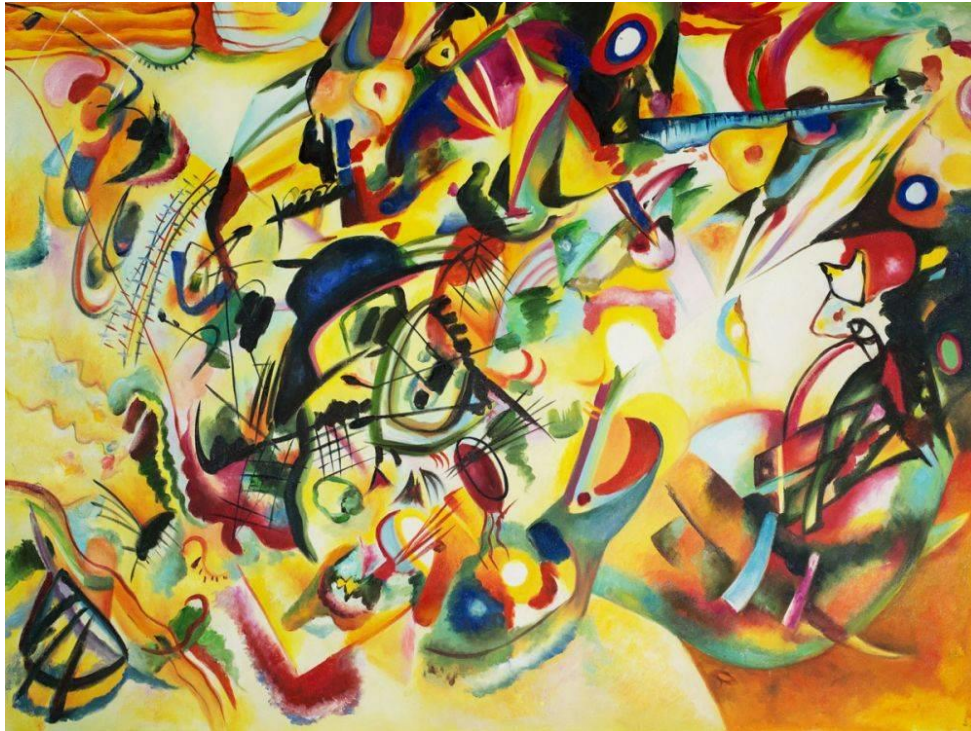
Magritte heeft zich behalve met beeld ook veel met taal beziggehouden, en daarnaast met een combinatie van deze twee fenomenen. Vooral in de vroege jaren van zijn surrealistische periode heeft hij veel schilderijen gemaakt waarin taal en beeld samenkomen. Dit is opvallend in het licht van zijn uitspraak dat door het gebruik van taal de werkelijkheid gestructureerd wordt, wat het ervaren van het mysterie moeilijker maakt. In zijn taalgeoriënteerde werken probeert Magritte echter juist om de taal als kaderloos medium toe te passen en te bevrijden uit het idee van een vaste betekenis. Een voorbeeld hiervan vinden we in *La Clef des Songes*, weergegeven in afbeelding 6, waarin Magritte ons een aantal voorwerpen toont met de namen eronder. Hij combineert hier echter woorden en objecten waarvan we op het eerste gezicht niet zouden denken dat ze bij elkaar horen; de namen komen niet overeen met de namen die we kennen voor deze voorwerpen. Het ei wordt de acacia, de schoen de maan, de bolhoed de sneeuw, de kaars het plafond, het glas de storm en de hamer de woestijn. Want waarom is het dat men denkt we dat een ovale witte vorm 'het ei' heet? Precies dit illustreert het vaststaande karakter dat taal in onze wereld heeft, en ook de inkadering van ons denken. Door zich hiertegen te verzetten herintroduceert Magritte het mysterie ook op het gebied van de taal.



Afbeelding 6. *La Clef des Songes* (1930)

Een tweede punt dat ik wil noemen betreft het serialisme waarop Magrittes secundair mysterie berust, en de relatie hiervan tot het werk van Cézanne en Klee. Ondanks de verschillende manier van werken van deze drie schilders bestaat er een zekere overeenkomst in hun gebruik van seriewerken. Cézanne heeft een aantal series gemaakt waarbij hij een landschap steeds net iets anders weergeeft, en Klee heeft hele reeksen genummerde werken geschilderd die, juist door die nummering, bij elkaar horen. Men kan zich hierdoor afvragen of er bij Cézanne en Klee dan ook sprake is van secundair mysterie zoals dat bij Magritte bestaat. Wat mij er echter van weerhoudt in de series van Cézanne en Klee het secundaire mysterie te herkennen, is het ontbreken van verschillende contexten. Magritte kiest steeds een object dat hij in een reeks schilderijen aan de kijker toont, maar steeds verschilt de context waarin het object zich bevindt. Na het zien van een aantal van zijn werken herkennen we het object, en vervolgens wordt het steeds terugkeren ervan, in verschillende omgevingen, iets raadselachtigs. In het werk van Cézanne kunnen we daarentegen zien dat het gaat om studies van hetzelfde aanzicht, met als resultaat een reeks vergelijkbare beelden, op verschillende manieren neergezet. In het geval van Klee zien we niet alsmaar hetzelfde motief, maar hij geeft wel aan dat zijn schilderijen bij elkaar horen en heeft ze daarom genummerd. De relatie tussen object en context blijft hierdoor hetzelfde; bij Cézanne omdat we steeds hetzelfde object zien in dezelfde omgeving, bij Klee omdat zowel de objecten als de contexten steeds verschillen. De schilderijen geven ons daardoor niet zozeer een gevoel van mysterie als bij Magritte, waar steeds dezelfde objecten in nieuwe contexten terugkeren. Hoewel het serialisme dus bij alle drie de schilders terugkomt, heeft het niet steeds dezelfde functie: Magritte heeft een meer naïeve manier van schilderen dan Cézanne en Klee, bij wie het in herhalende werken meer gaat om een technisch verschil dat de beelden verschillend maakt, terwijl het Magritte om een inhoudelijk verschil te doen is, wat hij wil bereiken door objecten van hun context los te maken.

Een laatste associatie die opkomt naar aanleiding van dit onderzoek is de vraag naar de plaats van synesthesie in het sensorium commune, en de link die dit heeft met de expressionistische kunst van bijvoorbeeld Kandinsky. Synesthesie is een fenomeen waarbij met een zintuiglijke waarneming vanzelf ook andere zintuigen geprikkeld worden, wat zich kan uiten in bijvoorbeeld het zien van kleuren of beelden bij het horen van muziek. Met het sensorium commune in gedachten is synesthesie een ultieme illustratie van Merleau-Ponty's idee van de ervaring, waarbij automatisch verschillende zintuigen betrokken zijn. Synesthesie is daarbij iets dat direct optreedt, zonder bewuste overweging, en daarmee een garantie voor de onmiddellijke ervaring. In Kandinsky's geval leidde dat tot expressionistische schilderijen, met veel felle kleuren en lijnen (zie *Composition VII*, afbeelding 7). Niet alleen de maker heeft in dit geval een heel directe ervaring, maar ook de toeschouwer. Deze uiting van het sensorium commune is heel anders dan bij Magritte, omdat in zijn geval de rede ook deel uitmaakt van de onmiddellijke ervaring, wat bij Kandinsky niet noodzakelijk is – misschien zelfs ongewenst.



Afbeelding 7. Kandinsky: Composition VII (1913)

Er zijn, zo blijkt, nog veel kwesties die naar aanleiding van de besproken ideeën om aandacht vragen, maar deze zullen moeten wachten op een volgende gelegenheid. In dit essay is genoeg gezegd, en het laatste woord is daarom aan Magritte: “Het mysterie is niet een van de mogelijkheden van de werkelijkheid, het mysterie is dat wat noodzakelijk is voor de werkelijkheid om te bestaan.”³⁷

³⁷ Magritte, R. (1979). *EC* (216), 708. Eigen vertaling naar

“Le mystère n’est pas une possibilité du réel, le mystère est ce qui est nécessaire pour qu’il y ait du réel.”

bronnen

- Breton, André (1924).
Manifeste du surréalisme. Parijs: Gallimard, 12.
- Heidegger, Martin (1950).
De Oorsprong van het Kunstwerk. Vertaald door Mark Wildschut en Chris Bremmers
(Nederlandse uitgave: 2009). Amsterdam: Uitgeverij Boom, 7-98.
- Husserl, Edmund (1913).
Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology. Vertaald door W.R. Boyce
Gibson (Engelse uitgave: 1931). New York: Routledge, 107.
- Kaulingfreks, Ruud (1984).
Meneer Iedereen, over het denken van René Magritte. Nijmegen: SUN, 41-55.
- Magritte, René (1962).
"Letter to Alphonse de Waelhens." 28 april 1962. In *The Merleau Ponty Aesthetics
Reader: Philosophy and Painting*. Vertaald door Michael B. Smith (uitgegeven 1993).
Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 336.
- Magritte, René (1979).
Écrits Complets. Verzameld door André Blavier. Gebruikte fragmenten: (108), (118),
(133), (146), (157), (166), (216), (217). Parijs: Flammarion, 374-715.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945).
Fenomenologie van de Waarneming. Vertaald door Rens Vlasblom en Douwe
Tiemersma (Nederlandse uitgave: 1997). Amsterdam: Ambo, 41.
- Merleau-Ponty, Maurice (1960).
Oog en Geest. Vertaald door Rens Vlasblom (Nederlandse uitgave: 1996). Baarn:
Ambo, 64-66.
- Musée Magritte (2012).
Magritte - Les Citations. Brussel: Michel Draguet, 9.
- Slatman, Jenny (1996).
"Filosofie en de "geheime wetenschap" van de schilder." *Krisis, Tijdschrift Voor
Filosofie*, 65: 90-95.
- Vergote, Antoon (1982).
"Kroniek: In Memoriam prof. Alphonse de Waelhens." *Tijdschrift voor Filosofie*, 44(1):
184-187.