

ARCHIS

Tijdschrift voor Architectuur, Stedebouw en Beeldende kunst.
'oorheen WONEN ■ TABK

anuari
1/86



Onslog Metrostation Heem-
raadlaan, Spijkenisse, Carel
Weeber
Fotografie Piet Rook, Hubert
de Boer, Herman de Vries
Achterzijde omslag Villa Stein-De
Monzie, Garches, Le Corbusier

Actualiteit	2
Le Corbusier et les Pays-Bas	6
Marc Dubois	
Flexibiliteit achter glanzende gevels	8
Kantoorgebouw Nieuw Amsterdam	
Dorien Boasson	
Architectuur en stedebouw met de metro	12
Drie metrostations in Spijkenisse	
Hubert de Boer, Han Michel	
Een fraaie onderwijsfabriek	16
Het Moller Instituut in Tilburg	
Ruud Brouwers	
Bedrieglijke gelijkenissen	20
De spiegel in het werk van Magritte	
Bart Verschaffel	
Het functionalisme van Brno	26
Avantgardes in de Tsjechische architectuur van de jaren '20 en '30	
Vladimir Šlapeta	
Villa Tugendhat	36
Monument van Mies van der Rohe in Brno	
Dirk Jan Postel	
Een conversatie van vormen	39
Aantekeningen over Le Corbusier als kunstenaar	
Antje von Graevenitz	
Twee woningen worden één	45
Ontwikkelingen in het ontwerp van Le Corbusiers villa Stein-De Monzie	
Marc Dubois	

Boeken

L'architecture à la française	53
Jean-Marie Pérouse de Montclos	
Besproken door Geert Bekaert	
The Urban Villagers	53
Herbert J. Gans	
Besproken door Leon Deben	
The Charlottesville Tapes	54
Besproken door Koos Bosma	
Architektur und Avantgarde	55
Michael Müller	
Besproken door Hilde Heynen	
Maisons du Peuple	55
Annick Brauman, Marie Demanet, Maurice Culot,	
Marc Gierst	
Besproken door Herman Stynen	
Recent	57
Agenda	58

Redactie

Hans van Dijk hoofdredactie
Rob de Graaf eindredactie
Marieke van Giersbergen redactie
Hennes van Lingen secretariaat
Herman de Vries vormgeving
Geert Bekaert
Hubert de Boer
Ruud Brouwers
Marc Dubois
Antje von Graevenitz
Donald Lambert
Francis Strauven
Noud de Vreeze
Auke van der Woud

Redactieadres

Leidsestraat 5
1017 NS Amsterdam,
telefoon (020) 234188

Abonnementen

Abonnementsprijzen: f 125,- per jaar (incl.
BTW) voor Nederland en de Nederlandse
Antillen. Voor België Bfr. 2525.

Overige landen f 185,-
Studentenabonnement: f 95,-/Bfr 3735
Losse nummers: f 12,50/Bfr 250

Nieuwe abonnementen kunnen schriftelijk en
telefonisch worden opgegeven bij de volgende
administratieadressen:

(Nederland) Libresso b.v., Distributiecentrum
voor boeken en tijdschriften, postbus 23, 7400
GA Deventer, telefoon: 05700-91153;
(België) Van Loghum Slaterus b.v., Santvoort-
beeklaan 21-23, 2100 Deurne-Antwerpen,
telefoon: 03-3247890

Abonnementen kunnen op elk gewenst tijdstip
ingaan. Voor het resterende deel van het
kalenderjaar wordt een evenredig deel van de
abonnementsprijs in rekening gebracht.

Adreswijzigingen

Bij wijziging van naam of adres gelieve een
gewijzigd adresbandje te sturen naar een van
bovenstaande administratieadressen.

Beëindiging abonnement

Abonnementen kunnen schriftelijk tot uiterlijk
1 december van het lopende abonnementsjaar
worden opgezegd. Bij niet tijdige opzegging
wordt het abonnement automatisch een jaar
verlengd.

Betaling

Voor betalingen dient bij voorkeur van de te
ontvangen stortings-acceptgirokaart gebruik
te worden gemaakt.

Advertenties

Van Loghum Slaterus b.v., Emmalaan 27, 3581
HN Utrecht, telefoon: 030-511274, postbus
13079, 3507 LB Utrecht.

Uitgave

Uitgegeven in opdracht van de Stichting
Wonen door Uitgeverij Van Loghum
Slaterus, Deventer

12 nummers per jaar

Druk

De Bussy Ellerman Harms bv, Amsterdam

ISSN 0165-3504

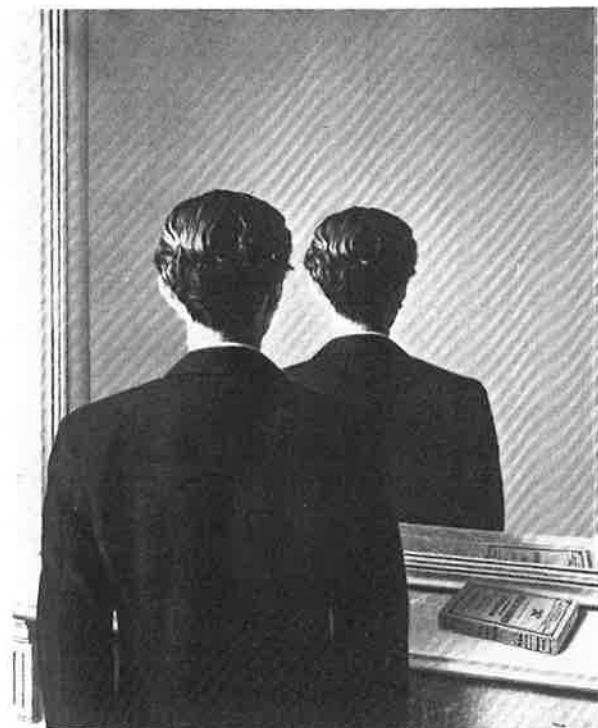
©copyright 1986 Stichting Wonen

Bedrieglijke gelijkenissen

De spiegel in het werk van Magritte

Bart Verschaffel

In 1937 schilderde René Magritte *La reproduction interdite*, een schilderij van een man die voor de spiegel staat. Niet het gezicht van de man wordt weerspiegeld maar zijn rug, waardoor een herhaling van het beeld ontstaat. Dit mysterieuze schilderij staat centraal in deze beschouwing over de kracht van de spiegel, de vragen en associaties die dit attribuut heeft opgeroepen in de literatuur en de wetenschap. De spiegel heeft door de eeuwen heen een reeks van connotaties meegekregen, waarmee Magritte zeker bekend moet zijn geweest.



La reproduction interdite, 1937 (Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam).

1. 'Het mysterie is zeker iets dat onkenbaar is, dus zonder voorstelling, noch figuratief, noch symbolisch'. R. Magritte, *Ecrits complets* (Parijs, 1979), p. 652.

2. 'beelden van de zichtbare wereld, samengebracht in een orde die het mysterie oproept.' R. Magritte, o.c., p. 652.

3. 'Mijn schilderkunst bestaat uit onbekende beelden van wat bekend is. Zij beschrijft een gedachte over de verschijnselen die de wereld ons biedt en die samengebracht zijn in een orde die het mysterie van hun realiteit oproept.' R. Magritte, o.c., p. 663.

4. 'een poëtische staat, ontroerd als door poëzie.' R. Magritte, o.c., p. 599.

*Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?
Quod petis est nunquam; quod amas, avertere,
perdes.*

*Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est.
Nil habet ista sui; tecum venitque manetque;
Tecum discedet, si tu discedere possis.*

Lichtgelovige, wat probeer je tevergeefs een vluchtig schijnbeeld te vatten? Wat je vraagt is nergens; datgene waarvan je houdt, verlies je door je af te wenden. Die weerspiegeling die je ziet is de schaduw van een beeld. Ze is niets op zichzelf; ze komt en blijft met jou. Ze gaat met je weg als jij je kunt afwenden.

Ovidius, *Metamorfosen*, III, 432-436

'Le mystère est évidemment quelque chose d'inconnaissable, donc sans représentation, ni figurée, ni symbolique.'¹⁾ De schilder maakt geen afbeeldingen van het mysterie, stelt het niet voor, kan het niet in bezit nemen. De doeken van Magritte stellen niet iets voor, niet het mysterie, en niet de alledaagse dingen waarvan ze de gelijkenissen laten zien. Ze kunnen dan ook niet geïnterpreteerd of uitgelegd worden. Dit begripen is de zuivering, de openingsritus die de toeschouwer in het magische milieu brengt waar een beeld krachtig wordt, geheime verbanden reveleert, een andere wereld openbaart die de alledaagsheid omgeeft en doordringt, en het vertrouwde en vreemde aan het mysterie teruggeeft. Wie geen boodschap, en geen schoonheid zoekt, vindt op het doek 'des images du monde visible unies dans un ordre qui évoque le mystère.'²⁾ 'Ma peinture consiste en des images inconnues de ce qui est connu. Elle décrit une pensée faite des apparences que le monde nous offre et qui sont unies dans un ordre qui évoque le mystère de leur réalité.'³⁾

Zoals de magiër gewone dingen (etensresten, kruiden, tanden, zand) mengt tot een drank of amulet met een geheime kracht, zo maakt Magritte van vertrouwde beelden (een appel, een wolk, een vogel of sigaar), en van woorden (op en bij het doek) een mengsel dat de toeschouwer verwart en paralyseert, in 'un état poétique, troublé comme par la poésie'⁴⁾ brengt en overlevert aan het mysterie. Zoals de magiër zoekt hij intieme verwantschappen, leert er mee om te gaan en hun kracht te gebruiken. De neerslag van het experimenteren is een beperkt aantal krachtige, verwarrende, onthullende 'pensées' of 'images' – recepten – waarmee Magritte duizend, dikwijls nagenoeg identieke schilderijen maakt.

Men kan de stock van basisbeelden, en zo meteen het oeuvre indelen naar het gebruikte beeldmateriaal, naar de ingrediënten, en zo groepen van visueel verwante doeken samenstellen. Torczyner onderscheidt in zijn 'Magische Catalogus' series met de roos, de fiets, de fles, de appel, het huis enzovoort. Het classificeren wordt een analyse wanneer de groepen worden gevormd op basis van de wijze waarop de alledaagse dingen tot een poëtisch beeld worden samengevoegd, en dus van de wijze waarop het poëtisch effect bewerkstelligd wordt. Deze vorm van classificatie – en dus meteen van analyse – is mogelijk op verschillende abstractionsniveaus. Deze gaan van het aangeven van transformaties in plaats van ingrediënten, waarbij deze wel nog in termen van de ingrediënten worden beschreven (Torczyner's blad-boom, vogel-blad enzovoort), tot een tropologische of zuiver formele analyse.

5. P. Nougé, 'Les Images Défendues', in: *Histoire de ne pas rire* (Brussel, 1956), p. 229, p. 240.

6. 'beelden, met opzet bijeengebracht om zichzelf en om het effect dat zij teweegbrengen, op de grens van de mogelijkheden van een taal, die door het geheel dat ze vormen de ordening van die taal vertroebelen en de helderheid ervan verwoesten.' J. Clair, 'Le visible et l'imprévisible.' Sept prolégomènes à un petit traité des tropes magrittiens', in: *Rétrospective Magritte* (Brussel-Paris, 1978-79), p. 40.

7. P. Nougé, o.c., p. 229, 239.

8. 'Het lijkt duidelijk dat de nauwkeurige en bekoorlijke oproeping van het mysterie bestaat uit beelden van bekende dingen, die op zodanige wijze bij elkaar gebracht of getransformeerd zijn dat de overeenkomsten met onze naïeve of geleerde ideeën ophouden te bestaan'. R. Magritte, o.c., p. 490.

9. Het motief van de spiegel wordt door Magritte herhaaldelijk gebruikt in de jaren dat hij in Perreux-sur-Marne verbleef (1927-1930), en in de jaren '30. In 1928/9 verwijzen een aantal titels naar de spiegel: *Le miroir vivant* (1928), *Le faux miroir* (1929), *Le miroir magique* (1929). Het woord 'miroir' wordt gebruikt in een aantal woordschilderijen, en spiegels komen in de beelden voor: *Querelle des universaux* (1928), *L'usage de la parole* (1928), *Le miroir magique* (1929), *L'appel des choses par leur nom* (1929). Een kort filmscenario dat Magritte in 1928 samen met Paul Nougé schreef is opgebouwd rond het breken van een spiegel (het scenario wordt ook gedateerd april-mei 1932; opgenomen in de *Écrits*, p. 66-67). In de jaren dertig worden spiegels gebruikt in een schilderij zonder titel (1934-35), in *Les liaisons dangereuses* (1936), in een portret van Irene Hamoir (1936), en ook in *La reproduction interdite*.



Les Amants, 1928 (privécollectie, Brussel).

Het project van tropologische analyse van Magritte's werk werd reeds door Nougé geformuleerd in 'Les Images Défendues') en de vruchtbaarheid ervan uitgetest door verschillende commentatoren. Clair omschrijft de verzameling van tropen als 'un ensemble de figures qui, délibérément recherchées pour elles-mêmes et pour l'effet qu'elles produisent, à la limite des possibilités d'une langue, trouble son ordonnance et ruine sa clarté'.⁶⁾ Eigenschappen worden overgedragen van het geheel op het deel, de gelijkenis neemt de plaats in van het object, tegengestelden worden opgeteld, dimensies verstoord, voorwerpen gedislodeerd en ontheemd enzovoort, tot de ons vertrouwde orde (of de conventies waarmee we die 'realiteitsgetrouw' afbeelden) grondig verstoord is. Een blad is een boom, een vrouwenlichaam een gelaat, dag en nacht zijn samen, een appel vult een kamer, een rotsblok zweeft met de wolken in de lucht, een jockey rijdt bovenop een auto...

De formeel-tropologische analyse legt de wijze bloot waarop een effect wordt bewerkstelligd. Ze brengt ons achter het beeld, en toont een mechanisme. Ze maakt duidelijk dat de ervaring van het mysterie precies niet de vrucht is van een ontmoeting of van het contact met het mysterie, maar het bedrieglijk resultaat van de wijze waarop vanuit het vertrouwde de indruk van het vreemde wordt opgewekt, van de wijze waarop in de beeldtaal verwarring wordt gesticht. De analyse maakt de criticus en lezer wijzer dan het beeld, en maakt het beeld zo krachteloos. Ze neutraliseert de betovering, ontluistert, en lijkt het werk geen recht te doen. Dit is wellicht onvermijdelijk: een poëtische analyse van poëzie, een magische analyse van de magie is niet mogelijk, en elk spreken op meta-niveau hautain.

De formeel-tropologische analyse gaat uit van de gedachte dat Magritte (afbeeldingen van) alledaagse dingen, die op zichzelf poëtisch neutraal zijn en het oog niet vasthouden 'par quelque artifice' isoleert en transformeert tot 'objets bouleversants'.⁷⁾ '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 savants'.⁸⁾ De poëtische neutraliteit van het beeldmateriaal, de magische neutraliteit van de ingrediënten, is het uitgangspunt. Het is zeker zo dat Magritte niet de latente poëzie van de dingen exploreert, niet luistert naar de dingen. Hij schildert geen stillevens. Maar toch heeft de benadering die slechts oog heeft voor wat Magritte denkt, en met het materiaal doet, haar beperkingen. De kracht van sommige doeken is afkomstig van wat het materiaal zelf meebrengt, van de poëtische potentie van wat

Magritte in zijn beeld-alchemy mengt. Sommige dingen en fenomenen hebben een geschiedenis, worden opgeladen met betekenis, omgeven door een cultuur van verhalen en rites, van eerbied en huiver. De doeken die deze cultuur gebruiken zijn in een belangrijke zin van het woord traditioneel, en vragen een interpretatie die deze traditionaliteit erkent en in het licht brengt. De commentaar heeft hier geen meta-statuut, onmaskert niet, maar tracht door het 'studium' (Barthes) van een beeld te expliciteren, de kracht ervan te verhelderen en te bevestigen.

De macht van de spiegel

La reproduction interdite, een schilderij uit 1937, toont een man (de Engelse kunstverzamelaar en mecenas Edward James) op de rug, staande voor een spiegel. In tegenstelling tot wat men van een spiegel mag verwachten, keert de spiegel niet het beeld om zodat de kijker en de man in het schilderij een gelaat te zien krijgen, maar herhaalt hij het beeld van de man op de rug.⁹⁾

De kracht van dit beeld laat zich, in eerste instantie, beschrijven als het effect van de zeer subtiële wijze waarop Magritte het opbouwt. De spiegel misvormt niet, zoals bijvoorbeeld lachspiegels doen, de oorsprong van de vreemdheid van het beeld is niet onmiddellijk detecteerbaar. In het gelukkige moment waarin men het doek voor de eerste maal ziet, weet men een fractie van een seconde lang dat er iets niet klopt, zonder precies te weten wat niet klopt. Niets in het beeld is visueel vreemd, alleen is er iets wat niet doet wat het hoort te doen: men moet aan de spiegel en aan wat spiegels doorgaans doen *denken* om het beeld te kunnen plaatsen. De vreemdheid wordt weggestopt doordat twee vertrouwde figuren gecontamineerd, en in elkaar verborgen worden. De donkere figuur in de spiegel verlengt de schaduw die de man afwerpt en op de schouwmantel valt, maar de 'schaduw' heeft wel de detaillering en de kleur van een spiegelbeeld. Een schaduw neemt de plaats in van een spiegelbeeld, het spiegelbeeld vermoot zich als schaduw: geen van beide 'klopt', maar de fout verspringt gedurig.

Er is echter meer dan de subtiële wijze waarop Magritte het beeld in elkaar zet. Er is ook de kracht van het motief van de spiegel en het spiegelbeeld zelf. Het schilderij mobiliseert een stock van gedachten, verhalen, reflexen, gevoelens en taboes betreffende de spiegel, de sedimentatie van duizenden jaren omgaan met de spiegel, de schaduw, de afbeelding. Het is niet mogelijk, en ook niet nodig, exact te reconstrueren hoe Magritte met deze traditie vertrouwd was en hoe ze heeft meegespeeld in het maken van het schilderij. Om te beschrijven wat het schilderij bekwaam is te verrichten bij een toeschouwer hoeft men evenmin te differentiëren naar de graad of de wijze waarop individuen met die traditie vertrouwd zijn. Het volstaat voor de analyse – en dit is zo men wil een minimaal programma – te kunnen tonen dat men met behulp van teksten die de complexe geschiedenis van de spiegel documenteren toegang krijgt tot het schilderij en de receptie daarvan, dat Magritte bekend was met deze geschiedenis en ze bewust heeft gebruikt.

De connotaties die de spiegel meebrengt, en die *La reproduction interdite* een surplus aan samengebalde betekenis of poëzie verlenen, kan men in twee groepen indelen. Het eerste veld van geïmpliceerde betekenissen betreft de wonderlijke macht van de spiegel en andere voorwerpen om beelden, om 'dubbels' te maken. Wat is een spiegelbeeld, wat is een afbeelding? Wat betekent het dat, op een plaats waar het lichaam niet is,

gelijkenissen van het lichaam verschijnen? Wat betekent het dat mijn beeld, dat ik verschijn op de plaats waar ik niet ben?

De man kijkt in de spiegel, en ziet zichzelf zoals slechts een ander hem kan zien: op de rug. Hij kijkt naar zichzelf, zoals een vreemde dat doet, of: hij kijkt naar een vreemdeling, de spiegel toont een *alter ego*. Het spiegelbeeld, dat beheersbaar hoort te zijn en aan de volstreekte controle van het ik onderworpen, zowel in het feit van het verschijnen en verdwijnen als in de wijze waarop – ‘nil habet ista sui; tecum venitque manetque...’ – draait zich om en ontsnapt. De symmetrie wordt verbroken, de reflectie wendt zich af en verwerft een gevaarlijke, beangstigende autonomie. De latente vreemdheid van elk zelf- en spiegelbeeld – het gezicht in de spiegel is *steeds* vreemd, steeds iets wat ik niet ben, pas nadat ik me herinner hoe een spiegel werkt kan ik er mezelf toe brengen me in een *beeld* te herkennen – die vreemdheid wordt manifest, en acuut. Een ander ik woont in een andere, maar parallelle wereld die, even maar, verschijnt in de spiegel, in water, op gepolijste of geoliede vlakken, in metalen schalen, op donker glas, op glanzende vingernagels...

De schaduw en het spiegelbeeld zijn de natuurlijke, immateriële afbeeldingen van het lichaam: ze worden niet gemaakt, maar ontdekt. Deze gezellen van het lichaam zijn de oervorm van de ziel, ze zijn het geestelijke dubbel van het lichaam. Ze zijn niet een functionele, overbodige doortrek van het lichaam, maar maken deel uit van de persoon. ‘L’ombre a été le moyen par lequel l’homme a vu pour la première fois son corps. Il en a fait son âme.’¹⁰ In vele talen betekent hetzelfde woord schaduw, spiegelbeeld én ziel; in het Nederlands staat ‘schim’ zowel voor ‘schaduw’ als voor ‘geest’.

In alle culturen wordt het omgaan met schaduwen en spiegels geregeld door een grote verscheidenheid van (niet altijd in overeenstemming te brengen) taboes en verplichtingen, en begeleid door verhalen. De verhalen en gebruiken vertellen over de angst voor het verlies van de schaduw, voor het breken van spiegels, over het verkopen van spiegelbeeld en schaduw, over de vrouw zonder schaduw, over beelden die zich van het lichaam losmaken, een eigen leven leiden, tonen wat het lichaam geweest is of zal zijn, over vervormde schaduwen en spiegelbeelden en het onheil dat zij voorspellen, over de aantrekkingskracht van en de liefde voor het spiegelbeeld, die dodelijk blijkt, enzovoort. Door de mens zelf gemaakte afbeeldingen of portretten hebben niet hetzelfde statuut, maar zijn wel zeer verwant aan spiegel- en schaduwbeelden. Zoals kledingstukken, voetsporen, haren of bezittingen horen zij bij de persoon, die erin aanbeden en gerespecteerd kan worden, en er kwetsbaar is. De schilderkunst is uitgevonden door de mooie Dibutade die de schaduw van haar geliefde op een muur heeft nagetekend. Afbeeldingen, portretten, foto’s, zijn in hetzelfde netwerk van verhalen en gebruiken opgenomen: de kwetsbaarheid van de geportretteerde in de afbeelding, het belang van en het verbod op de reproductie, de heiligheid van het beeld enzovoort.

Het spiegelbeeld wendt zich af, wordt een beeld waarover het ik controle verliest, wordt een ander ik, een dubbelganger die mijn naam steelt en mijn leven leeft. Mijn ander ik, mijn vijand: ‘Of U of ik, maar wij beiden – dat is onmogelijk’, of: ‘ik, moordenaar, moordenaar van mijzelf.’¹¹ De moderne literatuur en filosofie hebben ons doen wennen aan de gedachte dat ‘ik’ de naam is voor een verbod, een veelheid van niet of dikwijls slecht op elkaar afgestemde anderen. Die veelheid kunnen we vooralsnog

binnen de huid houden. Het verzelfstandigde spiegelbeeld wekt echter niet enkel de vraag wie ik ben, maar de veel beangstigender vraag *waar* ik ben: hier of daar, hier én daar, in een lichaam dat geen lichaam, niet mijn lichaam is, in een andere wereld die deze wereld beheerst en bedreigt. De spiegel, of het venster op de wereld waarin de geesten wonen en mijn ander ik zijn leven leidt, waarheen de schaduw gaat terwijl het lichaam slaapt, is de toegang tot het Wonderland, is de figuur van het onbekende, van onbekende gevaren, van de dood. Op het schouwblad ligt een exemplaar van Poe’s *De avonturen van Arthur Gordon Pym*. De verhalen en romans van Poe, Wilde, de Maupassant, Carroll, Dostojewski, en zowat alle verhalen en romans van Hoffman vertellen over de ‘unheimlichkeit’ van de spiegel, de schaduw, de dubbelganger. Al deze auteurs worden door Georgette Magritte onder de favoriete auteurs van haar echtgenoot gerekend.¹²

Magische wereldbeelden

Het is zeker zo dat wij doorgaans, vooral bij daglicht en met een helder hoofd, grondig overtuigd zijn van het onwerkelijk karakter van schaduwbeelden, spiegelbeelden, echo’s, droombeelden, hallucinaties, en ook van kunst – van wat we in het theater, of in de bioscoop zien. Het concept van fictie, van de breuk tussen werkelijkheid en schijn, organiseert ons denken en voelen. Het is een passie van de westerse filosofie zeker te weten of iets aan deze of gene zijde ligt, en al het werkelijke bij elkaar te leggen in een groot, rationeel systeem, een geordend geheel. Het onwerkelijke, wat gedroomd of verbeeld wordt – de illusie – verdient geen plaats in dat systeem, hoeft niet en kan niet worden begrepen. Een cultuur die niet beschikt over het concept van fictie, of van illusie, vindt bij elkaar, anders maar even werkelijk, dingen en hun schaduw, mensen en hun spiegelbeeld, bomen en droombomen, huizen en droomhuizen, een model en de afbeelding. In het begrijpen, en voor het handelen, moeten al die zijnsgebieden die in en naast elkaar bestaan, op de een of andere manier worden samengebracht. De magische wetenschap bestaat erin de geheime connecties, de mysterieuze overgangen, de transformatiemechanismen, de toegangen te kennen.

De magische wereldbeelden kennen de idee van onwerkelijkheid, kennen de illusie niet, en hebben bijgevolg geen plaats voor zoiets als kunst, als het scheppen en vertoeven in een *quasi*-werkelijkheid. Afbeeldingen – realistisch of niet – zijn er nooit onschuldig, nooit ongevaarlijk. Het surrealisme heeft zich uitdrukkelijk tot doel gesteld de rationele, heldere inrichting van de wereld te breken, de onschuldige, van het leven geïsoleerde kunst te vernietigen, en van het leven een kunst – niet een *quasi* – maar een *andere* werkelijkheid, te maken. De grenzen van het werkelijke worden verlegd, de fictie, de verbeelding echt en gevaarlijk. De spiegel, zoals de droom en de nacht, laat niet het onwerkelijke zien, maar is de toegang tot de wereld ‘derrière la glace’¹³ tot een van poëzie en mysterie verzadigd universum. In Cocteau’s *Les sang d’un poète* zegt de Dichter tot het Standbeeld ‘On n’entre pas dans la glace’: in fictie kan men niet leven. Maar hij krijgt als antwoord ‘Essaye, essaye toujours’, en hij stapt en verdwijnt in de spiegel, als Alice op zoek naar een wonderland: men kan in ‘fictie’, van poëzie, leven. Ook Edward James stapt in de spiegel als in een wereld, terwijl het boek op de schouw achterblijft – en *correct*, dat wil zeggen omgekeerd, wordt weerspiegeld.

Magritte schildert een spiegel, een spiegel die de fictie, de

10. ‘De schaduw was het middel waarmee de mens voor het eerst zijn lichaam zag. Hij heeft er zijn ziel van gemaakt’. O. Rank, ‘Le double’, in: *Don Juan et le double* (Parijs, 1932), p. 88. Een verzameling van gebruiken en overtuigingen betreffende de spiegel en de schaduw is te vinden in de conceptueel arme, maar encyclopedisch zeer rijke artikelen in het monumentale *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* van Hanns Bächtold-Stäubli (Berlijn, 1938-41). Over de spiegel: Deel IX.N. 547-577; over de schaduw: Deel IX.N. 126-146.

11. F. Dostojewski, *De dubbelganger*, in: *Verzameld werk I*, (Amsterdam, 1976), p. 234, p. 225.

12. H. Torczyner, *René Magritte. Tekens en beelden*, (Bentveld-Aerdenhout, 1977), p. 51.

13. *Derrière la glace* is de titel van een verhaal van Lord Patchogue, van Jacques Rigaut. De verhalen zijn opgenomen in *de Ecrits* (Paris, 1970).



nele attribueert van de 'prudencia', van de wijsheid. *Ken uzelf!* De spiegels zijn uitgevonden, aldus Seneca, opdat de mens zichzelf zou kennen. 'Inventa sunt specula, ut homo ipse se nosceret.'¹⁹) De stichtende literatuur bezorgt 'Spiegels der deugd' waarin het betere ik, het goede waarvoor de mens bestemd is, als voorbeeld verschijnt, en het individu aanspoort op zichzelf te lijken. Maar bij Magritte vertelt de spiegel niet de naakte waarheid, vertelt de mens niet wie hij is of zou moeten zijn. De man die in de spiegel zijn gelaat zoekt vindt een man zonder gezicht, de rug van een onbekende. We weten niet wat we moeten doen of wie we zijn, net zo min als we weten wat de wereld is, of waartoe alles dient. 'Le mystère est invisible (. . .) L'homme est toujours invisible (. . .) Le monde, aussi, est invisible.'²⁰)

De werkzaamheid in het schilderij van deze betekenis blijkt onmiddellijk wanneer men, in gedachten, het bestaande beeld gaat variëren. Een beeld dat precies zoals *La reproduction interdite* is opgebouwd, maar waarin de man de toeschouwer aankijkt en de spiegel het gelaat van de man herhaalt, 'werkt' op een grondig verschillende manier. Een dergelijk beeld is een confrontatie: de toeschouwer wordt buiten het tafereel geduwd. Het beeld voor de spiegel verliest zijn natuurlijk primaat op het spiegelbeeld, dat minder vlug als spiegelbeeld wordt herkend, of zelfs ouder en oorspronkelijker lijkt te worden. Een rij ogen kijkt de toeschouwer aan, eist alle aandacht op. Het beeld wordt veel agressiever. Het beeld van Magritte daarentegen is niet agressief, maar veeleer beangstigend. De kijker wordt in het beeld getrokken. Hij vormt een rij mét de figuren op het doek in plaats van tegenover een rij te staan. Hij staat voor het schilderij zoals de man voor de spiegel, staat zelf voor de spiegel, de man vóór de spiegel wordt zijn spiegelbeeld, het schilderij wordt een spiegel, en de toeschouwer verliest er, zoals de onbekende man, zijn zelfbeeld in plaats van het te verwerven. Het 'qualem obtuleris, redam' ('zoals gij u toont, geef ik uw beeld terug')²¹) van de spiegel wordt hier brutaal omgekeerd. Niet de spiegel, niet de schilder kan tonen wie we zijn. De mens is onafbeeldbaar, onzichtbaar, mysterie.

De draaglijke, tot 'kunst' uitgezuiverde huiver van *La reproduction interdite* herinnert hier aan de afschuwelijke mogelijkheid, die steeds achter de rug ligt, van een bestaan zonder zelfbeeld en zonder identiteit, van een bestaan vóór het zelfbeeld en de identiteit. De spiegel die geen gezicht aflevert laat de fragiliteit zien van elementaire verschillen zoals binnen-buiten en ik-ander, die de betekenisconstructie funderen. Hij herinnert aan de grondeloosheid van de betekenis die het niets, het niemand-zijn verbergt waarvan het zelfbeeld, waarvan de spiegel ons heeft gered.

De rug, het afgewend gelaat, het verborgen gelaat zijn belangrijke motieven in het oeuvre van Magritte.²²) Het gelaat verdwijnt achter een roos of een appel, wordt een appel, wordt (in het tweede 'portret' dat Magritte van Edward James heeft gemaakt) een zon, het hoofd is in een doek gewikkeld, de man met de donkere jas en bolhoed kijkt doorgaans van de toeschouwer weg.²³) Op een aantal foto's van Magritte verbergt deze zijn gelaat voor de camera volgens verwante procédés.

De derde, zeer uitgebreide deelgroep van gedachten en voorstellingen over de kenniswaarde van de spiegel die meeresoneren in *La reproduction interdite* hebben te maken met de spiegel als middel tot indirecte kennis, en zo met de kenniswaarde van de gelijkenis.



Le sorcier, 1952 (privécollectie, Brussel).

De wetenschap van de schijn

De spiegel toont nooit de zaak zelf, maar steeds slechts een 'simulacra fugacia', een vluchtige gelijkenis van de zaak. De filosofen hebben ons de geest leren zien als 'The Mirror of Nature', als een 'lebendige Spiegel', een doos die met gelijkenissen of voorstellingen is gevuld, en ze waarschuwen er voor wat we zien niet te houden voor wat 'is'. Gelijkenissen zijn bedrieglijk omdat ze ertoe neigen zichzelf te doen vergeten, en in de plaats van de zaak zelf kunnen treden. Ze zijn de schijn, en de onwetende kan de wereld van de schijn voor de echte wereld nemen. De wereld waarin we leven is een wereld van gelijkenissen, is een grot gevuld met schaduwen en schimmen, en de spiegel en de kunstenaar maken gelijkenissen van gelijkenissen, bootsen de schijn na.

De optica of de wetenschap van het zien, en nog meer de catoptrica die de weerspiegelingen en vervormingen door alle mogelijke soorten en vormen van spiegels bestudeert, is *de wetenschap van de schijn*, van de illusie, het bedrog en zelfbedrog, van de ijdelheid. Wat men met behulp van optische instrumenten zoals een bril, een vergrootglas, een telescoop of een spiegel – en de reeks kan tot het oog, *Le faux miroir*, worden uitgebreid – kan zien is per bepaling onbetrouwbaar of zelfs fictief. De doctores die weigerden Galilei's kijker te geloven waren niet stom: met dat soort instrumenten voorspellen oplichters de toekomst, worden shows gemaakt, charlatans gebruiken ze om op feestjes vermakelijke illusies te scheppen, toverdozen te maken, de spiegelwanden in de paleiszaal vermenigvuldigen een handvol dansers en kaarsen tot een uitdeinend, dansend en flinkerend universum. En vond Narcissus niet, in zijn spiegel, in een illusie, de dood?

Het besef van de autonomie van de gelijkenis, en de afstand van de gelijkenis tot de zaak zelf of de armoede van de gelijkenis, van de kloof tussen schijn en wezen, verplicht echter nog niet tot de conclusie dat de gelijkenis als keninstrument geen waarde zou hebben. Een gelijkenis kan, op diverse wijzen, indirect maar toch reëel tegenwoordig stellen. Wie begrijpt wat een gelijkenis is en hoe ze werkt, kan via gelijkenissen kennis verwerven, en toegang krijgen tot wat achter de gelijkenissen ligt.

De *via negativa* is een extreme vorm van deze positieve filosofie van de gelijkenis; ze karakteriseert meteen op accurate wijze Magritte's opvattingen over de functie van het schilderij en de relatie voorstelling-mysterie. God is te groot voor woorden, woorden zijn slechts woorden, de onmacht van de woorden reveleert dat God zodanig is dat er niet over gesproken kan worden. Het mysterie is onzichtbaar, een afbeelding is slechts een afbeelding, het mysterie kan niet worden afgebeeld. 'Cette image de la pipe fait donc penser à l'apparence, donc à ce qui n'a pas

19. 'Spiegels zijn uitgevonden opdat de mens zichzelf kenne.' Seneca, *Nat. Quaest. I*, 17, 4.

20. R. Magritte, o.c., p. 675.

21. Ik ontleen de spreuk aan een embleem uit de embleemboeken van Covarrubias Orozco. Henkel/Schöne, o.c.

22. De magische betekenis van de rug en het 'ruggewaartse' is wel bekend, maar is voor zover ik heb kunnen nagaan niet het voorwerp geweest van specifieke studies. Het artikel over de 'rug' werd wel aangekondigd voor de *Nachtrag* van het *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* maar is niet verschenen. In het artikel over, de 'Umkehrung' komt het even ter sprake (Deel VII, 1327).

23. Zie *L'invention de la vie* (1926), *L'histoire centrale* (1927), *Les Amants* (verschillende versies), *Le chant des Sirènes* (1952), *La grande guerre* (1964), *Le fils de l'homme* (1964) e.a.

d'apparence, le mystère.²⁴ Zoals de ontoereikendheid van woorden iets over God vertelt en Hem zo indirect ter sprake brengt, zo laten de niet gelijkende gelijkenissen van Magritte het mysterie vermoeden. Deze filosofie en mystiek van de *dissimilis similitudo*, van het zeggen dat men beter kan zwijgen over datgene waarover spreken onmogelijk is, levert evenwel een basisgedachte van het gehele oeuvre van Magritte, en is dus niet echt specifiek voor het spiegelmotief of voor *La reproduction interdite*.

In de *via negativa* werken alle gelijkenissen, in principe, op dezelfde manier: er wordt iets over de verzameling van alle woorden en gelijkenissen uitgezegd. Een gedifferentieerd weten van de gelijkenissen is overbodig of zelfs onmogelijk: ze zijn alle even goed of slecht, leren alle hetzelfde. Anders is het gesteld met de opvattingen die van de gelijkenis een keninstrument maken door causale verhoudingen sui generis – *Affinités électives* – tussen de dingen en de gelijkenissen te vooronderstellen en na te gaan. Deze duistere, geheime wetenschap van de schijn kent de mysterieuze, complexe maar effectieve relaties tussen de dingen en de gelijkenissen, geeft de ingewijde de mogelijkheid die duistere krachten op te roepen en aan te wenden. In de magie van de gelijkenis, van schijn en wezen, van de twee werelden, speelt de spiegel een belangrijke rol, en er zijn redenen om aan te nemen dat Magritte dit wist en zijn kennis daarvan heeft gebruikt. Wanneer een daartoe voorbereide of een geschikte persoon de blik fixeert op een spiegel, een metalen schaal of een ander glanzend oppervlak, verschijnt in die *miroir magique* een raadselachtig beeld, een 'enigma' dat door de waarzegger geïnterpreteerd moet worden.²⁵ Ook Magritte maakt raadselachtige 'images', die het mysterie reveleren maar zijn geheim niet blootgeven. Paul Nougé schrijft in 1929 over Magritte's kunst in termen die zeer duidelijk aan de klassieke catoptromantie of de divinatie met behulp van spiegels ontleend zijn:

'Il arrive que celui qui fixe longuement un point brillant meure à la réalité extérieure, ou que la réalité se prenne à mourir autour de lui. Des voix montent d'on ne sait quelle profondeur, voix jusqu'alors ignorées de lui-même. Pour cet homme endormi, les murailles et les têtes deviennent transparentes. Voici surgir les pensées secrètes et les trésors cachés.

*(. . .) Certaines images isolées que nous présente la peinture, sont capables de fixer la conscience claire au point de la faire coïncider avec elles et d'arrêter ainsi le flux de paroles et de fantômes, l'immense fuite qui la constitue normalement. (. . .) On peut parler ici d' "illumination", de "révélation".'*²⁶

Het is zeer onwaarschijnlijk, gegeven Magritte's interesse voor de magie,²⁷ die ook blijkt uit een aantal titels van schilderijen waaronder *Le sorcier* (1936, in vele varianten), *La magie noire* (1935) en in de eerste plaats *Le miroir magique* (1929), en gegeven de nauwe relaties die Magritte en Nougé in die jaren onderhielden, dat de herkomst en draagwijdte van deze passage aan Magritte zouden zijn ontsnapt. Clair's analyse van schilderijen als *Le faux miroir* en *Le principe du plaisir* hebben overtuigend getoond dat Magritte de klassieke catoptrica heeft gekend en bewust gebruikt; de overeenkomsten met Kircher's *Ars Magna-Lucis et Umbrae* zijn te duidelijk om toevallig te kunnen zijn.

De sympathische magie van de spiegel heeft een geseculariseerd complement in een vroege theorie van het licht en van de weerkaatsing. De atomisten (Epicurus en Lucretius)²⁸ stellen dat alle lichamen doorlopend vormen of gelijkenissen, 'εἶδολα' emaneren, zoals lichamen ook een geur, of een geluid kunnen verspreiden. Deze gelijkenissen, die niet altijd sensibel zijn, verspreiden en verplaatsen zich zeer snel in de ruimte, en kunnen door het oog of de geest worden opgevangen. De 'kleine beelden' of 'kleine gelijkenissen', de rondzwerfende vormen der dingen, hebben de eigenschap te verschijnen op weerkaatsende, gladde oppervlakken zoals stilstaand water en spiegels. Deze theorie van het zien, die meteen toelaat te begrijpen hoe het mogelijk is dat gelijkenissen verschijnen op de plaats waar het ding niet is, impliceert dat de gelijkenissen 'kind', of effect van de dingen zijn, en dat garandeert meteen hun betrouwbaarheid.

De atomistische optica en spiegeltheorie is zeer vlug en fel bekritiseerd, onder meer door de platonisten. Een argument dat vanuit pythagoreïsche hoek werd ingebracht is voor mijn onderwerp, en de analyse van *La reproduction interdite* interessant. In een dialoog, te vinden bij Macrobius, wordt gesteld dat Epicurus zich in zijn leer van het zien heeft laten misleiden door een analogie tussen het zien en de andere zintuigen te vooronderstellen. Bij het horen, smaken, ruiken en voelen vangen we passief op wat van buiten komt; bij het zien vangt het oog niet passief op maar richt een lichtstraal op de dingen. De tekst vervolgt:

*'Deze opvatting (van Epicurus) wordt evenwel weerlegd door het feit dat wie in de spiegel kijkt, zijn spiegelbeeld ziet alsof het zich heeft omgedraaid om de persoon aan te kijken; het beeld, recht van ons vertrokken zou evenwel, eens losgemaakt, zijn achterkant moeten tonen, zodanig dat links en rechts blijven overeenkomen.'*²⁹)

Het is niet waarschijnlijk dat Magritte deze tekst, die een merkwaardig correcte beschrijving geeft van wat in *La reproduction interdite* gebeurt, heeft gekend. Het is evenwel niet onmogelijk: Magritte's interesse voor de theorie van het licht en vertrouwde met de optica is bekend, en hij kan de discussie of het fragment, (die ik heb gevonden in Ronchi's *Storia della Luce*, een standaardwerk gepubliceerd in 1939 met Franse vertaling in 1956), in zijn lectuur hebben ontmoet. Men hoeft evenwel geen directe band tussen de geciteerde, toch wel frappante tekst te vooronderstellen of aan te tonen, om de relevantie te aanvaarden voor de analyse van wat het doet kan doen van wat met de spiegel 'meekomt', en in de filosofische of wetenschappelijke takken van de 'spiegel-cultuur' terug te vinden is.

Overige literatuur

- M. Angenot, 'Les images de la porte et du miroir dans la rhétorique surréaliste', *Courrier du centre international d'études poétiques*, 62, (1967), pp. 3-10.
J. Baltrusaitis, *Le miroir. Essai sur une légende scientifique*, (Paris, 1978).
J. Bouillet, 'Le monde du miroir. Le miroir et le double', *Esculape*, avril 1962, p. 3-10.
M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, (Montpellier, 1973).
F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, (München, 1951).
J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, (Paris, 1980).
M. Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, (Brussel, 1979).
K. Miller, *Doubles*, (Oxford, 1985).
G. Roheim, *Spiegel-Zauber*, (Leipzig, 1919).
V. Ronchi, *Storia della Luce*, (Bologna, 1939).
L. Scutenaire, *Avec Magritte*, (Brussel, 1977).

24. 'Dit beeld van de pijp doet dus denken aan de verschijning, dus aan datgene wat geen verschijning heeft, het mysterie.' R. Magritte, o.c., p. 577.

25. Zie over de klassieke catoptromantie N. Hugedé, *La métaphore du miroir dans les épîtres de Saint Paul aux Corinthiens* (Neuchâtel, 1957), pp. 75-95; A. Delatte, *La catoptromancie grecque et ses dérivés*, (Luik, 1932).

26. 'Het kan gebeuren dat iemand wiens blik gedurende lange tijd op een glanzend punt gevestigd is, sterft aan de uiterlijke realiteit, of dat de realiteit rondom hem heen begint te sterven. Stemmen stijgen op uit een enorme diepte, stemmen die tot die tijd door hem zelf genegeerd werden. Voor deze tot slapen gebrachte man worden de muren en hoofden transparant. Hier wellen de geheime gedachten en de verborgen schatten op, (...) Bepaalde geïsoleerde beelden die de schilderkunst ons presenteert, zijn in staat het zuivere bewustzijn te fixeren, zozeer dat dit samenvalt met de beelden en er dus een eind wordt gemaakt aan de vloed van woorden en spookbeelden, de onmetelijke stroom waar zij gewoonlijk uit bestaat. (...) Men kan hier spreken van "verlichting", van "openbaring". P. Nougé, o.c., p. 231.

27. Zie voor referenties in zijn geschriften de index van de *Ecrits Complets*.

28. Epicurus, 'Brief aan Herodotos', in: *Diogenes Laërtius, Boek X. Lucretius, De Rerum natura*, IV.

29. Macrobius, *Saturnales*, VII, 14.