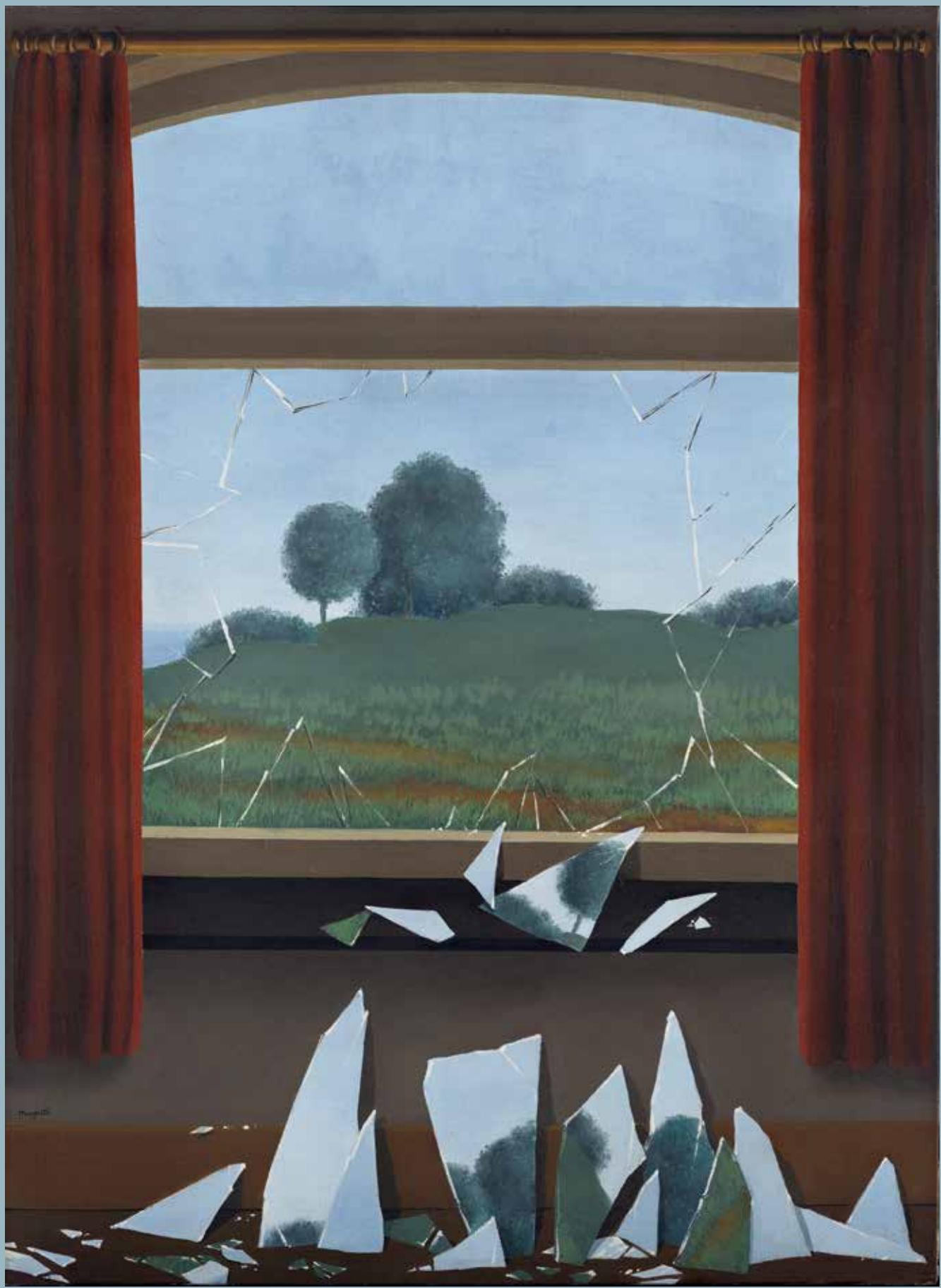


LA MÁQUINA / Magritte





La máquina Magritte

LA MÁQUINA

Magritte

Comisario de la exposición
GUILLERMO SOLANA

14 de septiembre de 2021 – 30 de enero de 2022



THYSSEN-BORNEMISZA
MUSEO NACIONAL

Con la colaboración de

 **Comunidad
de Madrid**

**PATRONATO DE LA FUNDACIÓN
COLECCIÓN THYSSEN-
BORNEMISZA**

Presidente

Miquel Iceta i Llorens

Vicepresidenta

Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza

Patronos

Andrea Gavela Llopis

María Dolores Jiménez-Blanco

María José Gualda Romero

Baronesa Francesca Thyssen-Bornemisza

Miguel Klingenbergs

Barón Borja Thyssen-Bornemisza

Javier García Fernández

María de Corral López-Dóriga

Juan Antonio Pérez Simón

Salomé Abril-Martorell Hernández

Secretaria

Pilar Barrero García

Director artístico

Guillermo Solana

Director gerente

Evelio Acevedo

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y Fundación "La Caixa" quieren dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas que, con su colaboración, han contribuido de manera decisiva a la realización de esta exposición:

María Alonso Gorbeña, Agustín Arteaga, Abigail Asher, Maria Balshaw, Lukas Baumann, Christoph Becker, Neal Benezra, Brent R. Benjamin, Jacques de la Béraudière, Bernard Blistène, Manuel Borja-Villel, Isy Brachot III, Isy Gabriel Brachot, Xavier Canonne, Andreina Cerruti, Melissa Chiu, Carolyn Christov-Bakargiev, Cyanne Chutkow, Marlies Cordia-Roeloffs, Debbie Davis, Nick Deimel, Martin Desfossés, Virginie Devillez, Emmanuel Di Donna, Söke Dinkla, Paul A. Doodeheefver, Michel Draguet, Yilmaz Dziewior, Hellen Elliot, Kaywin Feldman, Susanne Gaensheimer, María García Yelo, Rosie Glenn, Benoît Goffin, Gilberto González González, William M. Griswold, Madeleine Grynsztejn, Barbara Guggenheim, Isidro Hernández Gutiérrez, Charly Herscovici, Tomomi Hirata, Max Hollein, Stephan Jost, Avi Keitelman, Karola Kraus, Ulf Küster, Rita Lougares, Claire Leblanc, Robert Leuwenkroon, Jessica Lewis, Phoebe Liu, Katherine Crawford Luber, Yuji Maeyama, Carmen Morenés Giles, Pia Müller-Tamm, Masahiro Murata, Alex Nyerges, Didier Ottinger, Kelly Pecore, Romy Peires, Juan Antonio Pérez Simón, Karen Prentice, Rebecca Rabinow, José Manuel Rodrigues Berardo, James Rondeau, James Roundell, Virginie Roure, Peter Ruyffelaere, Yoshiharu Sasaki, Leane Schäfer, Klaus Albrecht Schröder, Nobuyuki Senzoku, Stephan Slachmuylers, Simon Stock, Sasha Suda, Susan M. Taylor, Graciela Téllez, Guy Tosatto, Anne Uhmad, Karole P. B. Vail, Mia Vandekerckhove, Paolo Vedovi, Billie Milam Weisman, Nancy White, Oliver Wick, Takashi Yotsumoto, Aurora Zubillaga.

PRESTADORES

ALEMANIA

COLONIA, Museum Ludwig
DUISBURGO, Lehmbruck Museum
DÜSSELDORF, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
GELSENKIRCHEN, Kunstmuseum Gelsenkirchen
KARLSRUHE, Staatliche Kunsthalle

AUSTRIA

VIENA, Mumok, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
VIENA, The Albertina Museum-The Batliner Collection

BÉLGICA

BRUSELAS, Galerie de la Béraudière
BRUSELAS, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
IXELLES, Musée d'Ixelles
LA LOUVIÈRE, Musée Ianchelevici La Louvière
WUUSTWEZEL, Triton Collection Foundation

CANADÁ

OTTAWA, National Gallery of Canada
TORONTO, Art Gallery of Ontario

ESPAÑA

MADRID, Fundación Telefónica
MADRID, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
MADRID, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

ESTADOS UNIDOS

CHICAGO, Museum of Contemporary Art Chicago

CHICAGO, The Art Institute of Chicago
CLEVELAND, The Cleveland Museum of Art
DALLAS, Dallas Museum of Art
HOUSTON, The Menil Collection
LOS ÁNGELES, Frederick R. Weisman Art Foundation
MINEÁPOLIS, Minneapolis Institute of Art
NUEVA ORLEANS, New Orleans Museum of Art
NUEVA YORK, The Metropolitan Museum of Art
RICHMOND, Virginia Museum of Fine Arts
SAN FRANCISCO, San Francisco Museum of Modern Art
SAN LUIS, Saint Louis Art Museum
WASHINGTON D. C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution
WASHINGTON D. C., National Gallery of Art

FRANCIA

GRENOBLE, Musée de Grenoble
PARÍS, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de Création Industrielle

ITALIA

RÍVOLI, Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte, préstamo a largo plazo al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rívoli
VENECIA, Peggy Guggenheim Collection (Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York)

JAPÓN

HIROSHIMA, Hiroshima Prefectural Art Museum
MIYAZAKI, Miyazaki Prefectural Art Museum
NIIGATA, Niigata City Art Museum
TOYOTA, Toyota Municipal Museum of Art
UTSUNOMIYA, Utsunomiya Museum of Art

MÉXICO

Colección Pérez Simón

PORTUGAL

LISBOA, Museu Colecção Berardo

REINO UNIDO

TATE

SUIZA

ZÚRICH, Kunsthaus Zürich

AG Insurance n.v.

David y Ezra Nahmad
Esther Grether Family Collection
Collection of Jasper Johns
The Pearl Collection

Y otros coleccionistas que han preferido guardar el anonimato.

EXPOSICIÓN	CATÁLOGO	
Comisario Guillermo Solana	Edita Ludion Publishers, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y Fundación "la Caixa"	Traducción español-inglés Jenny Dodman
Comisaria técnica Paula Luengo		Diseño gráfico y maquetación quod. voor de vorm. – Leen Depooter
Coordinadora Elena Rodríguez	Ensayo Guillermo Solana	Impresión y encuadernación Graphius, Bélgica
Registro Marián Aparicio	Biografía Paula Luengo	© de la edición: Ludion Publishers, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y Fundación "la Caixa"
Montaje Museo Nacional Thyssen-Bornemisza	Edición y coordinación Departamento de Publicaciones del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza Ana Cela	© de los textos: sus autores
Diseño gráfico y señalización Sonia Sánchez	Catali Garrigues Ángela Villaverde	© de las imágenes: sus autores
Esta exposición está cubierta mayoritariamente por la Garantía del Estado.	Coordinación, Ludion Publishers Ruth Ruyffelaere	© Succession René Magritte – SABAM, Bélgica, 2021

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Todas las imágenes © Photothèque R. Magritte / Adagp Images, Paris, 2021 o © Ludion Image Bank, Bruselas, con la excepción de: fig. 7 [RMFAB, ACAB, Bruselas], fig. 16 [Harry Burton, Tallandier/Bridgeman Images], fig. 17 [Bridgeman Images], fig. 22 [RMFAB, ACAB, Bruselas], fig. 27 [akg-images/Cameraphoto], fig. 30 [Succession Picasso/DACS, Londres 2021/Bridgeman Images], fig. 31 [Art Institute of Chicago/Gift of Mrs. Charles B. Goodspeed/Bridgeman Images], cat. 8 [Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte], cat. 29 [Gift of Nancy B. Hamon in honour of Margaret McDermott/Bridgeman Images], cat. 33 [Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Bequest of Lockwood Thompson], cat. 39 [Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza], cat. 72 [Christie's Images/Bridgeman Images] y cat. 88 [New Orleans Museum of Art, Gift of William H. Alexander].

Imagen de cubierta: René Magritte, *La llave de los campos*, 1936 [cat. 39]

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, registrada, ni transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de Ludion Publishers, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza y Fundación "la Caixa".

La editorial Ludion ha tratado de localizar a los propietarios de los derechos de todas las obras artísticas y textos reproducidos. Pedimos disculpas a todos aquellos que nos ha sido imposible contactar.

ISBN: 978-94-9303-957-5

Depósito legal: D/2021/6328/8

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza tiene el enorme placer de presentar, después de aplazarla un año entero a causa de la pandemia de la Covid-19, esta exposición monográfica dedicada a René Magritte (1898-1967), uno de los artistas más importantes del siglo xx. *La máquina Magritte* viajará después a la Fundación "La Caixa" en Barcelona. Se trata de la primera gran muestra del pintor surrealista belga en nuestro país desde la organizada por la Fundación Juan March en 1989, en la que se dan cita 99 obras autógrafas realizadas a lo largo de cinco décadas. La exposición irá acompañada por una selección de fotografías y películas caseras realizadas por Magritte.

En 1950, René Magritte, junto con sus amigos Paul Colinet, Marcel Mariën, Paul Nougé y Louis Scutenaire, escribió el prospecto de *La Manufacture de poésie*, un catálogo de productos imaginarios, varios de ellos concebidos para automatizar los procesos de pensamiento y creación. La más cara de aquellas invenciones, con un precio de 25.000 francos, era una "máquina universal para hacer cuadros", en cuya breve descripción se puede leer lo siguiente: "un manejo muy simple, al alcance de todos, permite componer un número prácticamente ilimitado de cuadros pensantes". Pretendemos asumir que la "máquina universal" descrita por Magritte existió de verdad. Este proyecto aspira a mostrar cómo funciona la máquina Magritte.

El elevado número de réplicas, variaciones y combinaciones de motivos en la obra de Magritte sugiere la existencia de un sistema subyacente, una suerte de *tropología*. El propio artista ofreció, como clave de su producción, un breve inventario de problemas (el problema de la ventana, el problema de la puerta, el problema de la mujer, etc.), pero dicho inventario no parece dotado de un gran poder explicativo.

La máquina Magritte se compone de varios dispositivos interconectados, cada uno de ellos con la apariencia de un juguete inofensivo, pero capaz de provocar sorprendentes efectos en la organización de nuestra percepción visual. La exposición explica la obra de Magritte a través de los siguientes recursos metapictóricos: "Los poderes del mago"; "Imagen y palabra"; "Figura y fondo"; "Cuadro y ventana"; "Rostro y máscara"; "Mimetismo"; y "Megalomanía".

Comisariada por Guillermo Solana, director artístico del Museo, la muestra ha contado con la muy generosa y desinteresada colaboración de Charly Herscovici, director de la Fundación Magritte, y de numerosas instituciones, galerías y colecciones particulares de todo el mundo. A todos ellos, nuestro más sincero reconocimiento por hacer posible la materialización de este ambicioso y complicado proyecto y ofrecernos la oportunidad de contemplar esta importante selección de obras.

MIQUEL ICETA I LLORENS
MINISTRO DE CULTURA Y DEPORTE

Los museos representan uno de los atractivos culturales más valorados por los turistas que visitan nuestra región, motivo por el que la Comunidad de Madrid considera fundamental el impulso de eventos y acciones que reconozcan la importancia de los museos en la experiencia turística del visitante.

Desde el año 2019 la Dirección General de Turismo colabora con el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en el impulso de este tipo de iniciativas turístico-culturales, demostrando que la unión entre turismo y cultura es una fórmula de éxito.

La exposición *La máquina Magritte* constituye la primera retrospectiva del autor en Madrid en más de treinta años, además de la primera gran exposición realizada en un museo público. Sin duda, representa una oportunidad única para viajar hasta Madrid y ser protagonista de una experiencia turística sin precedentes.

En un mundo actual, marcado por los estándares del pensamiento global, donde la homogenización de las formas de vida y de los viajes tienden a simular una aparente armonía, Magritte se erige tantos años después como un autor y pensador crítico, que reivindica un espacio visual propio que nos invita a reflexionar sobre nuestra propia existencia.

El efecto multiplicador de sus obras sobre imágenes, conceptos y referencias plantea una analogía con algunos aspectos del contexto actual, como la repetición de las vivencias y de las secuencias de imágenes –auténticos fotogramas de una película– que los acontecimientos recientes han grabado en nuestras retinas a modo de vivencia colectiva. Así las obras de Magritte y sus experimentos visuales conseguirán semejante efecto sobre quienes visiten esta exhibición, en una experiencia que pasará a formar parte de la memoria colectiva.

Como auténtico “Deus ex machina”, Magritte emerge en esta exposición reivindicando las interpretaciones periféricas del mundo que nos rodea, tal y como el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza hace en su #VersionaThyssen con otros movimientos de expresión artística, e incluso con otras formas de hacer turismo.

ISABEL DÍAZ AYUSO

PRESIDENTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

La primera retrospectiva de la obra de Magritte en España tuvo lugar en 1989, organizada por la Fundación Juan March, y desde entonces no hemos tenido ocasión de ver una exposición del gran pintor belga en nuestro país. El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, que alberga una importante pintura de Magritte, *La llave de los campos*, inició hace cinco años, en colaboración con la Fundación "La Caixa" el proyecto que, tras sufrir varias demoras, ahora por fin llega a su término.

El título de la muestra, *La máquina Magritte*, quiere señalar el carácter, no sistemático, pero sí metódico de la obra del pintor belga. Las numerosas réplicas y variantes en la obra de Magritte no fueron solo un recurso comercial, sino, como él decía, un modo de "precisar mejor el misterio, de poseerlo mejor". El propio artista reconocía que su procedimiento central consistía en generar variaciones y combinaciones a partir de un número reducido de motivos.

Toda la obra de Magritte es una reflexión sobre la pintura misma, reflexión que el artista aborda con la paradoja como herramienta. La preocupación metapictórica se desglosa en distintos aspectos que forman los capítulos de nuestra exposición: la figura del artista ("Los poderes del mago"), la dialéctica de signos textuales y figurativos ("Imagen y palabra"), el juego con las siluetas, inspirado en el *collage* ("Figura y fondo"), el cuadro dentro del cuadro ("Cuadro y ventana"), los enigmas del rostro suprimido y recuperado ("Rostro y máscara"), el camuflaje y escamoteo de los objetos ("Mimetismo") y la reaparición de dichos objetos, más visibles que nunca ("Megalomanía").

La exposición no habría sido posible sin la colaboración desinteresada de una larga lista de personas. Nuestro agradecimiento en primer lugar a Charly Herscovici, quien apoyó nuestro proyecto desde sus primeros pasos. Didier Ottinger, Virginie Devillez, María Alonso Gorbeña, María García Yelo y Aurora Zubillaga jugaron un papel crucial para localizar y solicitar obras de colecciones privadas. Entre los coleccionistas me gustaría destacar a Juan Antonio Pérez Simón, recientemente incorporado al patronato de nuestro museo. Xavier Canonne, director del Musée de la Photographie de Charleroi, ha comisariado la interesante muestra de fotografías incluida en el proyecto. Quiero expresar una vez más nuestro reconocimiento a la Comunidad de Madrid por su renovado apoyo. Finalmente deseo subrayar el excelente trabajo del equipo del museo y en particular de la comisaria técnica, Paula Luengo, y de la coordinadora, Elena Rodríguez.

GUILLERMO SOLANA

DIRECTOR ARTÍSTICO DEL MUSEO NACIONAL
THYSSEN-BORNEMISZA

A lo largo de este libro el lector encontrará referencias al catálogo razonado del artista tanto para reseñar el número de catálogo que ostentan las obras de René Magritte (números precedidos de la abreviatura CR), como para citar la publicación en sí misma, cuyos datos completos se incluyen a continuación:

David Sylvester et al. (eds.), *René Magritte: catalogue raisonné*, 6 vols., [Houston, Texas], The Menil Foundation-Londres, Philip Wilson-Amberes, Mercatorfonds, 1992-2012.

Sylvester, vol. 1:

Sarah Whitfield y David Sylvester, *Oil paintings, 1916-1930*, David Sylvester (ed.), 1992.

Sylvester, vol. 2:

Sarah Whitfield y David Sylvester, *Oil paintings and Objects, 1931-1948*, David Sylvester (ed.), 1993.

Sylvester, vol. 3:

Sarah Whitfield y Michael Raeburn, *Oil paintings, Objects and Bronzes, 1949-1967*, David Sylvester (ed.), 1993.

Sylvester, vol. 4:

Sarah Whitfield y Michael Raeburn, *Gouaches, Temperas, Watercolours and Papier Collés, 1918-1967*, David Sylvester (ed.), 1994.

Sylvester, vol. 5:

David Sylvester, Sarah Whitfield, Michael Raeburn y Lynette Cawthra, *Supplement, Exhibition List; Bibliography; Cumulative Index*, David Sylvester (ed.), 1997.

Whitfield, vol. 6:

Newly Discovered Works, Sarah Whitfield (ed.), 2012.

14

La máquina Magritte

Guillermo Solana

57

Obras

173

Biografía

Paula Luengo

185

English texts

La máquina Magritte

Guillermo Solana

1. MÁQUINAS DE PINTAR

En 1950, René Magritte firmaba, con sus amigos Colinet, Mariën, Nougé y Scutenaire, el catálogo de productos de una supuesta sociedad cooperativa, *La Manufacture de poésie*. Cada mercancía iba marcada con su precio y acompañada por una breve descripción de su utilidad: el “reloj en fa”, para colocar sobre la chimenea y neutralizar la noción del tiempo; la “estatuilla del comendador”, útil hipnótico para distraer del asunto principal; la “varita estridente”, para la detección del color azul... Algunos de los *gadgets* descritos estaban destinados a automatizar el pensamiento o la creación, como el “cuaderno de omnisciencia” –“repertorio combinatorio para operar la recarga permanente de los procesos de ideación”– o el “rollo verbal” que permitiría, “con una maniobra muy fácil, confecionar un número incalculable de poemas”. El más caro de estos artefactos, anunciado por un precio de 25.000 francos, era una “máquina universal para hacer cuadros” cuya descripción prometía: “un manejo muy simple, al alcance de todos, permite componer un número prácticamente ilimitado de cuadros pensantes”¹.

El autor material del texto fue Paul Colinet², pero puesto que Magritte lo suscribió, es inevitable preguntarse qué pensaría él, el único pintor del grupo, de aquella “máquina para hacer cuadros” y en qué medida se sintió aludido. La máquina se anunciaba como capaz de componer “cuadros pensantes” y Magritte solía decir: “mis cuadros son pensamientos visibles”³. En cuanto al “número prácticamente ilimitado” de cuadros que la máquina produciría, ¿no parece una alusión maliciosa al creciente éxito comercial de Magritte y a sus abundantes réplicas? ¿Fue consciente de ello el pintor y prefirió pasarlo por alto?

La fantasía de la máquina de pintar tenía precedentes en la literatura de vanguardia de hacia 1900. Es probable que Magritte y sus amigos se acordaran de dos precursores del surrealismo: Alfred Jarry y Raymond Roussel. En *Gestes et opinions du docteur Faustroll* (1898), Jarry describe una máquina de pintar que, manejada por el aduanero Rousseau, se utiliza para “embellecer” los cuadros académicos del Musée du Luxembourg. Durante sesenta y tres días, este “monstruo mecánico” maquilla “con la calma uniforme del caos la diversidad impotente de las muecas del

Almacén Nacional”⁴. En otro episodio, el aparato produce trece pinturas: temas bíblicos, paisajes y alegorías, que Jarry describe una a una. Finalmente, en una escena en el Palais des Machines, el único monumento que queda en pie en un París postapocalíptico, la máquina se pone a girar como una peonza, chocando contra los pilares y “eyaculando” los colores de sus tubos.

La máquina de pintar de Raymond Roussel aparece en su libro *Impressions d'Afrique* (1910), y es un dispositivo que combina los instrumentos tradicionales (pinceles, paleta y colores) con partes mecánicas y químicas. Una placa fotosensible recibe las impresiones luminosas y las transmite a una esfera que a su vez mueve un brazo mecánico que maneja los pinceles. La máquina pinta avanzando de izquierda a derecha y de arriba abajo, en franjas verticales, hasta ejecutar un paisaje que tiene ante sí, reproduciendo fielmente todos los detalles y matices, y luego un dibujo a lápiz con la misma precisión mecánica.

Los dispositivos de Jarry y Roussel representan dos concepciones opuestas de la pintura: el primero, cuando gira y lanza sus chorros de color en todas direcciones, recuerda aquellas máqui-

nas de *spin art* que estuvieron de moda en la década de 1970. El segundo se parece a una impresora que produjera imágenes fotorrealistas. Pero ambos ponen un marcado énfasis en el proceso físico de la pintura. El aparato descrito por los surrealistas belgas es de otro género: está dedicado a generar “cuadros pensantes”, es decir, imágenes conscientes de sí mismas. La máquina Magritte, como veremos al final de este capítulo, es una máquina *metapictórica*.

REPETICIÓN Y VARIACIÓN

Si la máquina de pintar de *La Manufacture de poésie* prometía un número “prácticamente ilimitado” de cuadros, su secreto debía de residir (como en el caso del “cuaderno de omnisciencia” y el “rollo verbal”) en un mecanismo capaz de generar variaciones y combinaciones a partir de un número reducido de motivos. Así es como Magritte explicaba su propia productividad:

Desde mi primera exposición, en 1926, que fue mal recibida, he pintado un millar de cuadros, pero no he concebido más que un centenar de esas imágenes de las que hablamos. Este millar de cuadros es el resultado de que he

pintado con frecuencia variantes de mis imágenes: es mi manera de precisar mejor el misterio, de poseerlo mejor⁵.

La multiplicación de variantes, como se ha señalado en ocasiones, tuvo en gran parte razones comerciales. Cuanto más crecía la demanda de sus cuadros, más recurría Magritte a crear nuevas versiones de pinturas anteriores; a veces de obras que habían tenido éxito, en previsión de una venta, y otras veces por encargo expreso de un coleccionista. En 1962, con ocasión de una retrospectiva de Magritte organizada en el Casino de Knokke, su viejo amigo Marcel Mariën difundió una octavilla titulada *Grande baisse*, atribuida al propio Magritte, en la que se ofrecían con descuento sus pinturas más famosas. Mariën pretendía denunciar la contradicción entre el discurso magrittiano del misterio y la producción repetitiva⁶. Pero más allá de esta fácil denuncia, no parece verosímil reducir la máquina Magritte a un mero expediente comercial. A pesar de su conocida oposición al automatismo como procedimiento central del surrealismo, Magritte parece haber conferido un valor intelectual a la despersonalización

y la objetividad de esta autorreproducción de su obra.

UN INVENTARIO DE PROBLEMAS

La máquina Magritte no se reduce a un procedimiento de creación de variantes a partir de un pequeño número de motivos, sino que incluye la generación de esos motivos básicos. Veamos cómo surgen.

Paul Nougé, la figura más influyente en los orígenes de Magritte, escribió en 1935 un breve texto en prosa, titulado *Machine poétique* y subtitulado *Vademecum du poète. La poésie à la portée de toutes les mains*. La “máquina” de Nougé consistía en el siguiente procedimiento: se dispone sobre una mesa una hoja de papel en blanco y una caja que contiene treinta y dos objetos; se retira un objeto de la caja, se lo coloca sobre la hoja de papel y se lo interroga “sin idea ni sentimientos preconcebidos” durante “el tiempo necesario”, mediante un examen visual atento, una prueba táctil e incluso una prueba olfativa. Este método básico se puede complicar extrayendo de la caja varios objetos a la vez y sometiéndolos a “las operaciones simples de la adición, la sustracción, la permutación y la combinación posicional”⁷. Todo esto recuerda un poco

aquella fórmula de Tristan Tzara para producir un poema con recortes de periódico mezclados en una bolsa y sacados al azar, pero lo aleatorio solo juega en Nougé un papel limitado. Y hay otra diferencia relevante: que su punto de partida no son las palabras, sino los objetos. Un aspecto sin duda crucial en lo que respecta a Magritte.

El 20 de noviembre de 1938, Magritte pronunció en Amberes una conferencia titulada “La Ligne de vie”, que constituye el manifiesto de su poética. En aquel texto, Magritte cita a Nougé y se acoge expresamente a su teoría de los “objetos perturbadores” (*objets bouleversants*), generados en primer lugar mediante el extrañamiento (*dépaysement*)⁸. Magritte relata una experiencia crucial que fue su punto de partida: una noche se despertó en una habitación donde había una jaula con un pájaro y un “magnífico error” le hizo ver “el pájaro desaparecido y reemplazado por un huevo”⁹. A partir de aquella visión decidió investigar si este tipo de revelación poética podía darse para otros objetos, y a continuación Magritte procede a la enumeración de trece objetos que son los “problemas” seminales de su pintura: la puerta, el fuego, la ventana, el árbol, la casa, el

mar, la luz, la montaña, la mujer, el zapato, el miembro viril, la lluvia y el caballo. Para cada uno de ellos cita al menos un cuadro en el que ha planteado una solución. Magritte lo explica así: “Cualquier objeto, tomado como pregunta de un problema … y la respuesta exacta, encontrada por la búsqueda del objeto secretamente ligado al primero… proporcionan, reunidas, un conocimiento nuevo”¹⁰. El procedimiento de Magritte en “La Ligne de vie” recuerda el de la máquina poética de Nougé. En ambos casos se trata de un interrogatorio que implica al artista y los objetos, pero con una diferencia fundamental: para Nougé, cada objeto debía responder a las preguntas del poeta, mientras que Magritte considera cada objeto como una pregunta para la que el pintor debe encontrar respuesta.

LA TENTACIÓN DE LA RETÓRICA

Los problemas de los objetos inventariados en “La Ligne de vie” son de entidad muy diversa y aparecen en un orden aparentemente aleatorio. Pero enseguida advertimos entre ellos coincidencias, recurrencias. Por ejemplo, “el problema de la puerta” y “el problema de la ventana” presentan

rasgos comunes. Las soluciones al “problema del árbol” y al “problema de la casa” resultan ambas de la reducción del todo a una de sus partes. La solución al “problema de la lluvia”, las nubes que se arrastran por la tierra, puede generar, por simple inversión, el motivo de las rocas flotantes que aparecerá veinte años más tarde en la obra de Magritte¹¹.

De ahí la tentación de reducirlo todo a un sistema. En el primer texto que André Breton dedicó a Magritte, escribía: “La marcha no automática, sino al contrario, plenamente deliberada de Magritte, apoya por otro lado desde este momento el surrealismo. Es el único de esta tendencia que ha abordado la pintura en el espíritu de las cartillas escolares [leçons de choses] y, desde este punto de vista, ha instruido el proceso sistemático de la imagen visual, subrayando sus deficiencias y marcando su carácter dependiente de las figuras de expresión y de pensamiento”¹².

Para Breton, la alternativa magrittiana al automatismo consiste en una crítica de la imagen visual a partir de una retórica entendida como sistema de figuras y tropos. Esta concepción alcanzó más tarde una gran difusión

entre los estudiosos de Magritte, gracias al interés por la retórica clásica en el contexto del estructuralismo y la semiótica. Hay artículos y libros enteros dedicados al inventario de figuras en la obra del pintor belga: metáfora y metonimia, sinécdoque, hipérbole, silepsis, metátesis, oxímoron, metalepsis, hipálage... Aparte del logocentrismo que estos ensayos delatan, al tratar de imponer sobre las imágenes un repertorio de recursos lingüísticos, la misma búsqueda de un “sistema Magritte” parece condenada al fracaso. Tal como queremos describirla, la máquina Magritte no es coherente y cerrada como un sistema, sino abierta como un procedimiento heurístico; es recursiva porque las mismas operaciones se repiten una y otra vez, pero produciendo cada vez resultados diferentes.

EL ARTE DE LA METAPINTURA

Como se ha señalado más arriba, lo que distingue a la máquina Magritte de otros aparatos de pintar es que produce cuadros pensantes. Magritte caracterizó siempre su pintura así, como un arte de pensar, lo que significa una pintura que reflexiona sobre la pintura: *metapintura*.

La obra de Magritte está en los mismos orígenes del interés contemporáneo por lo metapictórico. La famosa conferencia de André Chastel “Le Tableau dans le tableau” (1964), en la que se esbozaba la historia de este motivo en el arte europeo desde el siglo xv hasta el siglo xx, concluía con un comentario acerca de un cuadro de Magritte: “Los encantadores procedimientos de antaño: la ventana, el espejo, el cuadro dentro del cuadro, reaparecen todos aquí, pero como trampas”¹³. Aunque el propio Chastel reconocía que el potencial subversivo explotado por los surrealistas estaba ya en germe en los maestros antiguos:

El cuadro-dentro-del-cuadro ha podido provocar, en la pintura antigua, una impresión perturbadora al poner en cuestión las relaciones entre la pintura y lo real. Desde que la conciencia del espectador se siente implicada por la imagen, hasta el punto de que el cuadro en la escena pintada le parece reproducir su propia relación con la tela, nace un sentimiento de malestar, uno de esos pequeños vértigos mentales que han sido predilectos del surrealismo¹⁴.

Poco después del texto seminal de Chastel, Michel Foucault retomó la cuestión de la “representación de la representación” con su análisis de *Las Meninas* de Velázquez en *Les Mots et les choses* (1966), libro que suscitó el interés de Magritte y un intercambio de cartas con el autor; Foucault continuaría su incursión en la metapintura con un célebre ensayo sobre el más metapictórico de los motivos de Magritte (*Esto no es una pipa*, 1968)¹⁵.

La metapintura quedaría establecida como objeto de la historiografía del arte en el libro de Victor Stoichita *L’Instauración du tableau: Métapeinture à l’aube des temps modernes* (1993), un fascinante estudio sobre la emergencia del concepto de cuadro entre los siglos xvi y xvii. Aunque el ensayo no llega al siglo xx ni menciona a Magritte, el marco histórico-teórico construido por Stoichita ha influido en la renovación del análisis de la obra del pintor belga, por ejemplo en el reciente estudio de Lisa Lipinski, *René Magritte and the Art of Thinking*¹⁶.

En su prólogo a la última edición del libro de Stoichita, Lorenzo Pericolo propone la siguiente definición: “metapintura es toda la gama de

recursos pictóricos mediante los cuales la pintura escenifica su ficcionalidad". Entre esos recursos, Pericolo menciona el desvelamiento de la materialidad de la pintura, la visualización del artista y el proceso de producción, la implicación del espectador como un componente activo de la imagen y la incorporación de un cuadro como objeto de la representación¹⁷.

El énfasis en la materialidad (lienzo, pigmentos, pinceladas, etc) y en el proceso de producción dominaron las preocupaciones del movimiento moderno en una línea que desciende desde Monet hasta Pollock. Pero Magritte, como otros surrealistas, no se alinea en esta tradición; sus preocupaciones metapictóricas se centran en los mecanismos de representación y de significación, introduciendo en ellos la paradoja para boicotear nuestra fe automática en su identificación con la realidad.

ITINERARIO DE LA MUESTRA

Nuestra exposición aborda a Magritte a través de sus recursos metapictóricos. En la primera sección, "Los poderes del mago", se analizan sus autorretratos, no como expresión autobiográfica, sino como exploración de la figura del

artista y los superpoderes que se le atribuyen (el pigmalionismo, la clarividencia, la autosuficiencia, lo proteico) con una conciencia irónica. La segunda, "Imagen y palabra", se centra en la introducción de la escritura en la pintura, en los conflictos generados entre signos textuales y figurativos y en las paradojas de la autorreferencia. El tercer capítulo, "Figura y fondo", examina las posibilidades paradójicas engendradas por la inversión de figura y fondo, silueta y hueco, como componentes del campo visual. El cuarto capítulo, "Cuadro y ventana", estudia el motivo metapictórico más familiar: el cuadro dentro del cuadro. Magritte asume la metáfora albertiana que comparaba el cuadro con una ventana y la lleva al extremo de su literalidad, en un proceso de reducción al absurdo. El quinto capítulo, "Rostro y máscara", se ocupa de uno de los rasgos ubicuos en Magritte: la supresión del rostro en la figura humana. Comenzando por el motivo de espaldas, que incluye al espectador dentro del cuadro, se revisan los modos en que Magritte altera la capacidad de la pintura para devolvernos la mirada. Si el rostro es cancelado allí donde esperábamos encontrarlo, es decir, en la cabeza

humana, Magritte lo proyecta sobre otras zonas del cuerpo o sobre otro objeto o espacio, en una pareidolia generalizada.

Las dos últimas secciones de la muestra tratan de procesos de metamorfosis contrapuestos: el mimetismo y el cambio de escala, que corresponden a sendos conceptos clave de la poética magrittiana: la semejanza (*ressemblance*) y el extrañamiento (*dépaysement*). En la sección sexta, "Mimetismo", se aborda la fascinación de Magritte por el mimetismo animal, que se convierte en una tendencia general de objetos y cuerpos a enmascararse en su entorno, e incluso a disolverse en el espacio. En contraste con ello, la séptima y última sección, "Megalomanía", interpreta el frecuente recurso de Magritte del cambio de escala como un movimiento antimimético, que extrae al objeto o cuerpo de su entorno habitual, proyectándolo en un contexto que es ajeno al objeto e incluso incompatible con él.

FIG. 1. René Magritte, *El hijo del hombre*, 1964, óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm. Colección privada



2. LOS PODERES DEL MAGO

El 2 de julio de 1963, en una carta a su amigo Harry Torczyner, que le había pedido que pintara un autorretrato, Magritte le explica que el asunto le plantea un “caso de conciencia”. Su respuesta es un modelo de declaración elusiva, al estilo Bartleby (“preferiría no hacerlo”):

Me ha sucedido (tres veces) representarme en un cuadro, pero había de partida la idea de un cuadro y no de un retrato. Yo puedo (o más bien, he podido) pintar algunos retratos partiendo de la idea de un retrato pero, si se trata de mí, de mi apariencia visual, eso plantea un problema que no estoy seguro de poder resolver. Deberé pensar necesariamente en ello, puesto que este problema se ha planteado. No puedo prometer que suceda antes del final de este año. A menos que suceda que la inspiración –cuya venida es espontánea– surja entre tanto¹⁸.

Finalmente Magritte accedió a la petición, o simuló hacerlo, y en agosto de 1964 envió a Torczyner *El hijo del hombre* [fig. 1], que representa a un

personaje vestido formalmente y tocado con sombrero hongo, bajo un cielo tormentoso; visto de frente, pero con una manzana suspendida ante su cara que nos oculta sus rasgos. En realidad, se trataba de una nueva versión al óleo de un gouache anterior que no era un autorretrato¹⁹.

Aparte de este último caso elusivo y de un ensayo temprano pintado en estilo cubista en 1923, los estudiosos coinciden en reconocer en la obra de Magritte cuatro autorretratos (y no tres, como dice Magritte en la carta a Torczyner): *Tentativa de lo imposible* (1928), *La clarividencia* (1936), *La lámpara filosófica* (1936) y *El mago* (1951). Ninguno de sus autorretratos ofrece un parecido indiscutible; la identificación del retratado en ellos es solo probable. Magritte no estaba interesado, como otros pintores, en describir su propia fisonomía ni menos aún en contar su vida. Sus autorretratos son pretextos para incluir en el cuadro la figura del artista y el proceso de creación.

SUPERPODERES

Al comienzo de su conferencia “La Ligne de vie”, Magritte relata su primer contacto con la pintura siendo niño: cómo solía ir al cementerio del pueblo a jugar con un niña amiga suya y entraban en los panteones y criptas. Un día, al salir de las tumbas, se encontraron a un pintor que pintaba en una avenida del cementerio, y Magritte concluye: “El arte de pintar me parecía entonces vagamente mágico, y el pintor, dotado de poderes superiores”²⁰. En una segunda versión de “La Ligne de vie” añade: “Subiendo a la luz, me encontré un día, en medio de las columnas de piedra rotas sobre las hojas muertas, a un artista pintor, venido de la capital, que me parecía ejecutar una acción mágica. Cuando yo mismo comencé a pintar, hacia 1915, el recuerdo de este encuentro encantado con la pintura orientaba mis ensayos en un sentido poco conforme al sentido común”²¹.

Los autorretratos que vamos a considerar aquí despliegan las posibilidades del artista como mago.



FIG. 2. Amor. Estudio para *Tentativa de lo imposible*, Le Perreux-sur-Marne, 1928. Colección privada, cortesía Brachot Gallery, Bruselas

Tentativa de lo imposible, 1928 [cat. 1]

FIG. 3. Magritte pintando *Tentativa de lo imposible*, Le Perreux-sur-Marne, 1928. Colección privada, cortesía Brachot Gallery, Bruselas

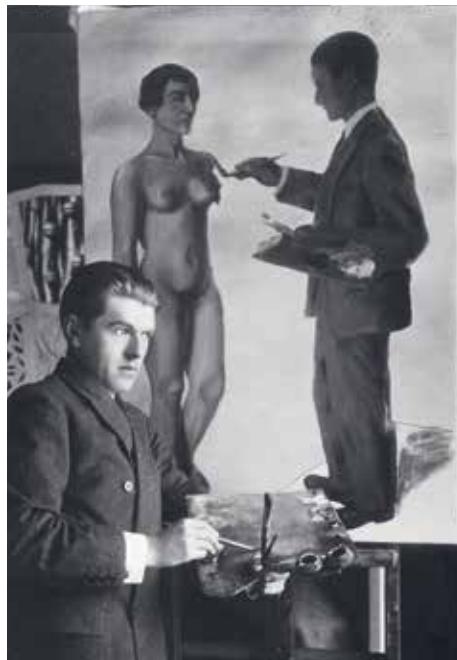
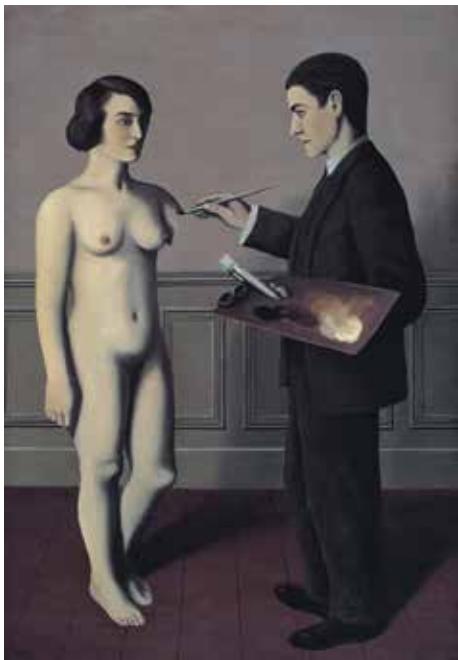


FIG. 4. René Magritte, *Los días gigantescos*, 1928, óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

PIGMALIONISMO

Tentativa de lo imposible (1928) [figs. 2 y 3 y cat. 1] es quizás el más ambicioso de sus autorretratos. Vestido formal pero en plena faena, con la paleta en una mano y el pincel en la otra, el pintor está pintando a una mujer desnuda, que se materializa en el aire ante nuestros ojos. Según el estereotipo patriarcal, el hombre está vestido y la mujer desnuda, él activo y ella pasiva, como en el cuadro del mismo año en el que Magritte representó una violación, *Los días gigantescos* [fig. 4]. Pero la diferencia suprema entre el hombre y la mujer en esta obra consiste en que él es real y ella es solo un producto de la imaginación de él. La mujer no está concluida; le falta el brazo izquierdo, y este déficit la deja suspendida entre la nada y la existencia. En otro cuadro del mismo año, *La inundación* [véase fig. 35], el desnudo sufre una transformación inversa y se convierte en aire (y el brazo izquierdo que falta en *Tentativa* es lo único que queda de la mitad superior del cuerpo).

Tentativa de lo imposible es la enésima versión del mito de Pigmalión, el escultor que logró que Afrodita transformara la estatua que había creado en una mujer viva, de carne y hueso. Como otras imágenes pigmaliónicas, responde a una concepción abiertamente sexista de la creación artística, identificada con el deseo masculino, con la mujer reducida a mera fantasía masculina. Pero en Magritte se da una desviación crucial respecto del mito: Pigmalión no era pintor, sino escultor, y en las imágenes que lo representan aparece admirando su estatua y observando maravillado cómo ella, por sí misma, empieza a moverse, a cobrar vida.

En una fotografía tomada después de pintar la obra, Magritte recrea la situación del cuadro posando con su mujer Georgette y tocando su hombro con el pincel como si fuera una varita mágica. Para convertir al pintor en Pigmalión, Magritte ha reinterpretado la pareja original escultor/estatua como pintor/modelo. Aquí la modelo viva no

FIG. 5. Magritte pintando *La clarividencia*, Bruselas, 4 de octubre de 1936. Colección Charly Herscovici, Bruselas

FIG. 6. René Magritte, *La clarividencia*, 1936, óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm. Colección privada

inspira al artista, sino que es creada por él, ostentando así el poder de la imaginación para producir la realidad. El pintor y su modelo son dos vértices del triángulo clásico de la pintura, pero aquí falta el tercero: el cuadro. El verdadero truco de magia escenificado en esta obra es la desaparición del cuadro. Después, como todo mago que escamotea una carta, un pañuelo o un conejo, Magritte está obligado a hacerlo reaparecer. Y en una segunda fotografía aparece Magritte pintando el cuadro *Tentativa*; al fondo asoma otro cuadro a medio pintar: *La máscara vacía*. Con esta foto Magritte nos recuerda que tanto la modelo como el pintor están encerrados en los límites de un lienzo. Como si añadiera la advertencia: *Ceci n'est pas une femme*, "esto no es una mujer". El pintor dentro de *Tentativa* parecía un demiurgo, pero queda reducido ahora a una criatura del verdadero Magritte (quien por cierto habita a su vez dentro de otro marco, el de la fotografía).

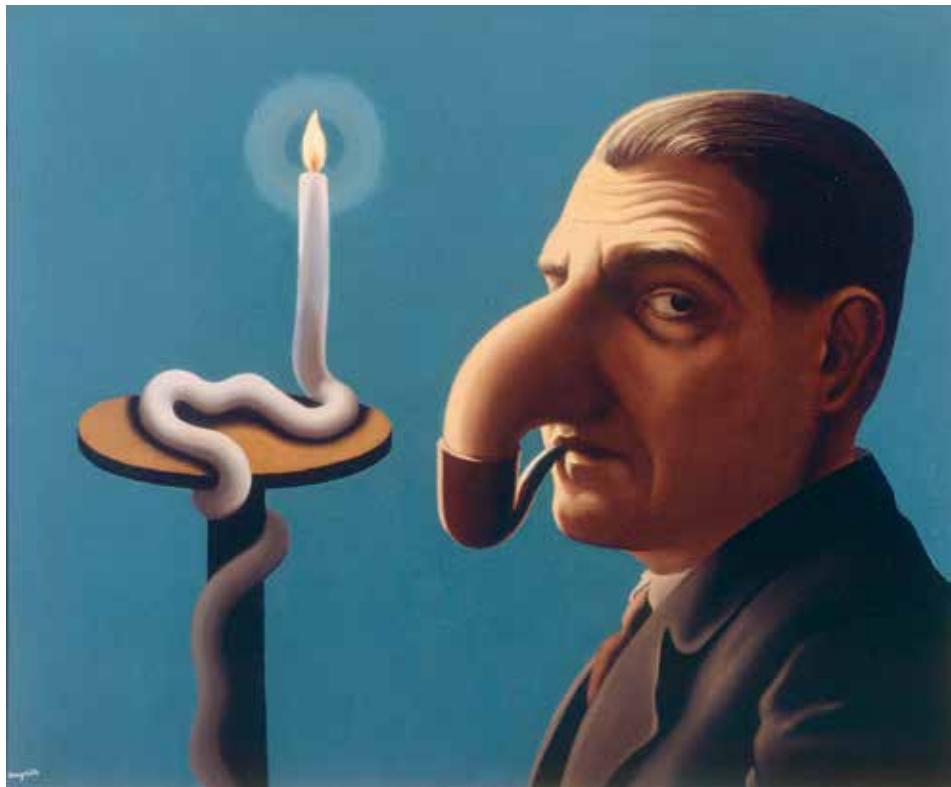
VIDENCIA

Si el primer autorretrato identifica imagen y realidad, cancelando la diferencia entre original y representación, el segundo, *La clarividencia*, recupera y subraya esa diferencia. Y lo



hace, como suele hacer Magritte, con una paradoja: ¿cómo es posible que el pintor pinte un ave tomando como modelo un huevo? Solución: entre el huevo y el ave solo hay una pequeña diferencia temporal, que el artista supera con su clarividencia. El cuadro nos

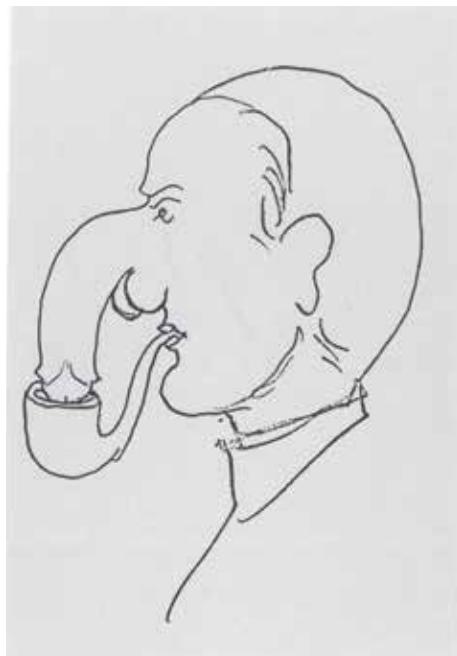
remite a la famosa epifanía que Magritte relata en "La Ligne de vie" y que ya hemos citado: una noche se despierta en una habitación en la que había una jaula con un pájaro y, en vez del pájaro, lo que cree ver en la jaula es un huevo. En *La clarividencia* [figs. 5 y 6], la jaula ha



La lámpara filosófica, 1936 [cat. 2]

FIG. 7. René Magritte, *Sin título*, 1948, tinta sobre papel. Colección privada

FIG. 8. Pablo Picasso, *Busto de una mujer (Marie-Thérèse)*, 1931, escayola, 78 × 46 × 48 cm. Colección de Mr. y Mrs. Herbert Klapper, Nueva York



desaparecido, el huevo es el modelo y el pájaro la interpretación subjetiva. Magritte juega con la vieja pregunta proverbial, “¿Qué fue primero, el huevo o la gallina?”, para plantear las capacidades visionarias de la pintura y la irreabilidad del tiempo. En la foto

Magritte posa con el cuadro, repitiendo el planteamiento en un nivel superior, en una *mise-en-abîme*; pero esta vez la mesa aparece vacía, el modelo ha desaparecido.

AUTOSUFICIENCIA

En *La lámpara filosófica* [figs. 7 y 8 y cat. 2], el extraño fumador se vuelve para mirarnos como si hubiéramos interrumpido su concentración. O quizás nos mira de soslayo porque le observamos en medio de un acto íntimo. Estamos ante el encuentro entre dos elementos fetiche del pintor, ambos dotados de simbolismo sexual: la nariz y la pipa, que desde *La traición de las imágenes* se había convertido en el gran ícono de Magritte. La nariz del fumador es una trompa obviamente fálica que recuerda el monstruoso apéndice nasal de Marie-Thérèse Walter en algunos retratos de Picasso. Podría considerarse como una versión masculina de *La violación* [véase cat. 55]; en ambos casos hay una desfiguración grotesca, carnavalesca, del rostro al proyectar sobre él el cuerpo sexuado, incluidos los genitales. Esta sexualización viene reforzada por la imagen de la pipa, que reúne la cazoleta hembra y la boquilla fálica, y por la vela serpentina que se pone erecta. El artista aparece así en plena autofelación, imagen de la actividad autorreflexiva típica del pensador. Magritte lo comenta así: “Las meditaciones del filósofo maníaco y distraído pueden hacer pensar en un

FIG. 9. Philippe Halsman, *El versátil Jean Cocteau*, 1949. Musée de l'Elysée, Lausana

El mago, 1951 [cat. 3]



mundo mental cerrado sobre sí mismo, como aquí un fumador es prisionero de su pipa²². La máquina Magritte también se nutre de sí misma, procediendo sin cesar su propia sustancia. Y sus obras están marcadas por la autorreferencia; cada una de ellas reflexiona sobre el enigma de la pintura.

MULTIPLICACIÓN

Magritte ya había comenzado a pintar *El mago* cuando, en mayo de 1951, le pidió a su galerista Alexander Iolas que se hiciera unas fotos para ponerle su cara al personaje del cuadro y convertirlo en su retrato²³. Finalmente Iolas no cumplió con la petición y Magritte decidió hacer su autorretrato. Los brazos múltiples son un rasgo característico del arte de la India, presente sobre todo en el arte hinduista, y difundido también al budismo y al jainismo. Pero propongo una fuente más cercana para *El mago* [fig. 9 y cat. 3]. En 1949, el fotógrafo Philippe

Halsman, al que se recuerda sobre todo por su larga colaboración con Dalí, realizó para la revista *Life* un reportaje fotográfico sobre Jean Cocteau inspirándose en la imaginería surreal de sus películas. Aparte de los trucos escénicos (como fotografiar a los modelos en el suelo para simular la ingrávida), Halsman no desdenaba el montaje de varios negativos, como en este caso. Magritte pudo inspirarse en esta imagen, pero evitó la alegoría fácil de Halsman sobre Cocteau: los brazos múltiples como signo de la versatilidad del personaje. El comentario de Magritte sobre *El mago* (“a los maníacos del movimiento y a los de la inmovilidad no les gustará esta imagen²⁴”), sugiere que le interesaba crear una paradoja visual. Este último autorretrato es el anticlímax humorístico del artista-mago, que aquí aparece utilizando sus superpoderes para alimentarse. El pintor ¿sería un hechicero con dotes sobrenaturales para hacer prodigios o

más bien un prestidigitador, un ilusionista con un repertorio de trucos?²⁵.

¿Hasta qué punto se tomaba en serio Magritte el pigmalionismo, la autosuficiencia, la clarividencia y la multiplicación proteica como poderes maravillosos del artista? A diferencia de André Breton y otros surrealistas, Magritte sugiere en sus autorretratos una actitud irónica hacia los mitos relacionados con el genio creador.



FIG. 10. Lámina del *Syllabaire universel français et espagnol*, hacia 1850, litografía en color, 13 x 15 cm. Colección particular

3. IMAGEN Y PALABRA

El tiempo que René Magritte vivió en París, entre septiembre de 1927 y julio de 1930, fue su época de las palabras. Durante aquellos meses de estrecho contacto con el grupo surrealista parisense pintó más de cuarenta *tableaux-mots*: cuadros en los que las palabras se combinan con imágenes figurativas, o con formas semiabstractas, o aparecen las palabras solas, encerradas en marcos y siluetas. A partir de 1931, la escritura regresará a su pintura en réplicas o variantes de cuadros del período 1927-1930, y solo raramente en nuevas invenciones.

Antes de Magritte, las palabras habían sido un recurso habitual en pinturas y *collages* cubistas y futuristas, dadaístas y surrealistas. Braque y Picasso las introdujeron en 1911; sus palabras preferidas eran los nombres propios en forma tipográfica extraída de etiquetas, cabeceras o titulares de prensa, partituras, etc. En las pinturas y *collages* cubistas y futuristas, lo textual es tan fragmentario que a menudo no

alcanza el nivel de la palabra completa. En el otro extremo, los primeros surrealistas, como Max Ernst y luego Joan Miró, cuando introducen en sus cuadros el lenguaje escrito, tienden a ir más allá de la palabra aislada y crean frases que apenas ocultan su vocación de versos. Así, por ejemplo, la frase de Ernst “Deux enfants sont menacés par un rossignol”, o la de Miró, “Un oiseau poursuit une abeille et la baisse”.

Magritte utiliza sobre todo las palabras aisladas (enteras, no fragmentarias): árbol, bosque, caballo, cañón, cazador, cielo, cuerpo, esponja, espejo, fruta, fusil, horizonte, montaña, mujer, nube, océano, paisaje, pájaro, piano, sillón... Solo excepcionalmente pasa de la palabra a la frase, pero se trata de enunciados cruciales para comprender su poética: “Je ne vois rien autour du paysage”, “Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt”, “Ceci n'est pas une pipe”.

CARTILLAS ALTERADAS

Durante el verano de 1927 que precedió a su traslado a París, Magritte colaboró con dibujos en un libro de poemas de su amigo Nougé²⁶ que se publicó atribuido a Clarisse Jurandville como una especie de *ready-made* textual, porque los poemas se basaban en ejemplos extraídos del manual de gramática de Jurandville: *La Conjugaison enseignée par la pratique*. Esta apropiación de un material didáctico banal pudo inspirar a Magritte aquel otoño sus primeros cuadros de palabras, que imitan los silabarios ilustrados y cartillas escolares [fig. 10]. En ellos se combinan imágenes y nombres de objetos escritos con una caligrafía escolar, como en las cartillas, pero con la particularidad de que imágenes y nombres rara vez concuerdan entre sí. *La mesa, el océano y la fruta* (1927) [cat. 4] propone tres asociaciones: “la mesa” etiqueta la imagen de una hoja, “el océano” un bloque de mantequilla y “la fruta” una jarrita. La caligrafía y el dibujo ornamental unifican imágenes y palabras como material gráfico mientras que en el plano semántico se destruye su conexión. “Se trata –explica Magritte– de llamar a las imágenes de objetos con nombres distintos de los

El museo de una noche, 1927 [cat. 5]

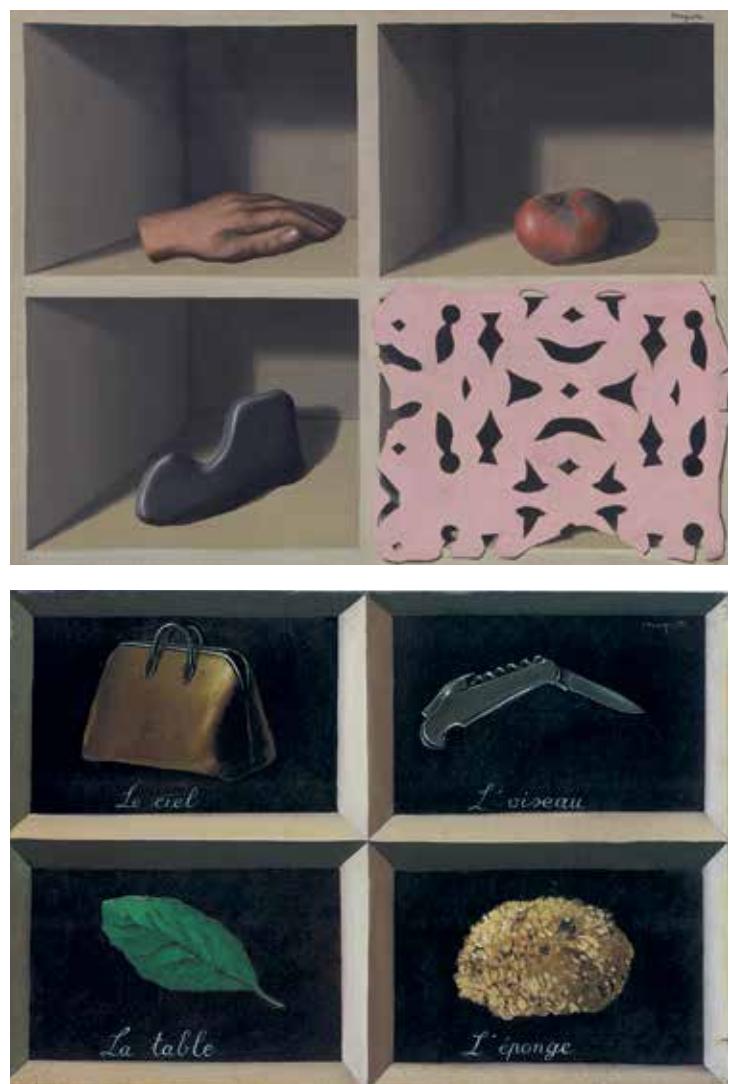
FIG. 11. René Magritte, *La llave de los sueños*, 1927, óleo sobre lienzo, 38 x 53 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen-Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne, Múnich, 16260

que se les da habitualmente. [...] Si llamo a este zapato, zapato, no creo haber hecho nada muy interesante”²⁷. Si las cartillas escolares se proponían inculcar correspondencias entre signos textuales y signos figurativos, las “cartillas” de Magritte sabotean esas correspondencias, provocando el desconcierto y con ello la reflexión en el espectador. La falta de congruencia entre imágenes y palabras permite poner en cuestión la misma realidad a la que unas y otras se refieren.

OBJETO SIN NOMBRE / NOMBRE SIN OBJETO

Magritte siempre repitió que su gran afán se cifraba en plasmar “el misterio de los objetos familiares”²⁸, pero la hegemonía de esos “objetos familiares” comienza precisamente con la llegada de las palabras a su pintura en 1927. Antes de eso, lo que dominaba abrumadoramente en la obra de Magritte eran objetos no familiares, objetos enigmáticos que es difícil no ya nombrar, sino incluso describir. La diferencia entre los objetos familiares y los irreconocibles reside precisamente en el filtro del lenguaje.

En *El museo de una noche* no hay palabras, pero fue pintado hacia los



mismos días que el primer cuadro de palabras, *La llave de los sueños*, y tiene la misma composición en cuatro cuadrantes [fig. 11 y cat. 5]. En este gabinete de curiosidades echamos de menos las cartelas que designan los objetos expuestos en los museos. El primer objeto es una mano; pero una mano de verdad, de escayola o de cera? El segundo parece una manzana; pero podría ser un tomate? El tercer objeto tiene el perfil de un zapato, pero más plano y como fundido en metal, y recuerda una escultura de Arp. El contenido del cuarto nicho está oculto por la hoja de papel doblada y recorta-

da, ¿o es que el objeto expuesto es esa celosía de papel? “Hay objetos que no necesitan nombre”, escribe Magritte²⁹. Y también: “Mi pintura es un pensamiento que ve sin nombrar lo que ve”³⁰.

El reverso del objeto sin nombre es el nombre sin objeto. En la época de las palabras de Magritte se puede distinguir una primera etapa (1927-1928) en que imágenes y palabras coexisten de manera más o menos conflictiva; en una segunda etapa (1928-1929), las palabras ya no acompañan a las imágenes, sino que las sustituyen. Magritte rehace algunas de sus composiciones reemplazando cada elemento figurativo



con un equivalente escrito. La palabra aparece entonces como protagonista exclusiva y recibe los privilegios de la imagen, enmarcada a veces en marcos angulosos, pero casi siempre en un contorno curvilíneo, en burbujas semejantes a los bocadillos de los cómics. Si el contorno posee algún vago vestigio figurativo, este carece de relación con la palabra que enmarca. Los cuadros que sustituyen imágenes por palabras tienen un componente (deliberadamente) frustrante.

LES MOTS ET LES IMAGES

En el otoño de 1927, cuando comienza sus cuadros de palabras, Magritte compone cinco hojas de texto y dibujos que serán publicadas en 1929, con el título "Les Mots et les images", en el último número de *La Révolution Surréaliste* [fig. 12]³¹. Esta especie de manifiesto enuncia unas tesis sobre el triángulo semiótico formado por objeto, imagen y nombre y examina sus posibilidades combinatorias: objeto sin

nombre, nombre sin objeto; nombre reemplaza imagen, nombre reemplaza objeto, imagen reemplaza nombre; objeto difiere de imagen, nombre equivale a imagen, imagen difiere de nombre; objeto cambia de imagen, etc. Pero lo más interesante es que los dibujos que acompañan estas tesis, simulando ilustrar lo que dice el texto, lo contradicen de manera solapada. Por ejemplo, una de las tesis reza: "Una imagen puede ocupar el lugar de una palabra en una proposición"³². En el dibujo, aparece la frase "Le ... est caché par les nuages" y en el lugar de la palabra ausente, la imagen de un sol radiante. La frase dice que el sol está oculto por las nubes, pero la imagen la desmiente. Allí donde el sentido común presupone y espera una armonía pre establecida entre palabras e imágenes, Magritte las fuerza a desautorizarse mutuamente.

En el mismo número final de *La Révolution Surréaliste* en que se publicó "Les Mots et les images", apareció

FIG. 12. Doble página de la revista *La Révolution Surréaliste*, n.º 12, con texto y dibujos de Magritte

también el famoso fotomontaje "Je ne vois pas la ... cachée dans la forêt": la reproducción de un desnudo de Magritte rodeado por los fotomatones de diecisési surrealistas con los ojos cerrados, entre ellos el propio Magritte. Se trataba en apariencia de una sustitución legítima: la imagen de la mujer reemplazaba a la palabra ausente ("femme"). Pero dicha sustitución implica una paradoja: el enunciado dice que no veo a la mujer, pero la imagen me la muestra; las palabras declaran una ausencia y la imagen ofrece una presencia. Como observa Michel Butor, "lo que veo es precisamente la mujer desnuda, no este bosque que debería ocultármela"; "si la palabra reemplazada por una imagen hubiera sido 'bosque' [forêt], habría resultado normal no distinguir a la mujer escondida"³³.

Los *pentimenti* delatan que el texto original colocado sobre la figura decía: "Je ne vois pas cette femme", en una forma precursora del motivo más emblemático de la obra de Magritte: *Ceci n'est pas une pipe*³⁴.

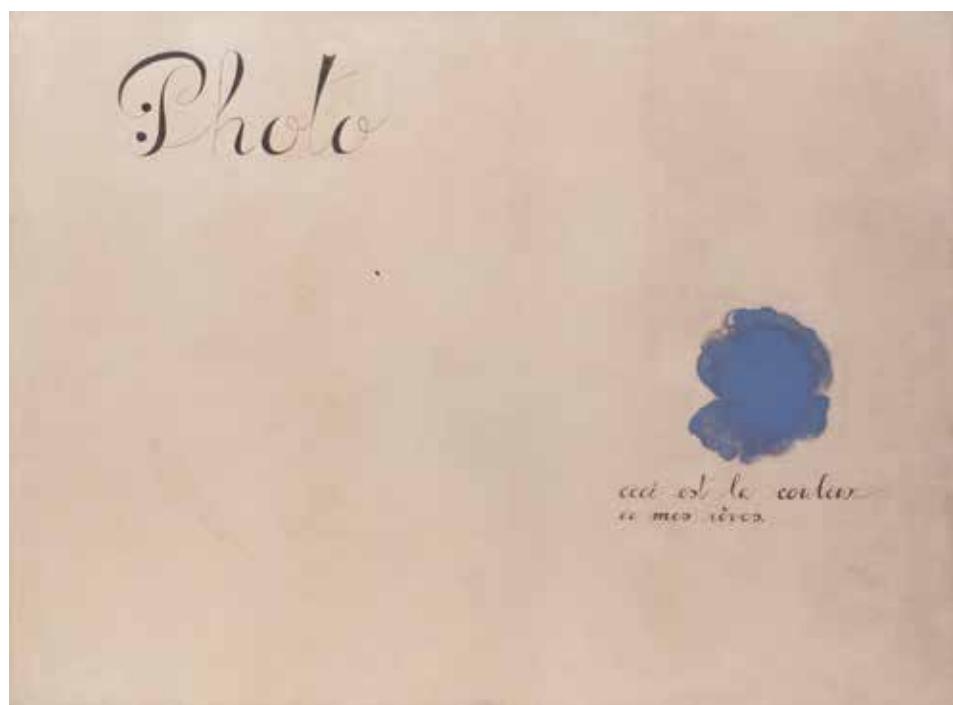
FIG. 13. René Magritte, *La traición de las imágenes*, 1929, óleo sobre lienzo, 60,3 x 81,1 cm. LACMA, Los Ángeles, adquirido con fondos de la Colección Mr. y Mrs. William Preston Harrison, 78.7

FIG. 14. Joan Miró, *Foto. Este es el color de mis sueños*, 1925, óleo sobre lienzo, 96,5 x 129,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection, 2002, 2002.456.5

LA PIPA

Para la frase “esto no es una pipa” del cuadro *La traición de las imágenes* [fig. 13] se han señalado infinidad de precedentes textuales, desde el famoso cuento de Diderot “Ceci n'est pas un conte” (1773) hasta el letrero “Ceci n'est pas de l'Art” colgado por Geert van Bruaene en su Galerie du Parlement de Bruselas hacia 1922³⁵. Pero desde el punto de vista pictórico, el precedente más claro es la obra de Miró *Foto. Este es el color de mis sueños* [fig. 14]. No solo por el “esto es”, la referencia indíxica de las palabras a un elemento plástico del propio cuadro, sino también por el uso de la caligrafía escolar. Magritte nunca reconoció su deuda con Miró, que los estudiosos han destacado posteriormente³⁶.

Algunas lecturas de *La traición de las imágenes* se han centrado en la pipa como objeto: desde las que señalan su deuda con Le Corbusier y su exaltación del objeto-tipo como clave del diseño moderno, hasta las interpretaciones más o menos psicoanalíticas que destacan su carácter de símbolo sexual hermafrodita. Y sin embargo, el propio Magritte demuestra que la pipa no es imprescindible con variantes tardías como *Esto no es una manzana* o *Esto es*



un trozo de queso. Lo esencial no es el objeto designado, sino la apariencia de contradicción entre lo que muestra la imagen y lo que dice el texto.

EL MENTIROSO

La aparente contradicción se denomina “paradoja”. Esta palabra no figura en el índice de conceptos de los *Écrits*

complets de Magritte, porque el pintor la utilizó solo en muy raras ocasiones. Sin embargo, en un pasaje de una carta parece emplazar la paradoja en el centro de su búsqueda:

Volviendo a la creación, mi idea actual es que las reglas lógicas del lenguaje podrían cambiar (sin oposición por mi parte); que por

ejemplo se pudiera escribir una frase como esta: “La creación del mundo no implica un creador”. Otra lógica del lenguaje (que se llama habitualmente “paradoja”) correspondería mejor a las condiciones del pensamiento, si el lenguaje ha de dar al pensamiento todas sus posibilidades³⁷.

La paradoja señalaría la insuficiencia de la “lógica del lenguaje” vigente para expresar el pensamiento y apuntaría la posibilidad de una lógica alternativa. No es accidental el hecho de que los tres filósofos cuyos nombres ha incluido Magritte en títulos de sus cuadros sean Heráclito (*El puente de Heráclito*, 1935), Hegel (*Las vacaciones de Hegel*, 1958) y Zenón de Elea (*La flecha de Zenón*, 1964). Tres pensadores que, de muy distintas maneras, situaron la contradicción en el centro de su pensamiento³⁸.

El modelo concreto (aunque nunca confesado por Magritte y quizás ni siquiera consciente) del “esto no es una pipa” es la llamada *paradoja del mentiroso*, cuya versión más antigua se atribuye a Eubulides de Mileto, que vivió en el siglo IV a. C. Esta paradoja (o más bien familia de paradojas) se basa en la

autorreferencia (negativa) de un enunciado a sí mismo, según la forma básica: “Este enunciado no es verdadero”. En 1950, Magritte y sus amigos aportaron frases para una sección titulada “Pensées non pensées” en la revista *Vendredi*, y la contribución de Magritte fue esta sentencia lapidaria: “Je n’ai jamais pensé ceci”, “Jamás he pensado esto”, donde se entiende que “esto” se refiere a la propia frase³⁹. El año siguiente, en la misma revista, Magritte incluyó otra paradoja del mismo estilo: “Es difícil pensar no pensando nada”⁴⁰.

La traición de las imágenes se basa en una suerte de autorreferencialidad desdoblada; se trata de una paradoja de referencia recíproca, en la que dos enunciados se refieren uno a otro y se niegan mutuamente. Con la particularidad, es cierto, de que uno de los enunciados ha sido reemplazado por una figura, y las figuras no afirman ni niegan. Pero la intención paradójica está ahí: las palabras desmienten a la imagen, la imagen desmiente a las palabras.

“ESTO NO ES UNA PARADOJA”

En abril de 1947, el corresponsal de *Time-Life* en Bélgica entrevistaba a

Magritte con ocasión de su exposición en la Hugo Gallery de Nueva York. El resultado se publicó primero en la revista *Time* y dos días después, con ciertas variantes, en un periódico de Bruselas, *La Lanterne*. A la pregunta por su ya célebre “esto no es una pipa”, Magritte contestaba: “Muy fácil. No es una pipa porque no puedes fumar con ella...”⁴¹. O en la versión francesa: “Es muy simple. ¿Quién se atrevería a pretender que la REPRESENTACIÓN de una pipa ES una pipa? ¿Quién podría fumar la pipa de mi cuadro? Nadie. Así pues, NO ES UNA PIPA”⁴². Magritte repetirá esta explicación una y otra vez, en cada entrevista⁴³. Si lo metapictórico, como hemos visto en el primer capítulo, consiste en escenificar la ficcionalidad de la pintura, nada más apropiado que el “esto no es una pipa”, que recuerda al espectador, a golpe de paradoja, la diferencia entre el objeto y su representación.

Pero sería demasiado fácil, demasiado obvio que todo terminara aquí. Pocos meses antes de morir, en una entrevista para la televisión, Magritte declaraba a propósito de *La traición de las imágenes*: “Yo no veo nada de paradójico en esta imagen [Je ne vois rien de paradoxal dans cette image],

pues la imagen de una pipa no es una pipa, hay una diferencia”⁴⁴. Ahora bien, la expresión “Je ne vois rien de paradoxal dans cette image” reproduce el esquema de viejos títulos magrittianos como *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* o *Je ne vois rien autour du paysage*. Magritte nunca deja de ser Magritte, y su paradoja suprema es negar que exista paradoja alguna. Su explicación del “esto no es una pipa” consiste en añadirle un subtítulo que dice: “esto no es una paradoja”.

TÍTULOS PROTECTORES

Las relaciones paradójicas entre imágenes y palabras dentro de los cuadros de Magritte se extienden a la relación entre los cuadros y sus títulos. Sabemos que Magritte titulaba cada cuadro una vez terminado (a veces mucho tiempo después y no sin cambios), casi siempre a propuesta de sus amigos escritores⁴⁵. Los títulos de Magritte son muy diversos, pero la gran mayoría comparten una aparente irrelevancia respecto de la obra que titulan. ¿Qué sentido tiene esa irrelevancia?

Paul Nougé afirmaba que la pintura de Magritte podría prescindir de los títulos si sus espectadores fueran

“espíritus de una cierta calidad”; para los demás, “el título impide que la pintura que protege sea arrastrada hacia ciertos lugares bajos que no son los suyos”⁴⁶. El título serviría para separar a los adeptos de los no iniciados, impiéndole que estos últimos banalicen su sentido.

Magritte confirmaba esta función protectora, defensiva, de sus títulos: “Los títulos son elegidos de tal manera que impidan situar mis cuadros en una región tranquilizadora que el desarrollo automático del pensamiento les encontraría a fin de subestimar su alcance. Los títulos deben ser una protección suplementaria que desalentará toda tentativa de reducir la poesía verdadera a un juego sin consecuencia”⁴⁷. En este sentido, los títulos magrittianos pretenden reproducir a un nivel superior el funcionamiento de sus pinturas. Los títulos protegen a los cuadros de las interpretaciones banales igual que los cuadros de Magritte protegen a los objetos que representan: “El arte de pintar, tal como yo lo concibo, representa los objetos de tal manera que resisten a las interpretaciones habituales”⁴⁸.

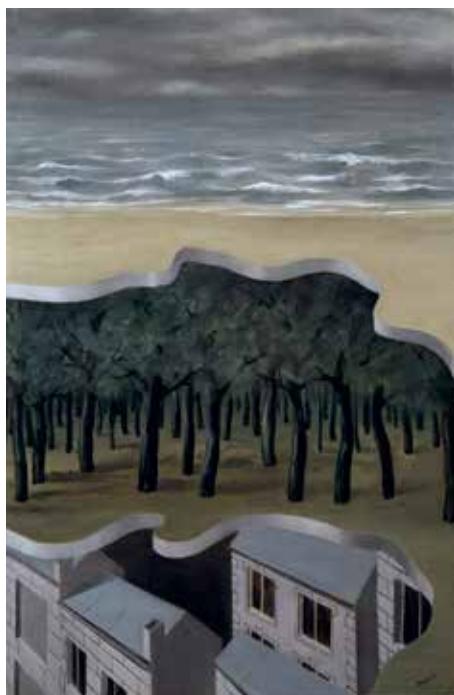
4. FIGURA Y FONDO

En 1937, en su ensayo “Au-delà de la peinture”, Max Ernst vindicaba su papel como pionero del *collage* en la génesis de la pintura surrealista, y reconocía al mismo tiempo a los que habían continuado sus investigaciones: “Magritte, por ejemplo, cuyos cuadros son *collages* enteramente pintados a mano, y Dalí”⁴⁹. Magritte se resintió de esta caracterización firmada por un artista al que admiraba y cuya influencia reconocía. Poco después escribía a André Breton, quien estaba preparando una exposición y un texto sobre él: “Me gustaría, si es posible, que refutara usted la apreciación un poco demasiado fácil que Max Ernst hace de mi pintura, ‘collages enteramente pintados a mano’. En mi caso, se trata de una operación mental sobre objetos”⁵⁰.

La producción de *collages* y *papiers collés* no ocupa un gran espacio en el conjunto de la obra de Magritte: una treintena de piezas a finales de los años veinte y otro grupo no mayor en el periodo de 1959 hasta su muerte, nutrido de imágenes de catálogos, de revistas y del Petit Larousse, y sobre todo de la partitura de un viejo musical, *The Girls of Gottenberg*. A pesar de esta



The Intersection of Three Underground Railways



producción limitada, la influencia del *collage* está por todas partes en la pintura de Magritte –y en todos los capítulos de esta exposición: desde la introducción de palabras en la pintura hasta los cambios de escala de los objetos representados. Pero hay una época que se encuentra especialmente contaminada por el *collage*. Sus pinturas de los años 1926-1931 están llenas de planos horadados o rasgados y de siluetas que simulan papel recortado, que se erigen verticales como decorados de teatro.

CELOSÍAS DE PAPEL

En octubre de 1927, Magritte comienza a evocar en su pintura el juego infantil de doblar papeles y recortarlos para crear mantelitos, con motivos geométricos y simétricos multiplicados. En noviembre de 1927, Nougé escribía a Magritte:

Lo que me commueve especialmente es la función que usted asigna a estos pedazos de papel recortado,

objeto inexplicable que sirve para esconder y en realidad para sugerir con más fuerza que por la imagen todo lo que disimula, pues no se puede admitir que no disimula nada. Eso, mi querido amigo, me parece el signo de una orientación nueva que no dejará de volver a llevarle de nuevo a lo desconocido o, si lo prefiere, a lo imprevisible⁵¹.

El mantel de papel recortado funciona como una celosía; es uno de esos elementos magrittianos que ocultan a medias y a medias revelan. Su apoteosis llegará al final de la etapa parisiense, con el cuadro *La anunciación* [cat. 25], que agrupa tres elementos enigmáticos –una chapa de metal ondulado con cascabeles, dos balaustres y un gran mantel de papel recortado–, formando con ellos una especie de monumento que se ha comparado con *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin⁵². Inicialmente, estos elementos aparecían enmarcados por la entrada de una gruta

y acompañados por un hombre sentado leyendo el periódico; como señala Whitfield, la composición final está determinada por la necesidad de enmascarar el primer estado del cuadro; el árbol de la izquierda tapa la figura del lector, y el cielo entero cubre el fondo anterior como un gran telón.

PLANOS RECORTADOS

Antes de ser *collage*, operación de pegar, el *collage* es *découpage*, operación de recortar, y es el recorte el que genera una gran parte de las imágenes de Magritte. *El abismo plateado* y *Panorama popular* están construidos con planos recortados que en parte ocultan y en parte revelan otros planos que hay más allá: es un mundo tabicado, estratificado, compartimentado. En *El abismo plateado* [cat. 16], un grueso panel de madera está silueteado en arabesco, como la pieza de un puzzle; más allá hay una pared de metal ondulado con cascabeles (esta es una de sus primeras apariciones). En

FIG. 15. Diagrama de sección de la estación de Opéra del metro de París, en *Popular Mechanics*, julio de 1910

Panorama popular, 1926 [cat. 17]

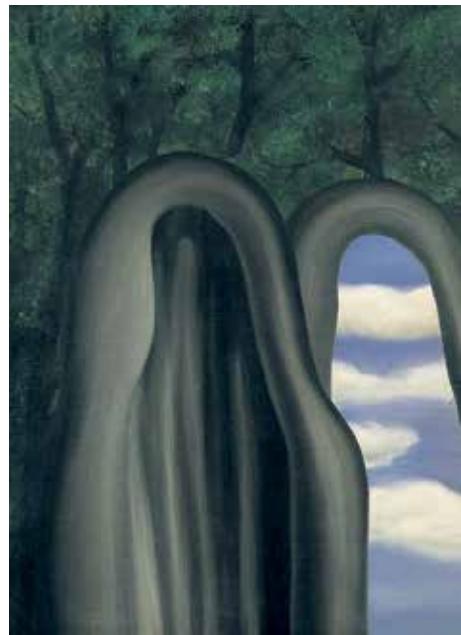
FIG. 16. El sarcófago del rey Tutankamón encontrado en la excavación de su tumba en el Valle de los Reyes, Egipto, digida por el arqueólogo británico Howard Carter. Fotografía de Harry Burton, octubre de 1925

El palacio de cortinas, 1928 [cat. 26]

Panorama popular, las superficies son horizontales y la iconografía más naturalista, con tres paisajes superpuestos en tres niveles distintos. El cuadro se inspira sin duda en los diagramas en sección (*cutaway*) utilizados en los reportajes de divulgación científica y técnica que Max Ernst ya había incorporado en sus *collages*. Una fuente concreta podría ser una imagen del subsuelo de París bajo la plaza de la Ópera que ponía al descubierto el rompecabezas de túneles, andenes, escaleras y ascensores del metro [fig. 15 y cat. 17]. La atracción de Magritte por estas vistas en sección tiene que ver de nuevo con su dialéctica de revelación y ocultamiento.

INVERSIÓN FIGURA-FONDO

Sobre el horizonte de *Los grandes viajes* [cat. 15] flotan dos criaturas fantásticas, una mujer sin cabeza y un monstruo con tentáculos, una especie de cefalópodo, que había aparecido ya en otras pinturas de Magritte. “Aquí pasamos – escribía Paul Nougué – de la simple contigüidad a la fusión más íntima, a la transubstanciación... Un árbol se combina con un pulpo, con un cuerpo de mujer, con un pueblo, con un paisaje de montaña para hacer los ‘grandes



viajes”⁵³. En “La Ligne de vie”, junto a otros ejemplos de extrañamiento (*dépaysement*), Magritte citaba éste: “Un cuerpo de mujer flotando por encima de la ciudad reemplazaba ventajosamente los ángeles que nunca se me aparecieron”⁵⁴. Y en la segunda versión del mismo texto: “Un cuerpo de mujer flotando por encima de la ciudad me hizo conocer los secretos del amor”⁵⁵. En el motivo clásico del desnudo tendido en el paisaje que viene de la Venus dormida de Giorgione, las suaves pendientes del cuerpo femenino se integran en el relieve de las colinas. Magritte altera esa relación de dos maneras. En primer lugar, separando el cuerpo de la tierra y haciéndolo flotar en el aire. En segundo lugar, si la Venus clásica descansaba en el paisaje, aquí es el paisaje el que viene a habitar dentro de la figura.

A partir de aquí será constante en Magritte el recurso a la inversión de figura y fondo, convirtiendo los cuerpos sólidos en huecos, en agujeros a través de los cuales aparece un paisaje. El *collage* o, mejor dicho, el *découpage*,

enseña a Magritte a independizar el contorno exterior de la superficie interior y a tratarlos como factores independientes. El contorno pertenece al objeto y no al fondo; cuando vaciamos una figura y la llenamos de una materia distinta, el contorno conserva la presencia fantasmagórica del objeto.

En el otoño de 1927, Magritte pintó un grupo de cuadros cuyo motivo central es una placa de plomo con lagunas biomórficas que sugieren la influencia de Arp, Miró o Tanguy y a través de las cuales asoman la madera o el cielo. En las dos versiones de *El palacio de cortinas*, la silueta hueca también puede alojar los más variados contenidos (madera, cortina, bosque o cielo) pero con la particularidad de que el borde se ha engrosado y se han reforzado las sugerencias humanoides. Para estas figuras fantasmales, Magritte pudo inspirarse en algunas fotografías del sarcófago de Tutankamón que alcanzaron una extraordinaria difusión en la prensa [fig. 16 y cats. 26 y 27].

En la pintura de Magritte, la silueta recortada en negativo está presente ya,



FIG. 17. Marcel Duchamp, *Puerta, 11 rue Larrey, París*, 1927. Galerie Schmela, Düsseldorf

La perspectiva amorosa, 1935 [cat. 28]

por ejemplo, en la abertura recortada que enmarca la figura del violador y su víctima en *Los días gigantescos* (1928) [fig. 4]. Hacia 1940, esa silueta evoluciona en un sentido más naturalista: en aquel momento surgen motivos como la silueta del ramo de flores (*El plagio*, 1940), la del ave en pleno vuelo (*El retorno*, 1940) o las siluetas femeninas (*Señoritas de L'Isle Adam*, 1942) a través de las cuales nos asomamos a un paisaje; más tarde aparecerá la silueta del velero y la icónica silueta del hombre con bombín, como en *La alta sociedad* (1965 o 1966) [cat. 30]. Los juegos de inversión de figura y fondo servirán a Magritte para desarrollar su exploración del mimetismo, como veremos más adelante.

EL PROBLEMA DE LA PUERTA

Entre los problemas planteados en la conferencia “La Ligne de vie”, hay uno, el problema de la puerta, que es relevante comentar aquí. Dicho problema se plasma por primera vez en *La respuesta imprevista* (1933), de la

cual *La perspectiva amorosa* (1935) es una variante con diferencias significativas. Si en el primer cuadro la abertura practicada en la puerta daba a un espacio oscuro, probablemente a un interior, en el segundo nos asomamos a un exterior a la luz del día, un paisaje magrittiano con una hoja de árbol gigante (que a su vez remite al problema del árbol).

El problema de la puerta admite dos interpretaciones distintas pero compatibles entre sí. La primera es de naturaleza lógica y está muy cerca de las paradojas que implicaban los cuadros de palabras. Magritte explica así *La perspectiva amorosa*: “Esta puerta cerrada está no obstante abierta: una abertura permite pasar por ella como por la abertura de una puerta abierta”⁵⁶. Al practicar un boquete en la puerta cerrada, ésta quedaría abierta y cerrada al mismo tiempo, burlándose del proverbio francés “il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée” (una puerta tiene que estar o abierta o cerrada). Magritte genera así una paradoja

equivalente a “esto no es una pipa” pero sin recurrir a las palabras, sirviéndose solo de imágenes. En 1927, Duchamp mandó instalar en su pequeño apartamento parisíense una puerta encajada a la vez en dos marcos y dos umbrales de su estudio: el del dormitorio y el del baño. Cuando la puerta se abría al baño, se cerraba al dormitorio y viceversa. Lo que comparten ambas puertas paradójicas, la de Duchamp y la de Magritte [fig. 17 y cat. 28], es un desafío al principio lógico de tercio excluso o tercero excluido, según el cual, dada una proposición y su negación, una de las dos debe ser verdadera. “Las imágenes pintadas que evocan el misterio –escribía Magritte– afirman la belleza de lo que no es ni sentido ni sinsentido”⁵⁷.

Pero hay otro modo de concebir el problema de la puerta: como la solución de la tensión entre dos entes, la silueta irregular y el marco cuadrangular. En un esquema de guión de una película, Magritte describe así una escena: “Un pasillo desierto, con una escalera. 1. El joven sube por ella. 2. Llegado a cierta altura, la escalera está bloqueada por una pared. 3. El joven golpea esta pared, y se hace una abertura irregular, una hendidura en la pared”⁵⁸.

FIG. 18. Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta y María*, hacia 1618, óleo sobre lienzo, 60 × 103,5 cm. The National Gallery, Londres, legado por Sir William H. Gregory, 1892, NG1375



La abertura irregular es una huella de violencia. Pero es sobre todo el rastro de una presencia humana, una suerte de fantasma. Whitfield la ha comparado con esas imágenes de cómics en que un personaje deja marcas da su silueta al atravesar una puerta⁵⁹. De nuevo encontramos aquí un paralelo duchampiano: en 1937, Marcel Duchamp diseñó la puerta de cristal para la galería Gradiva (en el número 31 de la rue de Seine) con las siluetas fundidas de una pareja de amantes. El original fue destruido a solicitud de Duchamp cuando se cerró la galería, y en 1968 fue recreado en una réplica.

La tensión entre la abertura irregular y el marco cuadrangular de la puerta es un eco de la oposición entre una técnica de vanguardia como el *collage* y un medio tradicional como el cuadro de caballete, asimilado a una ventana, que vamos a abordar ahora.

5. CUADRO Y VENTANA

El cuadro dentro del cuadro es un tema iconográfico que ya entre los maestros antiguos adopta a veces un aspecto ambiguo. Un caso célebre es el de *Cristo en casa de Marta y María* (1618) del joven Velázquez [fig. 18]; los expertos han discutido durante mucho tiempo si la escena enmarcada en la esquina superior derecha es un cuadro o un espejo o más bien una ventana que da a otra habitación. Magritte persigue sistemáticamente este efecto equívoco y algo más: ofrecernos indicios contradictorios sobre la presencia o no de un cuadro dentro del cuadro. En este sentido, como señalaba André Chastel, es un heredero de los juegos del *trompe l'oeil* clásico, pero convirtiéndolos en “trampas”⁶⁰.

La travesía difícil [cat. 34] representa un espacio en perspectiva, con elementos teatrales (como la cortina y los paneles) que podrían aludir también a un estudio de pintor, más algunos objetos enigmáticos: la mano de escayola, la pata de la mesa en forma de pierna, el *bilboquet* con un ojo pintado.

Y al fondo, en vez de una simple pared, una escena nocturna de tempestad y naufragio que recuerda ciertas marinas holandesas, como las de Jan Porcellis (1580/1584-1632), que cultivó también el *trompe l'oeil*. ¿Se trata de una ventana o de una pintura mural que ocupa toda la pared? *La vida secreta* [cat. 33] repite el mismo planteamiento, pero prescindiendo de accesorios, excepto un objeto sin nombre en primer término.

La travesía difícil y sus variantes sugieren ventanas al exterior, aunque sean dudosas; otras veces, el juego se queda entre las paredes del interior. *La luz de las coincidencias* [cat. 36], que evoca la pintura tenebrista del siglo XVII, puede verse como un cuadro enmarcado o como una escultura colocada dentro de una caja o un nicho. El caballete confirma la interpretación pictórica, mientras que las profundas sombras sugieren que lo que vemos es una escayola.

En *Los encantos del paisaje* [cat. 35] sabemos que se trata de un marco vacío por la perfecta continuidad del fondo y las sombras visibles a través de su hueco

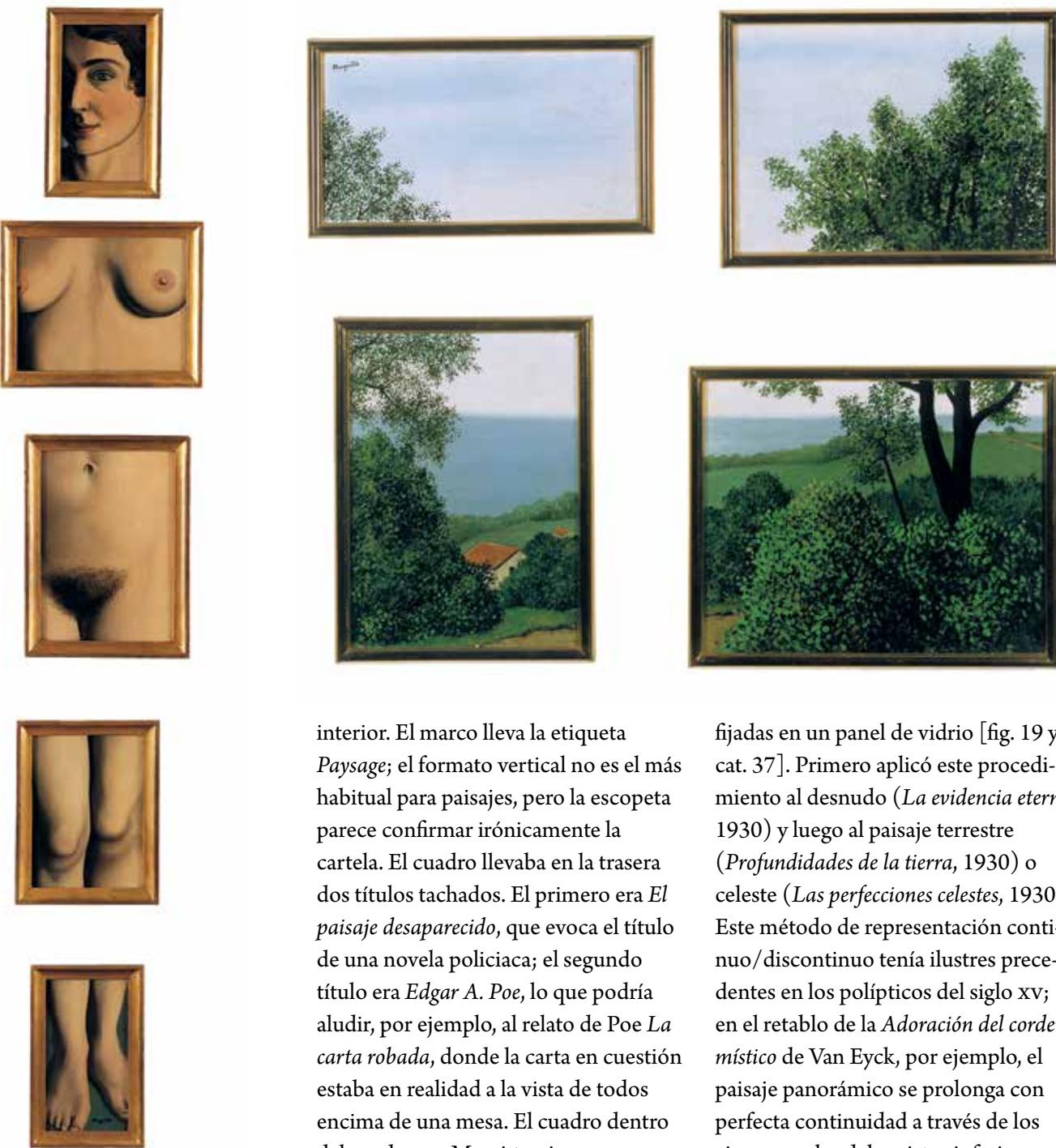


FIG. 19. René Magritte, *La evidencia eterna*, 1930, óleo sobre lienzo, 167,6 × 38,1 × 55,9 cm. The Menil Collection, Houston, 1978-004a-e DJ

Profundidades de la tierra, 1930 [cat. 37]

interior. El marco lleva la etiqueta *Paysage*; el formato vertical no es el más habitual para paisajes, pero la escopeta parece confirmar irónicamente la cartela. El cuadro llevaba en la trasera dos títulos tachados. El primero era *El paisaje desaparecido*, que evoca el título de una novela policiaca; el segundo título era *Edgar A. Poe*, lo que podría aludir, por ejemplo, al relato de Poe *La carta robada*, donde la carta en cuestión estaba en realidad a la vista de todos encima de una mesa. El cuadro dentro del cuadro, en Magritte, siempre termina desembocando en una desaparición del cuadro.

EL CUADRO CONTRA LA VENTANA

En las primeras semanas de 1930, Magritte empezó a trabajar sobre una nueva idea: representar un tema fragmentándolo en cuatro o cinco telas de pequeño formato, enmarcadas y

fijadas en un panel de vidrio [fig. 19 y cat. 37]. Primero aplicó este procedimiento al desnudo (*La evidencia eterna*, 1930) y luego al paisaje terrestre (*Profundidades de la tierra*, 1930) o celeste (*Las perfecciones celestes*, 1930). Este método de representación continuo/discontinuo tenía ilustres predecesores en los polípticos del siglo xv; en el retablo de la *Adoración del cordero místico* de Van Eyck, por ejemplo, el paisaje panorámico se prolonga con perfecta continuidad a través de los cinco paneles del registro inferior.

En los mismos años en que Van Eyck concluyó el altar de Gante, Leon Battista Alberti publicaba su tratado *De pictura* donde formula, como de pasada, una comparación seminal: “Primero dibujo en la superficie que se ha de pintar un cuadrángulo tan grande como desee y que para mí es una ventana abierta a través de la cual se ve

la historia”⁶¹. El contexto del enunciado es la construcción geométrica de la perspectiva como proyección; el cuadro funciona como una ventana porque se plasma en él una sección de la pirámide visual. A partir de Alberti, la identificación del cuadro como *aperta finestra* se convertirá en un supuesto básico de la teoría pictórica.

Lo que hace Magritte no es sino llevar al extremo y reducir al absurdo este axioma albertiano. Asumiendo literalmente el cuadro-ventana, concluye que varios cuadros colgados uno junto a otro en la misma pared deberían asomarse al mismo objeto o paisaje. Es una consecuencia incómoda, porque viola otro principio, el de la sagrada autonomía del cuadro de caballete, según el cual cada cuadro contiene un mundo propio e independiente del cuadro que cuelga a su lado en la misma pared.

COINCIDENCIA Y OCULTAMIENTO

El problema del cuadro-ventana se eleva a un nuevo nivel con *La bella cautiva* (1931) [cat. 38]. Delante de un paisaje hay instalado un caballete y sobre él un lienzo, y lo que hay pintado en ese lienzo encaja tan bien con el paisaje alrededor que el lienzo sería

invisible si no fuera porque el artista nos muestra su borde lateral claveteado. El perfecto encaje del paisaje pintado con lo circundante hace suponer que lo que vemos también debería encajar con lo que está oculto detrás de él: la continuidad sugiere transparencia.

David Sylvester y Sarah Whitfield han notado la semejanza de *La bella cautiva* con las ilustraciones del manual de perspectiva de Armand Cassagne, usado en la academia de Bruselas en la que Magritte estudió⁶². Cassagne promovía en su manual el uso del “marco de perspectiva”, un dispositivo recomendado ya por Alberti, Leonardo y Durero, que consiste en un bastidor atravesado por hilos que permiten situar en la composición lo que vemos a través de él. Si el cuadro según Alberti es una ventana, el cuadro perfecto sería completamente transparente, es decir, invisible. La perfección del cuadro consiste en desvanecerse; Magritte llega al borde mismo de esa consumación y se detiene ahí.

Es la idea, una vez más, de escamotear el cuadro. Pero Magritte no busca una ausencia súbita y definitiva, sino una desaparición gradual y que nos deje siempre dudando sobre si de verdad estamos viendo lo que creemos ver.

En “La Ligne de vie” declaraba:

El problema de la ventana dio *La condición humana*. Coloqué ante una ventana vista desde el interior de una habitación un cuadro que representaba exactamente la parte del paisaje ocultada por este cuadro. Así pues, el árbol representado en este cuadro tapaba el árbol ubicado detrás de él, fuera de la habitación. Para el espectador, el árbol estaba en el cuadro dentro de la habitación y a la vez, por el pensamiento, en el exterior, en el paisaje real. Así es como vemos el mundo; lo vemos fuera de nosotros y, sin embargo, solo tenemos una representación de él en nosotros. De la misma manera, a veces situamos en el pasado algo que está sucediendo en el presente. El tiempo y el espacio pierden entonces este significado burdo que solo la experiencia diaria puede tener en cuenta⁶³.

La novedad de *La condición humana* (1933) [fig. 20 y cat. 40] consiste en que la división del espacio entre delante y detrás del lienzo se convierte en dentro y fuera de una habitación. Además, al colocar lienzo y caballete ante una ventana, Magritte crea una



FIG. 20. René Magritte, *La condición humana*, 1933, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. National Gallery of Art, Washington, donación de The Collectors Committee, 1987.55.1

La llave de los campos, 1936 [cat. 39]

FIG. 21. Bartholomeus Johannes van Hove, *Jardín en La Haya*, 1828, óleo sobre lienzo, 83 x 67,5 cm. Collectie Haags Historisch Museum, La Haya, 1916-0004-SCH



serie de marcos anidados, uno dentro del otro: el borde de la tela, la ventana, las cortinas. Así se aleja de la realidad varios grados. Y el cuadro pierde sus privilegios; es solo uno entre varios dispositivos enmarcantes. Entre las variantes de *La condición humana I* destaca *Los paseos de Euclides* [cat. 41], donde el planteamiento original del cuadro dentro de la ventana se complica con una imagen doble al estilo daliniano: la torre y la perspectiva de la calle coinciden exactamente, aunque una sea volumen y la otra sea espacio, arrojando dudas sobre la representación en su conjunto.

LA LLAVE DE LOS CAMPOS

Prendre la clef des champs es una expresión idiomática que significa largarse, escapar de un sitio. El título de *La llave de los campos* guarda relación con esos cristales rotos por los que parece que alguien se haya fugado hacia campo abierto⁶⁴. La violencia de esta ruptura recuerda la abertura irregular en la puerta cerrada de *La respuesta imprevista* y *La perspectiva amorosa*, que hemos abordado en el capítulo anterior.

El lienzo pintado ante un paisaje que aparecía en *La bella cautiva* y que en *La condición humana* se enmarcaba

en una ventana, aquí ha desaparecido finalmente. O mejor, ha transferido sus poderes a la ventana, cuyo cristal deja de ser transparente para revelarse misteriosamente como una superficie pintada. El cuadro desaparece pero retorna en los fragmentos del cristal. Se ha dicho que en realidad este tercer paso consiste en introducir, después del cuadro y la ventana, un tercer elemento: el espejo⁶⁵.

Si en las obras anteriores se destacaba la coincidencia entre el cuadro dentro del cuadro y el paisaje que lo rodea, es decir, entre la representación y la realidad, en *La cascada* se introduce una disonancia: la vegetación dentro del cuadro difiere de la que rodea al cuadro. Sobre esta pintura explica Magritte que “el pensamiento se ve en el bosque al mismo tiempo que alejado del bosque”⁶⁶ y en otro lugar: “Mi cuadro *La cascada* [cat. 43] es la descripción de un pensamiento inspirado que podemos encontrar simultáneamente en el bosque y lejos del bosque”⁶⁷. Roland Recht ha señalado una fuente para esta obra: *Jardín en La Haya* (1828) [fig. 21], del holandés Bartholomeus Johannes van Hove, que representa una pintura en trampantojo instalada en un jardín simulando una ventana⁶⁸.





EL CIELO QUE SE ENROLLA

Si miramos hacia el fondo veremos una playa, el mar con calima, el cielo con nubes. Esa vista está enmarcada por unas cortinas rojas recogidas a los lados, con sus pliegues fruncidos. Entonces descubrimos que la cortina proyecta su sombra sobre la playa, el mar y el cielo. Y todo el paisaje está pintado en la cara interior de la cortina. La dicotomía interior/exterior de *La condición humana* y *La llave de los campos* se disuelve en continuidad: el suelo del espacio en que se levanta este cilindro mágico se convierte dentro de él en la arena de la playa.

La cortina y el cielo han sido siempre para Magritte dos planos paralelos, uno sobre otro, a los que aplicaba sus típicas inversiones de figura y fondo, como en *La Gioconda*, donde el cielo adquiere el perfil de una cortina. En *Las memorias de un santo*, Magritte encuentra el modo de unificar esos dos planos en uno solo, como haz y envés de una misma hoja. El marco y lo enmarcado son lo mismo. *Las*

memorias de un santo es una vista que se enmarca a sí misma por su reverso. Esta es la forma terminal del cuadro-ventana, el último avatar de sus complejas metamorfosis y al mismo tiempo su disolución [figs. 22 y 23 y cat. 45].

Ahora bien, en este desenlace hay un retorno al origen. Desde que existe el ilusionismo, los pintores han sentido la tentación de revelar sus trucos, exhibiendo la conciencia de la mentira del arte. En la capilla de los Scrovegni de Padua, pintada por Giotto hacia 1303-1305, la pared del fondo está dedicada al *Juicio final*. Por encima del Cristo entronizado, a cada lado del triforio, dos ángeles con los pies apoyados en las nubes enrollan la superficie azul que forma el fondo celeste de la pintura y descubren un envés de color rojo. El sentido religioso, apocalíptico, del detalle de Giotto es evidente: detrás del cielo que se pliega aparece la muralla de oro y piedras preciosas de la Nueva Jerusalén. Pero al mismo tiempo, como ha señalado Lorenzo Pericolo, el detalle tiene un

FIG. 22. Giotto, detalle de un fresco con escena del *Juicio Final*, capilla de los Scrovegni, Monastero degli Eremitani, Padua, hacia 1303-1305

FIG. 23. René Magritte, *La Gioconda*, 1960, óleo sobre lienzo, 69,5 × 49,5 cm. Colección privada

Las memorias de un santo, 1960 [cat. 45]

valor metapictórico, porque pone al desnudo el carácter ficticio de la representación, asimilando toda la pintura de la capilla a las páginas de un libro ricamente iluminado⁶⁹. En *Las memorias de un santo*, Magritte parece haber destilado la esencia de este recurso de Giotto.



6. ROSTRO Y MÁSCARA

Desde su primera aparición en 1926-1927⁷⁰, la figura de espaldas recorre toda la pintura de Magritte y acompaña los misterios más variados; con su rostro oculto, es el perfecto testigo mudo del enigma. A pesar de la reiterada negativa de Magritte a aceptar sentidos alegóricos para sus pinturas, un comentario atribuido a él observa: "La Verdad (que ningún filósofo ha sido capaz de definir exactamente) es desconocida. No vemos su cara. Como tampoco vemos la cara del personaje pintado por Magritte; es como la Verdad"⁷¹.

La figura de espaldas –el término técnico en alemán es *Rückenfigur*– se remonta a la pintura tardomedieval; la encontramos ya en la *Virgen del canciller Rolin* de Jan van Eyck, pero solo adquiere todo su valor cuando Caspar David Friedrich la convierte en protagonista de sus paisajes. A finales del siglo XIX, Arnold Böcklin retomó este motivo romántico como expresión de anhelo y melancolía; de él lo heredó Giorgio de Chirico y de éste, a su vez, Magritte.

En *El gran siglo* (1954) [cat. 53], el hombre con sombrero hongo, visto de espaldas, aparece ante un paisaje donde el cielo ha sido sustituido por una fachada vista desde arriba, haciendo coincidir el punto de fuga con el abismo y creando así una perspectiva literalmente vertiginosa. La figura de espaldas me muestra el paisaje, me enseña a contemplarlo, me introduce en él. Su mirada dirige mis ojos hacia el horizonte e impulsa la profundidad perspectiva, pero el cuerpo de la figura me oculta esa mirada. En su estudio sobre Caspar David Friedrich, Koerner habla del "ojo escondido dentro de la imagen"⁷². Este espectador incluido en el cuadro me precede, es mi modelo: pero yace fuera de mi alcance. En *La obra maestra o los misterios del horizonte* (1955) [cat. 54], las tres figuras de hombres con bombín miran en distintas direcciones, como recordándonos que el horizonte no es una línea recta, sino un círculo alrededor del observador. Las tres figuras sugieren un solo personaje en tres posiciones: de espaldas, en perfil perdido, de perfil.

FIG. 24. René Magritte, *Edward James frente al cuadro "En el umbral de la libertad"*, 1937, gelatina de plata, 10,8 × 16,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Ford Motor Company Collection, donación de la Ford Motor Company y John C. Waddell, 1987, 1987.1100.157

FIG. 25. René Magritte, *La reproducción prohibida*, 1937, óleo sobre lienzo, 81 × 65,5 cm. Museum Boijmans van Beuningen, Róterdam, adquirido en 1977, 2939 (MK)

Y ni siquiera esta última nos resulta accesible; ninguna de ellas nos devuelve la mirada.

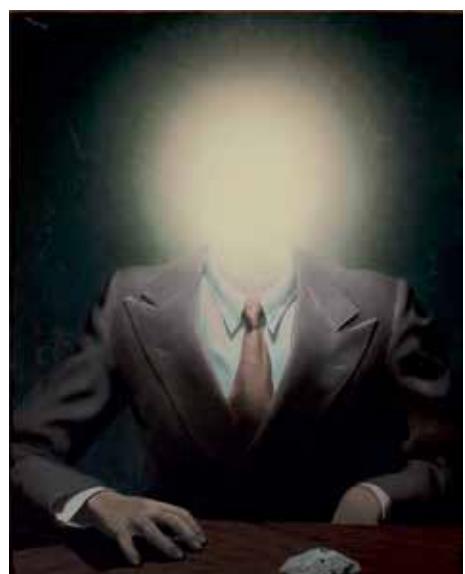
La *Rückenfigur* dispara en el espectador la conciencia del acto de mirar. Eleva al cuadrado el acto de la contemplación. La figura de espaldas constituye, desde Friedrich hasta Magritte, un poderoso motivo meta-pictórico.

ANTE EL ESPEJO

En 1937, Magritte pintó *La reproducción prohibida*, el primero de una pareja de retratos de Edward James, el gran coleccionista británico y mecenas de los surrealistas. El cuadro reproduce una fotografía de James, visto de espaldas, ante el cuadro de Magritte *En el umbral de la libertad*. Es decir, en el

FIG. 26. Man Ray, *Edward James*, 1937, gelatina de plata, 9,1 x 7,1 cm. Centre Pompidou, París, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París, AM 1994-394 (783)

El principio del placer, 1937 [cat. 49]



papel original de la *Rückenfigur* como espectador [figs. 24 y 25]. Si toda *Rückenfigur* es un duplicado del espectador ante sí mismo, en *La reproducción prohibida* Magritte radicaliza ese carácter repetitivo y lo reduce, como suele hacer, *ad absurdum*. El espejo sigue funcionando para el libro de Edgar Allan Poe sobre la repisa, cuyo reflejo es perfectamente normal, mientras que el reflejo de la figura se niega tercamente a someterse, a dar la cara, a responder a su dueña.

Pero si Magritte suspende el contrapunto entre figura de espaldas y de frente en el espejo, es para reproducirlo a un nivel superior. En su segundo retrato de Edward James, titulado *El principio del placer*, Magritte sacrifica otra vez lo que se supone esencial en un retrato, los rasgos faciales, pero de un modo nuevo: ahora el retratado aparece visto de frente y con el rostro oculto. La idea del hombre cuya cabeza estalla en una explosión luminosa surgió en un boceto de 1936; cuando Magritte decidió convertirlo en retrato, encargó a James que se hiciera una fotografía según unas instrucciones precisas, que

utilizó como base de la pintura. La paradoja adicional consiste en que el rostro resulte eclipsado no por una manzana u otro objeto, como en otros cuadros, sino por la luz. La luz, que se supone destinada a revelar el aspecto de las cosas, es la encargada en este caso de ocultar mediante el deslumbramiento [fig. 26 y cat. 49].

Como ha señalado David Sylvester, hay en Magritte una simetría recurrente por la cual a una figura de espaldas le acompaña otra figura de frente con el rostro tapado⁷³. En la época tardía del pintor, esa asociación se descompone. Por una parte, desde 1955, Magritte pinta una serie casi continua de figuras de espaldas. En 1964, esto dejará paso a una serie de personajes de frente pero con la cara oculta por un objeto: la manzana, el ramo de flores, el pájaro, etc.

LA CABEZA CUBIERTA

Otro de los modos magrittianos de ocultar el rostro es cubrir con un paño blanco la cabeza y a veces la figura entera. El motivo aparece por primera vez con *La astucia simétrica* (1928)

[cat. 47], que recuerda el juego del trile (los tres vasos y la bolita escondida) e insinúa la siniestra posibilidad de que los objetos ocultos sean un cuerpo truncado y dos cabezas cortadas⁷⁴. La cabeza cubierta se ha relacionado con la fascinación temprana de Magritte por Fantomas, el héroe de la serie de novelas populares cuya identidad nunca se revela y que aparece enmascarado con una media en la cabeza. Pero el motivo se ha asociado con más frecuencia con un suceso de la infancia del pintor.

El 24 de febrero de 1912, la madre de Magritte, tras una serie de intentos de suicidio que al parecer hicieron que su marido la encerrara con llave en su dormitorio, consiguió escapar de casa y desapareció. Su cuerpo fue encontrado días más tarde en el río Sambre. El relato de este hecho no afloró hasta 1947, cuando Scutenaire lo recogió en su monografía sobre Magritte: "La madre del pintor se había arrojado al agua y, cuando se rescató su cadáver, tenía la cara cubierta por el camisón. Nunca se sabrá si se había tapado los ojos para no ver la muerte que ella



había elegido o si eran los remolinos del río los que la habían velado así. El único sentimiento que Magritte recuerda –o imagina recordar–, a propósito de este suceso, es el orgullo de ser el lamentable centro de un drama⁷⁵. Magritte siempre mantuvo un mutismo absoluto sobre la muerte de su madre, lo que naturalmente ha acentuado las sospechas sobre el profundo efecto traumático que aquel incidente debió de tener.

Desde la publicación del libro de Scutenaire se ha recurrido a este suceso como la clave para interpretar la cabeza cubierta. Sin embargo, dada la aparición de dicho motivo en el momento de la inmersión de Magritte en el

surrealismo parisíense, es mucho más probable que la inspiración proceda de la célebre fotografía de Man Ray *El enigma de Isidore Ducasse* (1920) que se publicó en la primera página del primer número de *La Révolution Surréaliste* en diciembre de 1924, casi como un ícono del nuevo movimiento [fig. 29]. La foto de Man Ray nos remite a Giorgio de Chirico, especialmente a *El enigma del oráculo* (1910), que a su vez nos reenvía al *Ulises y Calipso* (1882) de Böcklin. En estas dos pinturas descubrimos un origen común para la figura de espaldas y la cabeza cubierta [figs. 27 y 28].

FIG. 27. Giorgio de Chirico, *El enigma del oráculo*, 1910, óleo sobre lienzo, 42 × 61 cm. Colección privada

FIG. 28. Arnold Böcklin, *Ulises y Calipso*, 1882, óleo sobre tabla, 103,5 × 149,8 cm. Kunstmuseum Basel, Basilea, adquirido con fondos del Birmann-Fonds, la Asociación Museumsvereins y algunos amantes del arte en 1895, 108

FIG. 29. Man Ray, *El enigma de Isidore Ducasse*, 1920, gelatina de plata, 20,6 × 26,3 cm. Colección privada

ATAÚDES

Los ataúdes de las “perspectivas” de Magritte pueden verse en cierto sentido como variantes de la cabeza cubierta. Magritte elige algunos iconos del retrato burgués (francés) para boicotearlos con su humor negro⁷⁶. Entendido en sentido temporal, como anticipación, el título “perspectiva” encajaría con el don de la clarividencia del pintor, capaz de ver a los retratados de los cuadros en su estado futuro, igual que podía ver el pájaro en el huevo. La comicidad grotesca de estas versiones consiste en conferir al ataúd una forma doblada para adaptarse a la postura sentada o recostada de la figura. Son *vanitas* paródicas, *memento mori* burlones que se mofan al mismo tiempo de la muerte y de la inmortalidad de los grandes iconos de la pintura.

Creada en 1949, el mismo año de la primera de las “perspectivas”, *Cosmogonía elemental* [cat. 52] tiene también como protagonista un cuerpo de madera que simula actitudes humanas. Es una versión tardía del *bilboquet* o balaustre, que fue el primero de los objetos enigmáticos de Magritte y el más persistente. En la posguerra, el *bilboquet* fue adquiriendo rasgos y comportamientos cada vez más antropomórficos; aparece vestido con una especie de capa, posando como un gran personaje del teatro o la pintura clásica, sosteniendo una hojita en la mano, elevando la cabeza al cielo y a veces, como aquí, escupiendo llamas (quizá para evocar al menos tres elementos naturales: tierra, aire y fuego). David Sylvester observa: “tengo la sensación de que *Cosmogonía elemental* se basa en una pintura neoclásica que no puedo evocar”⁷⁷. La postura recostada en el paisaje sugiere una parodia de una Venus académica.

LA VIOLACIÓN

En la obra de Magritte, el rostro humano suprimido es reemplazado a veces por un objeto que remeda su apariencia. En *La violación*, los rasgos del rostro, con todo su valor expresivo, son desplazados por partes anatómicas

con un mero valor de objeto sexual. La cosificación pornográfica que en uno de los autorretratos de Magritte, *La lámpara filosófica*, revestía rasgos cómicos, reaparece aquí con un tono más sombrío, incluso siniestro.

La primera versión de *La violación* data de 1934; aquel mismo año se reprodujo en la cubierta de *Qu'est-ce que le surréalisme?* de Breton. En 1945 pintaría la versión soleada y renoiresca incluida en nuestra exposición [cat. 55]. Si *La violación* buscaba el shock, lo consiguió con creces, y Magritte se sintió obligado a buscar una fórmula atenuada, eufemística: en lugar de reemplazar la cara por el cuerpo, proyectar los rasgos faciales sobre el torso y el vientre. Así surgieron toda una serie de desnudos, en vista frontal y enmarcados por la cabellera (por ejemplo *El conocimiento natural*, 1941), sobre los cuales Magritte escribe: “Me parece que así expreso lo que *La violación* tenía de perturbador con las mismas formas que las de la naturaleza. La lectura se vuelve interior”⁷⁸.

En realidad, esta proyección del rostro en el cuerpo estaba ya en germen en toda una serie de obras del periodo 1926-1932 en las que el pintor nos ofrece un torso femenino enmarcado,

encerrado en lo que podría ser un cuadro, una ventana o un espejo y dejando fuera la cabeza. Esta amputación de la cabeza tiende a reproducir o regenerar la ilusión del rostro ausente en el tronco, convirtiendo los pechos en ojos y el sexo en boca⁷⁹. En *In memoriam Mack Sennett* (1936) [cat. 56] la proyección del rostro sobre el cuerpo se complica con la fusión fetichista del cuerpo y el vestido.

MIMÉTICO Y ANTIMIMÉTICO

En el verano de 1937 Magritte comenzó a trabajar en una serie de obras tituladas *La raza blanca*, la última de las cuales es una gran reconstrucción del cuerpo acéfalo a partir de la proyección del rostro. Cuando el coleccionista Edward James vio la pintura en París en 1938, escribió:

El cuadro con nariz, orejas, vientre, etc, colocados como las piedras de un dolmen, es un gran éxito en cuanto a composición, imaginación y fuerte y simple extrañeza –en el estilo de ciertas pinturas de Picasso, de formas humanas cruelmente distorsionadas en un escenario de cielo y mar⁸⁰.



FIG. 30. Pablo Picasso, *Figuras al borde del mar*, 1931, óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm. Musée national Picasso, París, dación Pablo Picasso, 1979

La raza blanca, 1937 [cat. 57]

En su respuesta Magritte ni confirmaba ni desmentía la conexión con Picasso [fig. 30 y cat. 57], solo agradecía los comentarios de James y proponía un acertijo: “Yo le preguntaría a los visitantes si saben decirme por qué le he dado a la figura dos narices”⁸¹. Una respuesta posible sería que en su reconstrucción Magritte convierte cada dualidad del rostro en singularidad y viceversa: dos ojos en uno, dos orejas en una sola, y una nariz en dos (la boca sigue siendo una sola).

En su llamado periodo *vache*, Magritte pintó varios ejemplos de cuerpos cuyos miembros se cubren de rostros grotescos, al estilo de las representaciones medievales del diablo⁸². La cara proyectada en el

vientre, en particular, tiene antecedentes desde la Antigüedad, como las estatuillas griegas de Baubo (asociadas al culto a Demeter) o las imágenes de esas criaturas míticas llamadas blemias, que carecían de cabeza y llevaban la cara en el torso. Pero ni en las Baubo ni en los blemias se da la coincidencia precisa entre ojos y pechos, boca y sexo. La coincidencia tiene un sentido ilusionista: hacer anatómicamente convincente la proyección. Tanto cuando Magritte proyecta el desnudo sobre el rostro, como en *La violación*, como cuando, a la inversa, proyecta el rostro sobre el desnudo, procede según un mecanismo mimético: asimilando visualmente rasgos faciales y corporales hasta producir su fusión. Esta proyección mimética del rostro está en la línea de los bodegones antropomórficos de Arcimboldo y es la fórmula preferida de Salvador Dalí. En las imágenes paranoicas dalinianas, el rostro es cifrado en un conjunto de objetos o en un paisaje que al mismo tiempo pretenden mantener una apariencia verosímil. Se trata de



conseguir una fusión mimética lo más perfecta posible entre facialidad y naturaleza.

LA SONRISA DEL GATO

Pero si Magritte proyecta miméticamente el rostro sobre el cuerpo, en el paisaje actúa de una manera antimimética: no trata de enmascarar los rasgos faciales en la naturaleza, sino que los exhibe bien distintos y contrapuestos a ella. Así sucede en la serie de pinturas tituladas *Sheherezade*, donde ojos y boca aparecen enmarcados en perlas ante un paisaje. Patricia Allmer ha señalado como fuente la película *Song of Scheherazade* (1947), un biopic musical sobre Rimski-Kórsakov en el que la actriz Yvonne de Carlo llevaba un tocado de perlas que pudo inspirar la máscara enjoyada de Magritte⁸³. El pintor tuvo que conocer también las miniaturas pintadas de un ojo (y a veces una boca) de la persona amada, a menudo enmarcadas con perlas, bastante frecuentes entre los siglos XVIII y XIX [figs. 31 y 32 y cat. 58].

FIG. 31. Salvador Dalí, *Rostro de Mae West que puede ser usado como apartamento surrealista*, 1934-1935, gouache y grafito sobre página de revista, 28,3 x 17,8 cm. The Art Institute of Chicago, donación de Mrs. Charles B. Goodspeed, 1949.517

FIG. 32. *Miniatura de un ojo*, hacia 1790-1820, perlas, diamantes, pintura. Victoria and Albert Museum, Londres, donado en memoria del honorable Donough O'Brien por su esposa la honorable Rose O'Brien, P.56-1977

Sheherezade, 1950 [cat. 58]

En el segundo manifiesto del *Surrealismo a pleno sol*, la efímera corriente estética que Magritte lanzó en los años cuarenta, el pintor escribe: “A lo largo de sus caminos verdeantes, hemos encontrado ya la sonrisa de Sheherezade, las manos blancas de los elfos y las cabelleras brillantes de las hadas”⁸⁴. La Sheherezade de los cuadros de Magritte no sonríe; la sonrisa aludida debe de ser la del gato de Cheshire, aquella que persistía incluso cuando el gato desaparecía. Magritte amaba ese pasaje sobre el que afirma: “Carroll había escrito algo muy bello y muy fuerte con ‘las sonrisas del gato’ pero lo destruye en gran parte a continuación, al darlo por algo soñando...”⁸⁵ Magritte ha buscado emular esa facialidad desencarnada, flotante, que puede superponerse a cualquier objeto no-humano como una máscara. El modo más banal es el antifaz sobre las manzanas, que surge en la misma época de *Sheherezade*⁸⁶. Pero pueden ser los rasgos mismos, ojos, nariz y boca, los que aparezcan sobre un sombrero de copa (*Lo bello tenebroso*, 1950), una esfera flotante (*El arte de vivir*, 1967), una manzana (*El brillo del día*, 1967), o incluso suspendidos en el aire⁸⁷. En oposición diametral a los paisajes

antropomórficos, la visión del rostro en el cielo hace la facialidad más visible que nunca, como un portento inexplicable. En los próximos capítulos exploraremos la tensión entre lo mimético y lo antimimético.





Descubrimiento, 1927 [cat. 60]

FIG. 33. Man Ray, *Volver a la razón*, 1923 (copia póstuma de 1982), gelatinobromuro de plata, 30 x 21,8 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, donación de Lucien Treillard, París, 1983, AS07523

7. MIMETISMO

Descubrimiento (1927) representa a una mujer desnuda en cuya piel aflora la veta de la madera [fig. 33 y cat. 60]. Fueron Picasso y Braque quienes introdujeron en sus bodegones la madera simulada, como otros materiales reproducidos en *trompe l'oeil*. Magritte adoptó la veta de madera en 1927, aplicándola al cielo, a la tierra y a diversos objetos enigmáticos en varios de sus cuadros⁸⁸.

El título del cuadro nos remite a una carta de Magritte a Paul Nougé en noviembre de 1927:

Creo que he hecho un descubrimiento en la pintura totalmente sorprendente: hasta ahora había usado objetos compuestos, o bien la situación de un objeto bastaba a veces para hacerlo misterioso. Pero como resultado de las investigaciones que he hecho aquí, he encontrado una posibilidad nueva que tienen las cosas: la de convertirse *gradualmente* en otra cosa, un objeto se funde en otro objeto distinto de sí mismo. Por ejemplo,

el cielo en algunos lugares deja aparecer la madera. Esto me parece algo muy distinto de un objeto compuesto, ya que no hay ruptura entre las dos materias, ni límite. Por este medio obtengo cuadros en los que la mirada “debe pensar” de una manera completamente distinta de lo habitual, las cosas son muy tangibles y, sin embargo, algunas tablas de buena madera se vuelven imperceptiblemente transparentes en ciertos lugares; o una mujer desnuda tiene partes que también se convierten en un material diferente⁸⁹.

Descubrimiento inicia en la obra de Magritte, según esto, el método de las metamorfosis, que después de la guerra se convertirá en el camino más frecuentado por el pintor. En *Descubrimiento*, la metamorfosis aparece íntimamente vinculada al fenómeno del mimetismo. El concepto, central en Magritte, de la semejanza (*ressemblance*), no se refiere a una mera relación de similitud entre

dos cosas, sino que implica un sujeto y una transformación:

Parecerse es un acto, y es un acto que pertenece solo al pensamiento. Parecerse es convertirse en la cosa que uno lleva consigo. Por sí solo, el pensamiento puede convertirse en la cosa que lleva consigo⁹⁰.

MIMETISMO Y ESPACIO

Suzi Gablik fue la primera en identificar uno de los grandes temas magrittianos. En su monografía sobre el pintor, se detiene a describir varios casos de mimetismo animal y vegetal para mostrar que los misterios que Magritte presenta, por improbables que parezcan, “se asemejan a los que la naturaleza nos ofrece cada día”⁹¹. La autora cita como ejemplos “el pez de piedra en *Los pasos perdidos* y el pájaro-hoja de *El sabor de las lágrimas* y *Las gracias naturales*” [fig. 34]⁹². Estas dos últimas pinturas son parte del amplio grupo de cuadros de aves-plantas que Magritte pintó desde la década de 1940: criaturas dotadas de tallos y hojas, pero también de cabezas y alas que parecen a veces palomas, a veces búhos, y forman grupos familiares, con crías y adultos, machos y hembras⁹³. Gablik señala la semejanza entre estos híbridos de

FIG. 34. René Magritte, *Las gracias naturales*, 1964, óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. Colección privada



animal y vegetal y ciertos *frottages* de Max Ernst, así como con sus pinturas de selvas⁹⁴.

Con todo, Gablik no menciona un texto muy relevante con relación al mimetismo: el clásico ensayo de Roger Caillois "Mimétisme et psychasthénie légendaire" (1935), publicado en *Minotaure*, y que alcanzó, como su ensayo anterior sobre la mantis religiosa en la misma revista, un gran eco en los círculos surrealistas⁹⁵. Rosalind Krauss aplicó las tesis de Caillois a la fotografía de Man Ray *Volver a la razón* (1923), en la que el "torso desnudo de una mujer se muestra como si se sometiera a la posesión por el espacio"⁹⁶. Existe un parentesco indudable entre la foto de Man Ray y el cuadro *Descubrimiento* de Magritte.

El ensayo de Caillois comienza con una crítica de la explicación darwinista del mimetismo animal como un mecanismo adaptativo para protegerse de los predadores. Tras esbozar una comparación (más bien delirante) con la magia mimética, el autor se lanza a proponer la analogía que da título al ensayo, entre el mimetismo y ciertos trastornos psíquicos⁹⁷. Caillois acude a los trabajos clínicos de Pierre Janet y Eugène Minkowski sobre la desperso-

nalización psicótica y describe cómo ciertas enfermedades mentales alteran la base de la personalidad: la distinción entre el organismo y su ambiente. El sentimiento de esta distinción sucumbe entonces a la atracción del espacio, a una "verdadera tentación del espacio". Caillois pone como ejemplo las alteraciones de la experiencia espacial en los esquizofrénicos: "El espacio parece a estos espíritus desposeídos una potencia devoradora. El espacio los persigue, los cerca, los digiere en una fagocitosis gigante. Y al final, los reemplaza. Todas estas expresiones sacan a la luz un mismo proceso: la despersonalización por asimilación al espacio, es decir, lo que el mimetismo realiza morfológicamente en ciertas especies animales"⁹⁸.

El deseo de asimilación al espacio lo reconoce también Caillois en la literatura, en "el tema panteísta de la fusión del individuo en el todo"⁹⁹. En cuanto al arte, no menciona la obra de Magritte; cita ciertos motivos decorativos eslovacos donde "se ignora si se trata de flores que tienen alas o de pájaros que tienen pétalos" así como los cuadros de Dalí con sus metamorfosis de "hombres, mujeres durmientes, caballos, leones invisibles" que "son

menos resultado de ambigüedades o de plurivocidades paranoicas que de asimilaciones miméticas de lo animado a lo inanimado"¹⁰⁰.

DISOLUCIÓN EN EL AZUL

Así, según Caillois, la tendencia más profunda del mimetismo no se orienta a imitar el aspecto de esta o aquella especie, sino el entorno del organismo, y en último término el espacio. Si en *Descubrimiento* la metamorfosis mimética parece surgir del cuerpo, en *La inundación* (1928) procede del exterior [fig. 35], del espacio circundante: la mitad superior del cuerpo parece haberse evaporado; el desnudo se vuelve transparente como el aire y se colorea del azul del cielo. No me parece necesario relacionar *La inundación*, como lo hace Sylvester, con el suicidio por ahogamiento de la madre de Magritte¹⁰¹. El título de la obra tiene un doble sentido: así como en el paisaje del fondo el agua ha anegado la tierra (como indican el edificio y el árbol que emergen del agua a la derecha), del mismo modo el aire inunda la carne, la sustancia de la figura.

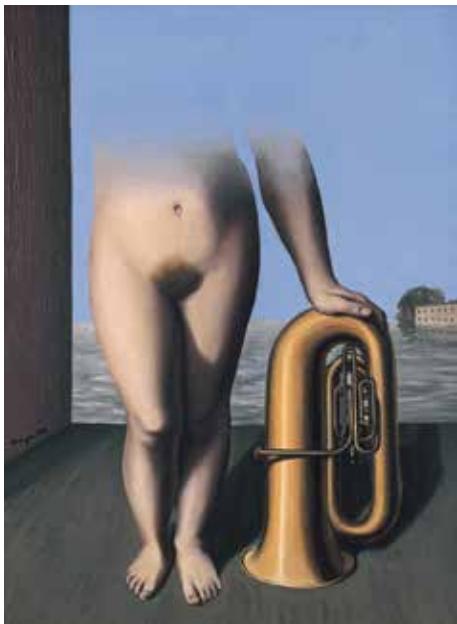
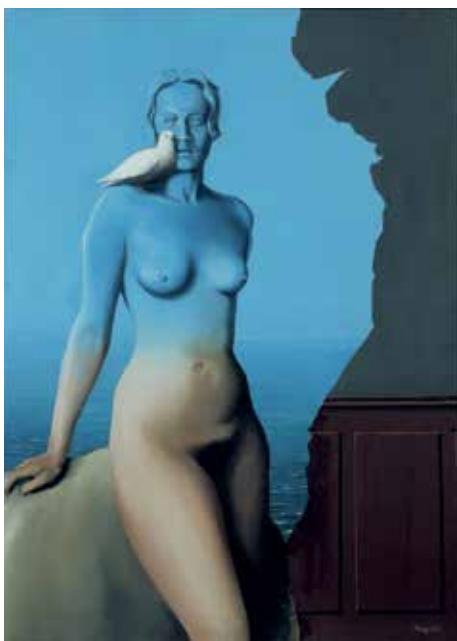


FIG. 35. René Magritte, *La inundación*, 1928, óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. Dexia Bank Collection, Bruselas

La magia negra (1ª versión), 1934 [cat. 61]



La disolución de un cuerpo en el aire es también el objeto de *El futuro de las estatuas* [cats. 64 y 65], un vaciado de la máscara funeraria de Napoléon camuflado con cielo azul y nubes blancas. Esa máscara ya había aparecido en el cuadro *El bosque* (1927), vestida con las formas y colores de los árboles. Los vaciados de escayola nos remiten a Giorgio de Chirico (recuérdese su *Canto de amor* que fascinó a Magritte

cuando vio una reproducción en 1923)¹⁰². Paul Nougé, que bautizó esta pieza, observaba: “Y llega a suceder, gracias a Magritte, que la máscara de yeso de Napoleón, de Robespierre o de Pascal, bosque entreabierto, bloque de cielo atravesado de nubes y de sueños, transfigura de una manera totalmente imprevista el mismo rostro de la muerte”¹⁰³. Igual que la muerte disuelve el ego, la pintura disuelve el volumen de la escayola en el azul del cielo.

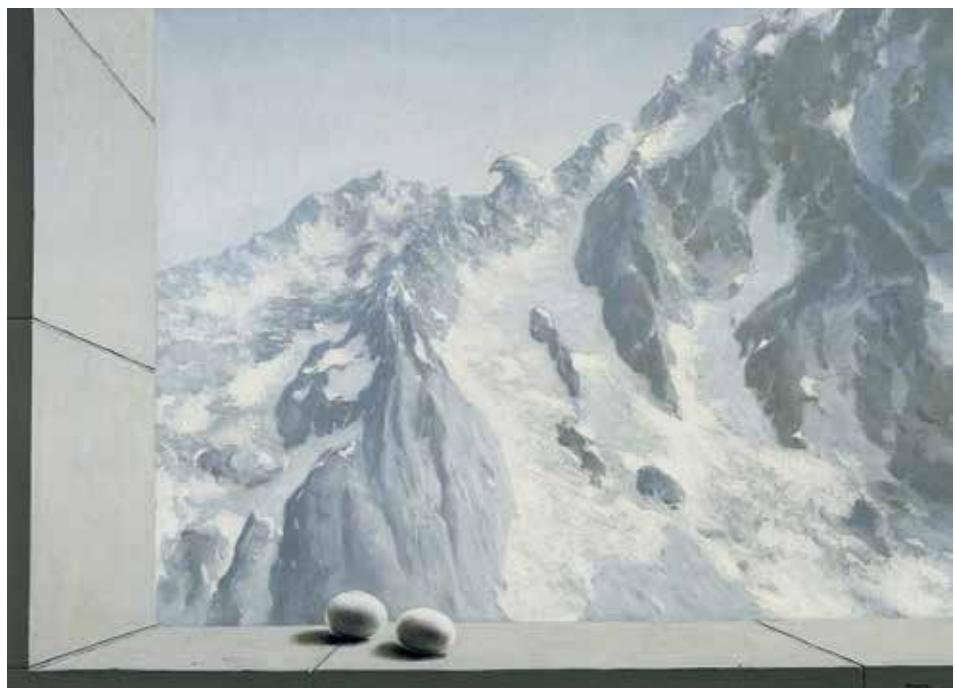
LA MAGIA NEGRA

La inundación [fig. 35] y *El futuro de las estatuas* anuncian una importante serie de pinturas que comienza en 1934 con *La magia negra* [cat. 61]¹⁰⁴. Una mujer desnuda posa con la mano apoyada en una roca. El espacio es un interior cuya pared ha sido derribada, o más bien recortada, abriéndose a un horizonte de mar y cielo. Es como si el aire, el espacio, hubiera roto esa pared e invadido el primer término. El desnudo guarda una innegable semejanza con el de *La inundación*, pero en este caso el cuerpo no se desvanece; conserva su forma, sus contornos, y solo cambia de color. El cuerpo sigue ahí, pero se ha vuelto camaleónico. La mujer es una suerte de sirena, a medio camino entre

dos mundos, entre la carne y el aire, entre la tierra y el cielo. “Es un acto de magia negra el transformar la carne de la mujer en cielo”¹⁰⁵. Cuando le preguntan por el papel expresivo del color en su obra, Magritte se refiere precisamente a esta serie: “En algunos de mis cuadros, el color aparece como un elemento del pensamiento. Por ejemplo, un pensamiento que consiste en un cuerpo de mujer que tiene el mismo color que un cielo azul”¹⁰⁶.

El desnudo de *La magia negra* reaparecerá muchas veces con múltiples variaciones: de frente o de perfil, con los ojos abiertos o cerrados, con una paloma o sin ella, con el mar al fondo o no, la pared rota o no. En algunas de esas variantes, como *El sueño* (1945) [cat. 62], desaparece el mimetismo cromático y su lugar lo ocupa una suerte de doble: una combinación extraña de sombra y reflejo. Esta sombra-reflejo no carece de relación con el mimetismo si nos atenemos a las tesis contemporáneas de Jacques Lacan. En su célebre artículo sobre el “estadio del espejo” (*stade du miroir*) Lacan define dicho estadio como “la transformación producida en el sujeto cuando éste asume una imagen”¹⁰⁷. Ahora bien, la identificación con la imagen puede

FIG. 36. René Magritte, *El dominio de Arnheim*, 1938, óleo sobre lienzo, 72,8 × 100 cm. Colección privada



ser de dos tipos, heteromórfica o homeomórfica. En la heteromórfica, el individuo se asimila a una criatura de otra especie o al entorno y aquí Lacan cita el estudio de Caillois que reduce “el mimetismo morfológico a una obsesión del espacio en su efecto desrealizante”¹⁰⁸. En la identificación homeomórfica, el individuo se identifica con la imagen de un congénere o con su propia imagen en el espejo. Como si fuera consciente de la disyuntiva lacaniana, Magritte recoge ambas posibilidades en la serie de *La magia negra*.

EL PÁJARO DE CIELO

Magritte demostró, como Max Ernst, un interés especial por las aves: palomas, búhos, águilas y otras, en las que se despliega toda una variedad de metamorfosis miméticas. La montaña cuyo perfil es un águila con las alas desplegadas aparece en una serie de pinturas desde 1936 [fig. 36]¹⁰⁹. Con frecuencia el ave puede mimetizarse con el cielo por el que navega; el primer caso es *El regreso* (1940) [cat. 66], donde la silueta de una paloma que vuela por un cielo nocturno se llena del azul luminoso de un cielo con nubes en pleno día. Se suele destacar

que el cuadro fue pintado por Magritte al regresar a Bruselas, bajo la ocupación alemana, tras unos meses refugiado en Francia. Interpretados desde esa circunstancia, el pájaro que vuela de noche pero lleno de día, el nido con huevos y el mismo título formarían una alegoría autobiográfica demasiado obvia y banal. El contraste entre el cielo sombrío que rodea al ave y el cielo luminoso en su interior vuelve a aparecer en *La gran familia* (1963) [cat. 67], donde el ave sobrevuela una marina tomada de un pintor armenio, Vartan Mahokian (1869-1937). En la última aparición del motivo, *El pájaro de cielo* (1966) [cat. 68], el contraste se da entre el cielo despejado fuera y el cielo nuboso dentro de la figura. La paradoja del mimetismo magrittiano es que la sumisión de la figura a su medio puede hacerla más visible, pero visible en su ausencia.

La imagen de estas aves de Magritte inspiró a Henri Michaux un poema en prosa:

Un pájaro que atraviesa las nubes y que las nubes atraviesan, ¡sería tan bello! Un pájaro atravesado por las nubes, sus dos alas abiertas de par en par por donde pasarán las nubes mientras vuela. O que tendría las alas marcadas con nubes. El pájaro-soñador de nubes pasaría sobre los mares, ya sin gritar, hambriento, para pescar y dar sangre nueva a los músculos de sus alas a los que no se permite descansar, pero convertido en contemplativo, con las alas marcadas de nubes claras, por un poder de interpenetración, de delicioso mimetismo manifestando así, entre otras cosas, que las ve como los hombres, y que las mira con el mismo placer admirativo, dando al cielo una armonía que nunca ha tenido¹¹⁰.

LAS OLAS QUIEREN SER BARCO

Igual que el pájaro puede transformarse en cielo, el barco puede volverse mar. En el inventario de problemas

presentado por Magritte en su conferencia “La Ligne de vie” figuraba el problema del agua. De ahí salieron las cuatro versiones al óleo de *El seductor* entre 1950 y 1953 [cat. 69]: el contorno de un velero estereotipado, lleno del color y la textura de las olas, como una suerte de buque fantasma apenas visible. *El seductor*, escribe Magritte, “representa el agua que tiene las formas de un barco sobre el mar”¹¹¹. En *Las maravillas de la naturaleza* (1953) [cat. 70] se combinan el velero de agua y las sirenas inversas. El barco, originario de la tierra, se encuentra en el agua y se mimetiza con ella; los sirénidos han llegado a la playa y se mimetizan con el elemento tierra. Son dos nostalgias y dos metamorfosis cruzadas.

En el mimetismo biológico la iniciativa corresponde al organismo, que se asimila a otro organismo o al entorno que lo rodea. En el mimetismo magrittiano, por el contrario, la iniciativa pertenece al medio o entorno; el propio Magritte habla de ello como si fueran los elementos los que imitan a los seres. El agua imita al velero, el aire imita al ave. O quizá mejor: el agua sueña un barco que se camufle de agua, el cielo sueña una paloma que se vista de cielo.

CAMUFLAJE

El mimetismo se revela finalmente como una consecuencia del trabajo de Magritte con la inversión figura-fondo. El animal o el objeto mimético pasa de ser figura a ser fondo, o se entrelaza de tal modo con el fondo que se vuelven inextricables. *La firma en blanco* (1965) [cat. 74] es una obra maestra tardía a la que Magritte se refiere como “el cuadro con la amazona escondida que sin embargo se ve”¹¹², lo que nos remite una vez más al “je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt”. La diferencia es que allí la paradoja de lo visible y lo invisible se construía enfrentando entre sí la imagen y las palabras, mientras que ahora se trata de un conflicto entre los componentes del campo visual, entre la figura y el fondo.

La amazona y su caballo se enredan con los árboles como lo visible se entrevera con lo invisible, según explica Magritte:

Cuando alguien pasa a caballo en un bosque, primero los ves (al jinete y al caballo), luego no los ves, pero sabes que están ahí. En el cuadro *La firma en blanco*, la amazona oculta los árboles y los árboles ocultan a la amazona. Pero nuestro pensamiento engloba lo visible tanto como lo invisible¹¹³.

8. MEGALOMANÍA

El mimetismo encarna, como hemos visto, la tendencia de un organismo a someterse a su medio y disolverse en él; pero en la obra de Magritte existe un movimiento opuesto, que tiende a emancipar un cuerpo u objeto respecto a su entorno. “Megalomanía” es la traducción inglesa habitual del título de Magritte *La Folie des grandeurs* (*Delirios de grandeza*); “Megalomanía” designa aquí un cambio de escala mediante el cual el pintor extrae un objeto o cuerpo de su contexto habitual y lo sitúa en un medio extraño.

Para entender este mecanismo hay que volver a un recurso básico de la poética surrealista y en particular de Magritte: el extrañamiento (*dépaysement*). Este principio es la clave de bóveda de su famosa conferencia “La Ligne de vie”:

Yo mostraba en mis cuadros unos objetos situados allí donde no se los encuentra jamás. [...] Dada mi voluntad de hacer aullar a los objetos más familiares, estos debían ser dispuestos en un nuevo orden y adquirir un sentido perturbador. Las grietas que vemos en nuestras



casas y en nuestros rostros, yo las encontraba más elocuentes en el cielo. Las patas de mesa de madera torneada perdían la inocente existencia que se les presta si aparecen de pronto dominando un bosque...¹¹⁴.

El extrañamiento, al frustrar las expectativas de la percepción pragmática habitual, nos las revelaría como por primera vez. Magritte escribe: "Las cosas están habitualmente tan ocultadas por sus utilizaciones que, al verlas un instante, nos da la sensación de conocer el secreto del Universo"¹¹⁵.

Paul Nougé destacaba como uno de los medios para crear sus "objetos perturbadores" el aislamiento del objeto, y entre los modos de aislamiento, el agigantamiento: "por un cambio de escala: una barra de labios con el tamaño de un bosque"¹¹⁶.

Un experto en este recurso fue Lewis Carroll, autor muy admirado por Magritte y reconocido por André

Breton entre los precursores del surrealismo junto a Lautréamont y Rimbaud. A lo largo de *Alice's Adventures in Wonderland*, Alicia cambia de tamaño hasta una docena de veces, y sus fluctuaciones de talla generan los extrañamientos más chocantes. En lo que sigue veremos cómo la fuente de inspiración para los cambios de escala en la pintura de Magritte podría encontrarse en el libro de Lewis Carroll y en las ilustraciones de John Tenniel.

GIGANTISMOS

Nada es lo que parece en *La giganta* (1929-1931). En un interior burgués, que el punto de vista hace parecer imponente, entra un personaje y nuestra mirada con él. La perspectiva está determinada por este hombrecillo que nos da la espalda: el punto en que convergen las líneas de fuga, marcado por un orificio en la puerta del fondo, se sitúa a la altura de sus ojos. La mujer desnuda parece gigantesca comparada



La giganta, 1929-1931 [cat. 75]

FIG. 37. John Tenniel, ilustración de la obra de Lewis Carroll, *Alice au Pays des Merveilles*, traducido por Henri Bué, Londres, Macmillan, 1869

con el hombrecillo, pero su estatura es normal respecto al espacio del interior. La relación entre las dos figuras recuerda la ilustración de Tenniel para el segundo capítulo de *Alice's Adventures in Wonderland*, cuando Alicia ha crecido hasta que su cabeza toca el techo y el conejo huye de ella despavorido [fig. 37 y cat. 75]. En el margen de *La giganta* hay escrito un poema con ese título que lleva la firma de Baudelaire, pero que en realidad es una variación muy libre sobre Baudelaire escrita por Paul Nougé. El mundo del agigantamiento resulta tan equívoco como el del mimetismo.

En *Los valores personales* (1952) [cat. 76], los actores ya no son figuras humanas, sino cinco objetos: peine, copa, jabón, brocha, cerilla. Y el espectador no está representado dentro



FIG. 38. John Tenniel, ilustración de la obra de Lewis Carroll, *Alice au Pays des Merveilles*, traducido por Henri Bué, Londres, Macmillan, 1869

La habitación de escucha, 1958 [cat. 77]



del cuadro (como lo estaba en *La giganta* por el hombrecillo de espaldas). Aquí el espectador no tiene por qué sentirse disminuido, porque lo que está viendo podría ser una casa de muñecas. Magritte nos explica así lo que les sucede a los objetos del cuadro: “En mi cuadro, el peine (y los otros objetos igualmente) ha perdido precisamente su ‘carácter social’, no es más que un objeto de un lujo inútil”¹¹⁷. El útil solo funciona como tal en cuanto parte de un contexto de uso; al aumentar de tamaño se queda fuera de lugar. Los cinco objetos cotidianos, tan familiares antes, se vuelven, por el cambio de

escala, unos intrusos indeseables. Cinco monstruos y cinco enigmas.

Magritte escribió un breve texto en prosa poética titulado “Théâtre au plein cœur de la vie”, que recuerda a un cuento de hadas:

Una princesa sin duda salía de la pared sonriendo en la casa rodeada de un cielo magnífico. Las frutas escogidas se encontraban sobre una mesa, para representar unos pájaros. La iluminación era comprensible a pesar de ciertas sombras sin causa y la ausencia de profundidad más allá de las puertas abiertas. El conjunto podía moverse gracias a sus proporciones. Ahora la princesa corre, amazona sin vértigo, por campos sin límite en busca de pruebas misteriosas. Ella utiliza los pensamientos y los actos de una multitud infinita de personajes. Ella franquea unos poéticos obstáculos: la maleta, el cielo; la navaja, la hoja; la esponja, la esponja¹¹⁸.

David Sylvester relacionó este texto con el cuadro *La llave de los sueños*¹¹⁹, pero tiene más sentido vincularlo con *Los valores personales*. “La casa rodeada de un cielo magnífico” evoca el papel pintado de cielo azul de este cuadro.

La última frase (“ella franquea unos poéticos obstáculos”) nos remite a un motivo típico en los cuentos populares, el de la “huída con obstáculos” en la que el fugitivo, para retrasar a sus perseguidores, va arrojando distintos objetos que se agigantan maravillosamente: un peine se transforma en una cordillera, una ramita se convierte en un bosque, un espejo en un lago. “La princesa corre, amazona sin vértigo, por campos sin límite”: el primer título de *Los valores personales* era *El campo libre*, y fue descartado seguramente porque revelaba demasiado las intenciones del pintor. El peine gigante sobre la camita, la brocha sobre el armario, la copa en medio del cuarto provocan claustrofobia y deseo de huir. El papel pintado de cielo sugiere la nostalgia del aire libre. Los objetos agigantados son los talismanes de la fuga.

EL OBJETO DEVORA EL ESPACIO

Como Magritte explicaba a su amigo Mariën, *La habitación de escucha* fue la prolongación de *Los valores personales*¹²⁰. Magritte creó hasta cuatro versiones de esta manzana gigante, siempre con el título inventado por Paul Colinet¹²¹; más tarde volvería sobre el tema con la gran roca de *El*

FIG. 39. John Tenniel, ilustración de la obra de Lewis Carroll, *Alice au Pays des Merveilles*, traducido por Henri Bué, Londres, Macmillan, 1869

FIG. 40. René Magritte, *La importancia de las maravillas*, 1927, óleo sobre lienzo, 98 x 74 cm. Colección privada

aniversario (1959) [cat. 78] y la rosa enorme de *La tumba de los luchadores* (1960). En todas estas pinturas, la cosa agigantada (manzana, rosa, roca) es siempre un objeto natural, de forma redondeada, que contrasta con el espacio cúbico y artificial en que está encerrado. De nuevo podemos buscar una clave en Lewis Carroll. En su visita a la casa del conejo, Alicia bebe de una botellita sin etiqueta, y su cuerpo crece y crece hasta que llega al techo y tiene que doblarse y sacar un brazo por la ventana y un pie por la chimenea, porque "ya no queda más espacio aquí para crecer" ("there's no room to grow up any more here"). Si en el mimetismo el cuerpo era devorado por el espacio, en la megalomanía, en cambio, el cuerpo devora el espacio circundante [fig. 38 y cat. 77].

LA MUJER TELESCÓPICA

El caso más evidente de inspiración tomada de la Alicia de Carroll es la serie de pinturas que llevan el título *Delirios de grandeza* (*La Folie des grandeurs*) [cats. 81 y 82] y que tienen como motivo central un torso escultórico femenino dividido en tres partes huecas, cada una encajada en la siguiente como en un juego de muñecas

rusas¹²². Este motivo apareció por primera vez en *La importancia de las maravillas* (1927), que Sylvester considera inspirado en *El elefante de las Célebes* de Max Ernst¹²³. Pero es mucho más evidente, empezando por el título, la referencia a Lewis Carroll. Al comienzo de su novela, Alicia entrevé un jardín a través de una puertecita y desea salir allí, pero la puerta es demasiado pequeña para permitirle el paso. En ese momento exclama: "Ojalá pudiera plegarme como un telescopio" ["I wish I could shut up like a telescope!"]; descubre una botella que dice "bébeme" y su brebaje la hace menguar hasta una talla de diez pulgadas. La palabra *telescope* aparecerá tres veces más en el texto de Carroll (y en la versión francesa de Henri Bolué) para describir las metamorfosis del cuerpo de Alicia, tanto menguantes como crecientes. Después de haber disminuido, Alicia muerde el bizcocho que la hará crecer y se admira "¡Ahora estoy extendiéndome como el mayor telescopio que haya habido! ¡Hasta luego, pies! (pues cuando se miró los pies, parecían casi fuera del alcance de su vista, de tanto como se alejaban)" [figs. 39 y 40]. Los psicoanalistas han señalado el simbolismo fálico del telescopio, con su capaci-



dad para extenderse y contraerse, y la identificación de Alicia con este aparato. Lacan le dedicó sugestivos análisis en sus Seminarios VI y XIII¹²⁴.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA MUJER-TORRE

La mujer telescopica reapareció en una pintura de gran formato, hoy en paradero desconocido, *La mujer del fantasma* (1927), y más tarde en la

cubierta para *Minotaure* (1937). *Los escalones del verano* (1938) [cat. 79] es otra variante: un vaciado de escayola dividido no en tres formas huecas, sino en un torso blanco y una pelvis oscura y colocado en el vano de un muro construido con bloques de piedra. Más allá, la tierra aparece excavada en bloques ciclópeos e incluso el aire se ha solidificado en enormes cubos apilados. La estatua, la tierra y el mismo cielo aparecen en medio de un proceso de construcción.

En las versiones posteriores de la mujer telescopica, tituladas *Delirios de grandeza*, el desnudo vuelve a componerse de caparazones huecos encajados, escalonados. En los comentarios sobre este motivo surge, aparte de la metáfora de las muñecas rusas, una imagen recurrente: un crítico describe el cuerpo femenino de *Delirios de grandeza* como “una torre en forma de zigurat”¹²⁵ y un psicoanalista menciona “la disminución del torso en forma de zigurat”¹²⁶. No es difícil reconocer en estas alusiones la imagen de la torre de Babel que aspira a alcanzar el cielo, quizás la encarnación más tópica de la megalomanía.

CONTRA EL CIELO

Cuando se verifica en el exterior, la megalomanía cobra la forma de una ascensión. Para separarse de su entorno terrestre, es igual de eficaz que el objeto crezca hasta el cielo o que ascienda hasta el cielo: crecimiento y ascensión producen el mismo efecto de sacar al objeto de su medio y proyectarlo en un medio insólito, incluso incompatible con él. Agigantamiento y levitación coinciden en la orientación antimimética; los objetos o personajes suspendidos en el aire aparecen más visibles que nunca.

Magritte explicó que con *La voz de los aires* (1931) [cat. 92] intentaba “encontrar una sensación nueva del espacio”¹²⁷. Los cotidianos cascabeles de los caballos se vuelven gigantescos y se elevan, con cierto aire amenazador, como grandes globos o planetas o naves extraterrestres. Pero la ascensión es aún más extraña en el motivo de los hombres con bombín que conversan en el aire [véase cat. 94], que apareció por primera vez en *El reconocimiento infinito* (1933). Las dos figuras, que recuerdan a los Dupond y Dupont (en castellano Hernández y Fernández) de otro belga, Hergé, continúan charlando como si nada. Son como esos personajes de

dibujos animados que siguen caminando por el aire cuando ya no tienen suelo bajo sus pies. Ahí, en el vacío del cielo, son absolutamente visibles y absolutamente evidente su extrañamiento.

ROCAS Y NUBES

Entre los motivos de la megalomanía, la roca ocupa un lugar especial. A diferencia de la manzana o la rosa, la roca no tiene unas dimensiones fijas en relación con la escala humana. La roca es para Magritte un objeto que no tiene que ver con el diseño humano ni con la utilidad humana, ni con el pensamiento humano:

—¿*Las rocas...?*

— Eh, bueno, sí, la piedra es también un ser, un ser que tiene importancia para mí. Tal vez...

— ¿*Una importancia particular?*

— Pues tal vez porque diría que la piedra no piensa, mientras que en las otras cosas, un mueble o una casa, dado que fueron hechas por el hombre, hay un pequeño pensamiento...¹²⁸.

El fondo anaranjado de *La voz activa* (1951) [cat. 95], que fue añadido al final, parece concebido para cancelar todo contexto e impedir toda compara-

ción de escala. En una carta escrita poco antes de terminar este cuadro, en abril de 1951, Magritte explicaba a su amigo Paul Colinet que iba a dejar de usar los fondos escénicos de obras anteriores y en los meses siguientes realizó efectivamente un pequeño número de pinturas en las que presenta el objeto contra un fondo de color uniforme; pero el experimento no tuvo continuidad, quizá porque otros temas no eran tan adecuados para ello como esta roca.

En *Los orígenes del lenguaje* (1955) [cat. 99], Magritte congrega, como otras veces, tres elementos naturales (tierra, agua, aire); la roca se sitúa ante el mar y el cielo como una espectadora quizás dominada por la nostalgia. La roca es el objeto terrestre por excelencia, pero Magritte establece una identificación paradójica entre la roca y la nube. En su libro *La Terre et les rêveries de la volonté*, Gaston Bachelard señalaba la correspondencia en la imaginación poética entre nubes y rocas, que “intercambian sus valores imaginarios”¹²⁹.

La roca suspendida en el aire se convirtió en el motivo principal de varias pinturas tardías de Magritte¹³⁰. Automáticamente se consideran estas

obras como imágenes de una roca que flota ingravida, que ha escapado misteriosamente al poder de la gravedad. Pero también podrían interpretarse como visiones de una roca que está cayendo y que ha sido captada en plena caída libre.

Un texto muy revelador sobre la roca en el aire apareció en un artículo anónimo publicado en la revista *Life* en 1966, con ocasión de la gran retrospectiva del pintor en el Museum of Modern Art, y que recogía comentarios atribuidos a Magritte:

Al pensar que la piedra debería caer, el espectador tiene una sensación más fuerte de lo que es una piedra de la que tendría si la piedra estuviera en el suelo. La identidad de la piedra se vuelve mucho más visible. Además, si la piedra descansara en el suelo, uno no se percataría del cuadro en absoluto¹³¹.

Se trata del enunciado más claro de la dialéctica de mimetismo y megalomanía. La roca posada en la tierra apenas resulta perceptible debido a su mimetismo natural; la roca en el aire nos descubre, por contraste con su entorno, lo que es de verdad una piedra. Se trata

de una generalización filosófica del método magrittiano del extrañamiento (*dépaysement*): la esencia de un objeto se revela cuando lo ponemos en una situación insólita o mejor aún, en una situación incompatible con su tendencia natural. Pero en la última frase del comentario, Magritte va todavía más allá: lo que se nos revela por contraste o por contradicción no es solo el objeto, sino también su representación, el cuadro mismo. Cuando la pintura se limita a reproducir la realidad, el cuadro literalmente desaparece. El cuadro reaparece solamente cuando el pintor saca las cosas de quicio; la pintura solo se hace visible mediante la paradoja.

1 “La Manufacture de poésie” (1950), en René Magritte, *Écrits complets. Édition établie et annotée par André Blavier*, París, Flammarion, 2009, p. 302.

2 André Blavier, en la edición de los *Écrits complets*, explica que el “original en lápiz de color” se encontró entre los papeles de Paul Colinet, en *ibid.*, p. 303. Y el catálogo de *La Manufacture de poésie* se publicaría, casi treinta años después, bajo el solo nombre de Colinet, en *ibid.*, p. 305.

3 Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 537.

4 Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien. Roman néo-scientifique, suivi de spéculations*, París, Fasquelle éditeur, 1911, p. 91.

5 Entrevista con Pierre Descargues (1961), en Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 545.

6 Marcel Mariën, *Apologies de Magritte*, 1938-1993, Bruselas, Didier Devillez Éditeur, 1994, p. 54.

- 7 Paul Nougé, "Machine poétique" (1935), en Paul Nougé, *L'Expérience continue*, Bruselas, Les Lèvres Nues, 1966. Utilizamos aquí la segunda edición pulicada en Lausana, Éditions L'Âge d'Homme, 1981, p. 196.
- 8 Véase Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 110.
- 9 *Ibid.* Aunque Magritte sitúa ese lapsus en 1936, en 1933 había pintado ya el cuadro *Las afinidades electivas*, que representa un gran huevo dentro de una jaula.
- 10 *Ibid.*, pp. 335 y 326.
- 11 Véase, más adelante, el último capítulo de este mismo texto.
- 12 André Breton, *Le Surrealisme et la peinture*, París, Gallimard, 2013, p. 99.
- 13 André Chastel, *Le Tableau dans le tableau; Suivi de la figure dans l'encadrement de la porte chez Velázquez*, París, Flammarion, 2012, p. 61.
- 14 *Ibid.*, p. 60.
- 15 Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, París, Fata Morgana, 2010.
- 16 Lisa Lipinski, *René Magritte and the Art of Thinking*, Nueva York-Londres, Routledge, 2019.
- 17 Lorenzo Pericolo, "What is Metapainting? The Self-Aware Image Twenty Years Later", en Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Metapainting*, Lorenzo Pericolo (ed.), Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2015, pp. 1-31, aquí p. 12.
- 18 René Magritte y Harry Torczyner, *Letters Between Friends*, Nueva York, Harry Abrams, 1994, p. 86.
- 19 Sarah Whitfield, *Magritte* [cat. exp.], Londres, The Hayward Gallery, The South Bank Centre, 1992, s. p., n.º 124. Véase también Sylvester, vol. 3, p. 400.
- 20 "La Ligne de vie I", en Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 105.
- 21 "La Ligne de vie II", en *ibid.*, p. 142.
- 22 Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 260.
- 23 Carta de Magritte a Alexander Iolas, 16 de mayo de 1951, citado por Whitfield 1992, *op. cit.* nota 19, n.º 107. Véase también Sylvester, vol. 3, p. 186.
- 24 En Sylvester, vol. 3, p. 186.
- 25 Patricia Allmer ha estudiado la influencia de los espectáculos de magia y sus carteles en el arte de Magritte, junto a otras especialidades del espectáculo moderno, como el circo y el cine. Véase Patricia Allmer, *René Magritte. Critical Lives*, Londres, Reaktion Books, 2019, en particular el capítulo 6 "Now You See Him, Now You Don't", pp. 165-185.
- 26 René Magritte y Paul Nougé, *Quelques écrits et quelques dessins de Clarisse Juranville*. Bruselas, René Henriquez, 1927.
- 27 Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 625.
- 28 *Ibid.*, p. 613.
- 29 "Les Mots et les images", en *ibid.*, p. 60.
- 30 *Ibid.*, p. 636.
- 31 *La Révolution Surréaliste*, n.º 12, 15 de diciembre de 1929, vol. 1, pp. 32-33.
- 32 "Les Mots et les images", en Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 60.
- 33 Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, París, Flammarion, 2019, p. 58
- 34 Véase el ensayo de Carolin Meister, "Les mots et les images: Eine optische Maschine von René Magritte", en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 67, n.º 11, 2004, pp. 115-130.
- 35 Sylvester, vol. 1, p. 332.
- 36 Al comienzo de su estancia en París, Magritte coincidió a menudo con Miró, que tenía su estudio en el mismo edificio que su marchante Goemans en el 22 de la rue Tourlaque, en Montmartre. Magritte almorcaba en casa de Goemans todos o casi todos los jueves y a esos almuerzos se unía a veces Miró. Pero Magritte nunca menciona a Miró entre sus fuentes, y en 1957 declara: "Le vi algunas veces [a Miró] en París, hacia 1926. Recibía lecciones de boxeo para poder defender, cuando hiciera falta, su nada espiritual. He conocido también a los "surrealistas", que hablaban seriamente de la liberación del hombre incluso con la consideración de que unas manchas cualesquiera de colores arrojados artísticamente sobre unas telas por Miró fueran capaces de liberarnos". Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 447.
- 37 En una carta de Magritte a Gaston Puel del 18 de noviembre de 1953, en *ibid.*, p. 328.
- 38 En su reseña de la retrospectiva Magritte en el MoMA en 1966, Max Kozloff escribía: "Prácticamente todo dentro de la producción extremadamente diversificada de Magritte se puede resumir con la palabra 'contradicción'". Véase Max Kozloff, "Magritte", en *The Nation*, 10 de enero de 1966, repr. en Max Kozloff, *Rendings. Critical Essays on a Century of Modern Art*, Nueva York, Simon and Schuster, 1968, p. 115.
- 39 Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 306.
- 40 *Ibid.*, p. 318.
- 41 Entrevista de Louis Quiévreux, en *La Lanterne*, Bruselas, el 23 de abril de 1947. Repr. en *ibid.*, p. 251.
- 42 *Ibid.*, p. 250.
- 43 "Una imagen no debe confundirse con algo tangible: la imagen de una pipa no es una pipa". En *ibid.*, p. 530. "Por qué esto no es una pipa. [...] Bueno, pues... porque es la pintura de una pipa, y no una verdadera pipa". En *ibid.*, p. 610. "La famosa pipa... ¡Me la han reprochado tanto! Y sin embargo... ¿Puede usted llenarla [de tabaco], mi pipa? No, no es cierto, no es más que una representación. Por tanto, si yo hubiera escrito debajo de mi cuadro "esto es una pipa", ¡habría mentido!..." Entrevista de Claude Vial, en *ibid.*, p. 643.
- 44 Entrevista con Jacques Goossens en la televisión belga, 28 de enero de 1966, en *ibid.*, p. 625.
- 45 Sylvester afirma que de los 700 títulos empleados por Magritte (y repartidos entre unas 1.800 obras), corresponden 170 a Scutenaire, 70 a Nougé, 30 a Mariën, 15 a Colinet, más otros de Marcel Lecomte, Irène Hamoir, Paul Éluard, André Breton, André Bosmans, etc. En David Sylvester, *Magritte, The Silence of the World*, Nueva York, The Menil Foundation, Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 137.
- 46 En Paul Nougé, "Pour s'approcher de René Magritte" citado en Paul Nougé, "Lettre à René Magritte" (1927), en Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, Lausana, L'Âge d'Homme (Cistre, Collection Lettres différentes), 1980, p. 251.
- 47 En Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 110.
- 48 *Ibid.*, p. 472.
- 49 Max Ernst, "Au-delà de la peinture", en Max Ernst, *Oeuvres de 1913 à 1936*, París, Cahiers d'Art, 1937.
- 50 Citado en André Breton: *La Beauté convulsive*, [cat. exp.], París, Centre Georges Pompidou/Musée national d'art moderne, 1991, p. 236.
- 51 Nougé 1980, *op. cit.* nota 46, p. 217.
- 52 Whitfield 1992, *op. cit.* nota 19, s. p., n.º 55. Véase también Sylvester, vol. 1, p. 353.
- 53 Paul Nougé, "Les images défendues", en Nougé 1980, *op. cit.* nota 46, pp. 235-236.
- 54 "La Ligne de vie I", en Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 109.
- 55 "La Ligne de vie II", en *ibid.*, p. 143.
- 56 Carta de Magritte a M. y Mme. Barnet Hodes, 1957, citada en René-Marie Jongen, *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible: Réflexions et recherches*, Bruselas, Presses de l'Université Saint-Louis, 2019, p. 173.
- 57 Carta de Magritte a André Bosmans, diciembre de 1963, en Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 549.
- 58 *Ibid.*, p. 68.
- 59 Whitfield 1992, *op. cit.* nota 19, s. p., n.º 61.
- 60 Chastel 2012, *op. cit.* nota 13.
- 61 "Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur". Y en la versión en *vulgare*: "Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che qui vi sarà dipinto". Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, intro., trad. y notas de Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos, Colección Metrópolis, 1999.
- 62 Whitfield 1992, *op. cit.* nota 19, s. p. n.º 58.
- 63 "La Ligne de vie I", en Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, pp. 121-122.
- 64 Los cristales rotos de *La llave de los campos* volverán a aparecer en *El dominio de Arnheim* (1949), *El mundo de las imágenes* (1961) y *La caída de la tarde* (1964).
- 65 El esquema de guión de un film de Magritte comienza así: "La noche se abre sobre un hombre visto de espaldas que sostiene en la mano un espejo donde se ve una tela pintada". En Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 66.
- 66 René Magritte, *Lettres à André Bosmans (1958-1967)* (1963), Bruselas, Seghers-Isy Brachot, 1990, pp. 318-319.
- 67 En Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 589.
- 68 Véase Roland Recht, *La Lettre de Humboldt*, París, Christian Bourgeois, 1989, p. 63.
- 69 Pericolo 2015, *op. cit.* nota 17, p. 15.
- 70 En *Las enseñanzas del paseante solitario* (1926-1927).
- 71 Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 484.
- 72 Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Londres, Reaktion Books, 2009, p. 213.
- 73 Sylvester 1992, *op. cit.* nota 45, p. 23.
- 74 En el mismo año de 1928, Magritte crea otras famosas pinturas de figuras embozadas: *La invención de la vida*, *La historia central* y las dos versiones de *Los amantes*.
- 75 Citado en Patrick Walberg, *Magritte*, André de Rache (ed.), 1965 (e-book), posición 369/5445.

- 76 *Perspectiva: El balcón de Manet* (1949) [CR 710]; *Perspectiva: El balcón de Manet* (1950) [CR 721]; *Perspectiva: Madame Récamier de Gérard* (1950) [CR 741]; *Perspectiva: Madame Récamier de David* (1950) [CR 742]; *Perspectiva: Madame Récamier de David* (1951) [CR 757]; *La bella hereje* (1963).
- 77 David Sylvester, *Magritte*, Nueva York-Washington, Frederick A. Praeger, 1969, p. 8.
- 78 Carta de Magritte a Claude Spaak, 5 de enero de 1941, citada en Sylvester, vol. 2, p. 288.
- 79 Así sucede en *Las cómplices del mago* (1926), *El elogio del espacio* (1927-1928), *El símbolo disimulado* (1928), *El palacio de una cortesana* (1928) y *El atentado* (1932).
- 80 Citado en Whitfield 1992, *op. cit.* nota 19, s. p. n.º 78.
- 81 *Ibid.*, n.º 78.
- 82 Véase por ejemplo *El contenido pictórico* (1947) [CR 646]. *Los picores* (1948), gouache, 46 x 38 cm [CR 1277], en paradero desconocido. *Titania* (1948), gouache, 75,4 x 56,8 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- 83 Allmer 2019, *op. cit.* nota 25, pp. 104-106.
- 84 En Magritte, *op. cit.* nota 1, p. 219.
- 85 Carta de Magritte a André Bosmans, 22 de diciembre de 1964, en *ibid.*, p. 457.
- 86 En un gouache para la revista *View* en diciembre de 1946. El motivo se multiplica en dos series de títulos: *El vals titubeo*, cuando la escena es diurna y *El cura casado*, cuando es un nocturno a la luz de la luna.
- 87 *El paisaje de Baucis* (1966), *El museo del rey* (1966), *Todos los días* (1966), *Las bellas relaciones* (1967), *El siglo de las luces* (1967).
- 88 En cuadros como *La pasión por las luces* (1927), *La cultura de las ideas* (1927), *El principio de los objetos* (1927), *El forro del sueño* (1927).
- 89 Sylvester, vol. 1, p. 245. Carta de Magritte a Paul Nougué, s. f. [noviembre de 1927], en Marcel Mariën, *Lettres surréalistes 1924-1940*, serie *Le Fait accompli*, 81-95 (mai-août 1973), Bruselas, Les Lèvres Nues, 1973, p. 57.
- 90 Magritte, *op. cit.* nota 1, p. 493. Véase también *ibid.*, p. 511 y "L'art de la ressemblance", en *ibid.*, p. 655.
- 91 Suzi Gablik, *Magritte* (1970), Londres, Thames and Hudson, 1991, pp. 119-123.
- 92 *Ibid.*, p. 121.
- 93 *La isla del tesoro* (1942) [CR 498]; *Los compañeros del miedo* (1942); *El ecuador* (1942); *El guión* (1942); *La isla del tesoro* (1942/1943) [CR 516]; *La isla del tesoro* (1945) [CR 584]; *La isla del tesoro* (1945) [CR 585]; *La noche del amor* (1947); *El sabor de las lágrimas* (1948) [CR 664].
- 94 Gablik 1991, *op. cit.* nota 91, pp. 60-61.
- 95 *Minotaure*, n.º 7, París, Skira, 1935, pp. 5-10.
- 96 Rosalind Krauss, "Corpus delicti", en *October*, vol. 33, verano de 1985, p. 50.
- 97 Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme* (e-book), París, Gallimard, 2015, s. p.
- 98 *Ibid.*
- 99 *Ibid.*
- 100 *Ibid.*
- 101 Sylvester 1992, *op. cit.* nota 45, p. 15.
- 102 Sobre la impresión que le produjo *Canto de amor* de De Chirico, véase Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, pp. 367, 625, 664.
- 103 Paul Nougué, "L'Avenir des statues", en Nougué 1980, *op. cit.* nota 46, pp. 242-243.
- 104 La serie formada por las varias pinturas con el cuerpo de la mujer mitad azul, que llevan por título *La magia negra* (desde 1934), *La línea de la vida* (1936), *La invasión* (1938) *La gran muralla* (1938), *El espejo universal* (1939) y *El hermoso navío* (1942).
- 105 Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 261.
- 106 *Ibid.*, p. 537.
- 107 Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", en Jacques Lacan, Comunicación al 16 Congreso Internacional de Psicoanálisis, Zúrich, 17 de julio de 1949, consultado en <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psyche/psysém/miroir.htm>.
- 108 En *ibid.*
- 109 La roca que cobra la forma del águila aparece por primera vez en dos pinturas de 1936 tituladas *El precursor* [CR 417 y CR 418] y se confirma luego en otra obra con el mismo título (1938) [CR 455] y *El dominio de Arnhem* (1938) [CR 456]. En Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 111. En *Los pasos perdidos* (1950) [CR750], la montaña se ha convertido en un ave rapaz vigilante, en un centinela.
- 110 Henri Michaux, "En Révant de peintures énigmatiques" (1964), en Henri Michaux, *Oeuvres Complètes*, tomo 3, París, Gallimard, 2004, p. 718.
- 111 Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 326.
- 112 Carta de Magritte a André Bosmans, Bruselas, 1 de julio de 1965. En Magritte 1990, *op. cit.* nota 66, p. 425. Véase también Sylvester, vol. 3, p. 412.
- 113 Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 614 (traducido del inglés).
- 114 Véase "La Ligne de vie I", en *ibid.*, p. 109.
- 115 "La Peinture inutile de M.", en *ibid.*, p. 343.
- 116 Paul Nougué, "Pour s'approcher de René Magritte", en Nougué 1980, *op. cit.* nota 46, p. 251.
- 117 Carta de Magritte a Alexander Iolas, 24 de octubre de 1952, en Sylvester, vol. 3, p. 192.
- 118 Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 45. André Blavier observa que todos estos objetos, excepto la navaja, son objetos familiares mostrados a menudo por Magritte (véase nota en *ibid.*, p. 46).
- 119 Sylvester 1992, *op. cit.* nota 45, p. 135.
- 120 Carta de Magritte a Marcel Mariën, febrero de 1952, en Sylvester, vol. 3, pp. 198-199. *El pronombre posesivo* es una obra desaparecida que fue probablemente destruida por el propio artista. Hay además dibujos y gouaches (*Cuatro rocas en un interior*, 1952 [CR 1356]) que conectan un cuadro y otro.
- 121 Hay tres versiones de *La habitación de escucha*: (1952) [CR 779], (1953) [CR 799] y (1958) [CR 877].
- 122 René Passeron, *René Magritte*, Chicago, J. Philip O'Hara, Inc., 1972, p. 46.
- 123 Sylvester 1992, *op. cit.* nota 45, pp. 98-103.
- 124 Por cierto, que la identificación del fallo con la figura femenina, tan psicoanalítica, está explícita en dos obras de Magritte: *La primavera eterna* (1937 o 1938), gouache, 34,7 x 51,1 cm y *El océano* (1943), óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm.
- 125 R[obert] C. Kenedy, "London Letter", en *Art International*, Lugano, 20 de octubre de 1968, pp. 49-54. Véase también *Review of London, The 8 Sculptures of Magritte*, Londres, Hanover Gallery [cat. exp.], junio-agosto de 1968, p. 52.
- 126 Eric Wargo, "Infinite Recess: perspective and play in Magritte's *La Condition Humaine*", en *Art History*, vol. 25, n.º 1, febrero de 2002, pp. 47-67.
- 127 Sylvester, vol. 1, p. 288.
- 128 Entrevista con Jacques Goossens en la televisión belga, 28 de enero de 1966. Citada en Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 627.
- 129 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté* (1948), ed. esp.: *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 208 y ss.
- 130 *El mundo familiar* (1958) y *La batalla de Argonne* (1959), *El castillo de los Pirineos* (1959), *El sentido de las realidades* (1963) y *La flecha de Zenón* (1964).
- 131 El texto son las respuestas de Magritte, recogidas en inglés, que proceden de notas tomadas durante la visita de Magritte a Houston en diciembre de 1965. Véase Magritte 2009, *op. cit.* nota 1, p. 614.

Obras

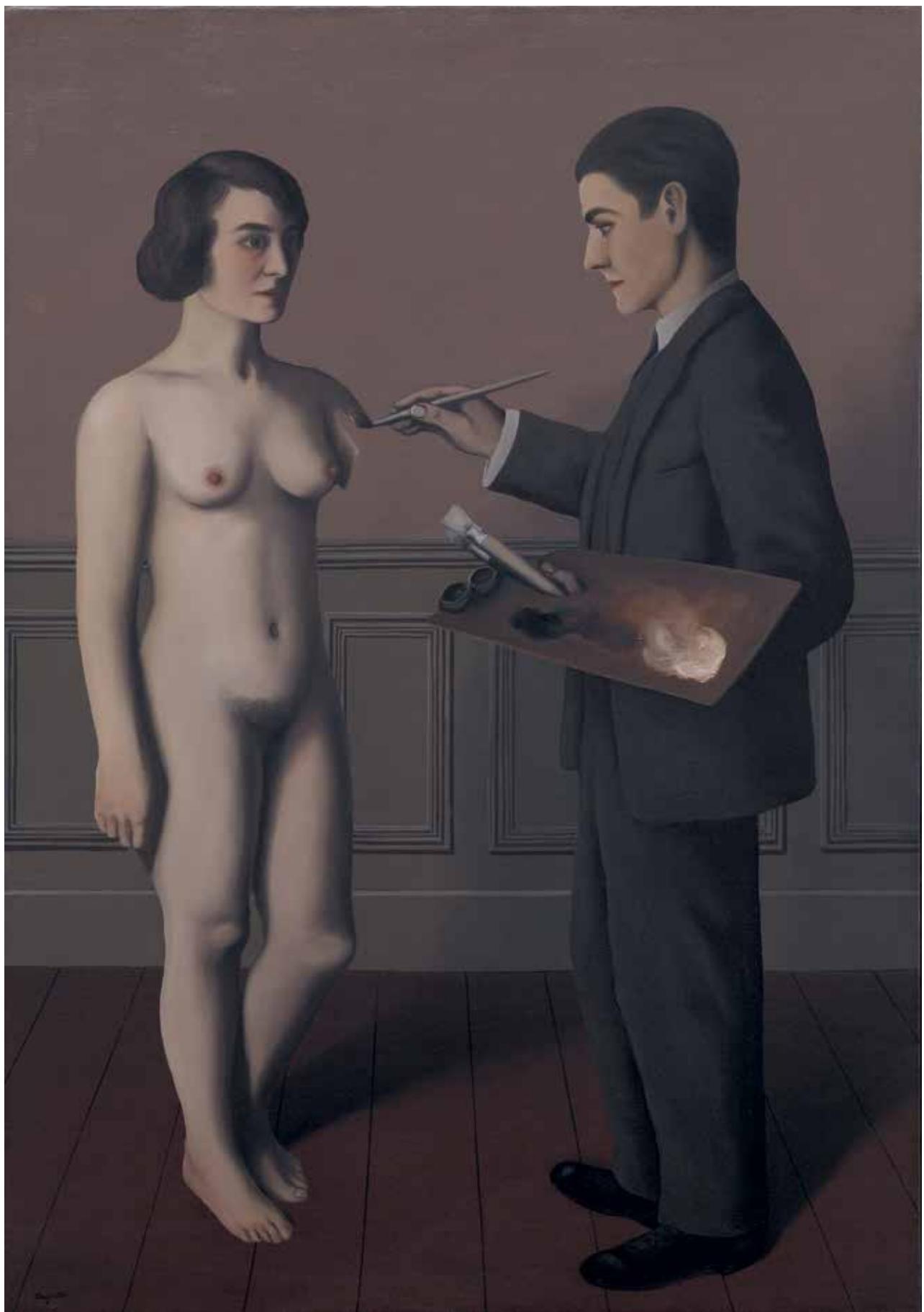
NOTA AL CATÁLOGO:

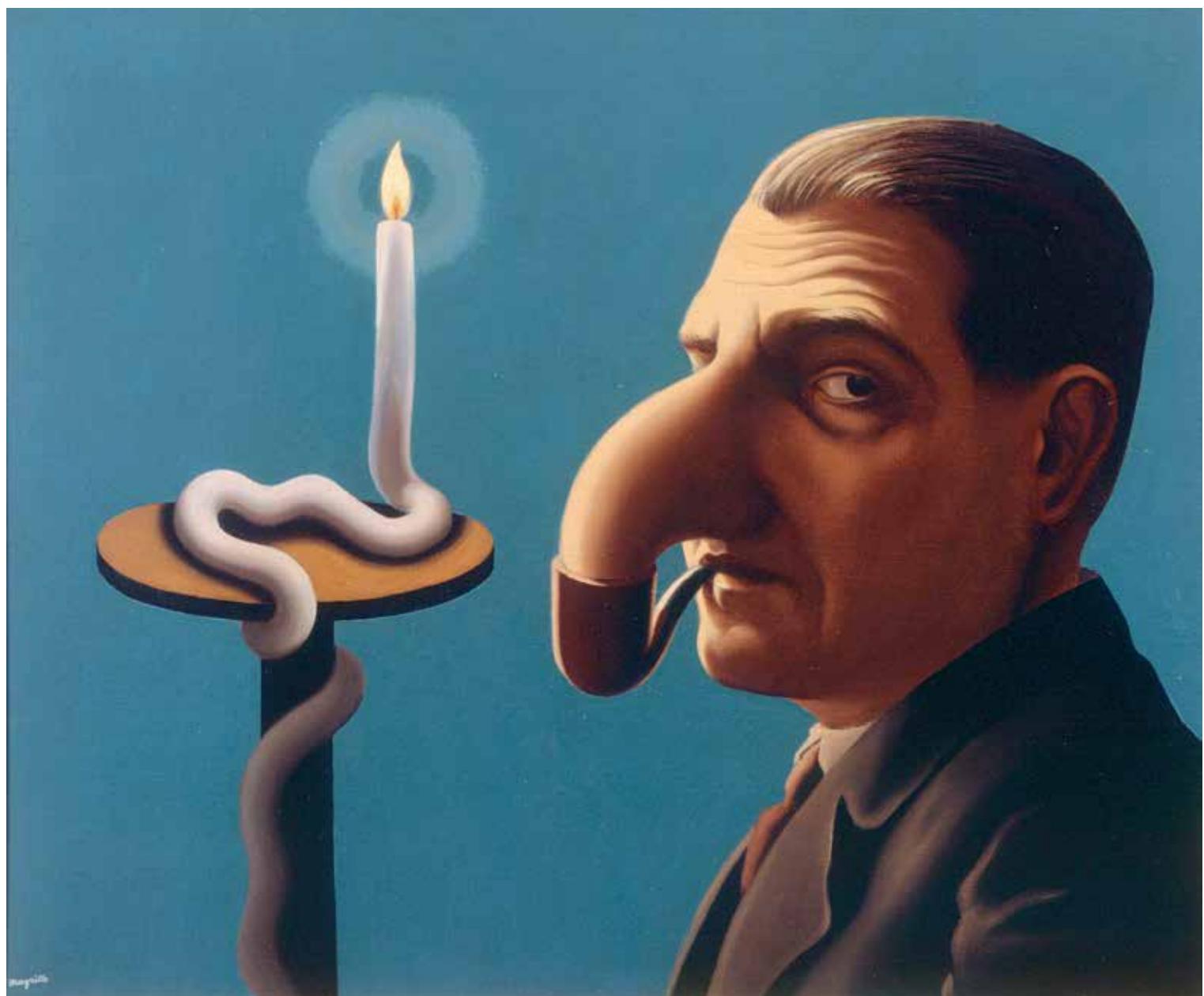
la presente catalogación incluye obras expuestas en las dos sedes de esta muestra. Cuando las obras se exponen exclusivamente en Madrid o en Barcelona, el símbolo [M] o [B], respectivamente, figura debajo de la ficha técnica de la obra.

1

Tentativa de lo imposible, 1928
Tentative de l'impossible

Óleo sobre lienzo, 116 x 81,1 cm
Toyota Municipal Museum of Art, Toyota, 142
CR 284

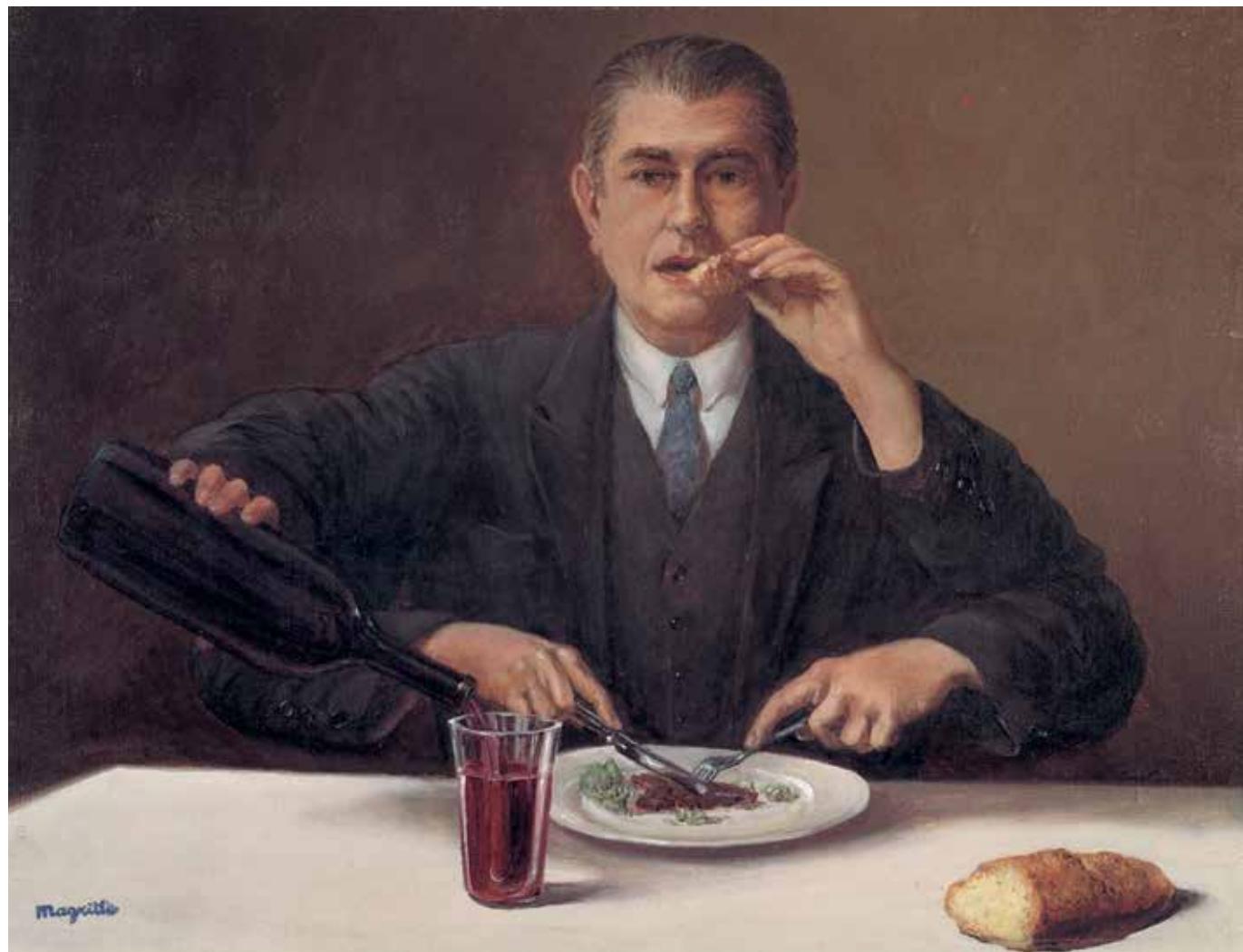




2

La lámpara filosófica, 1936
La Lampe philosophique

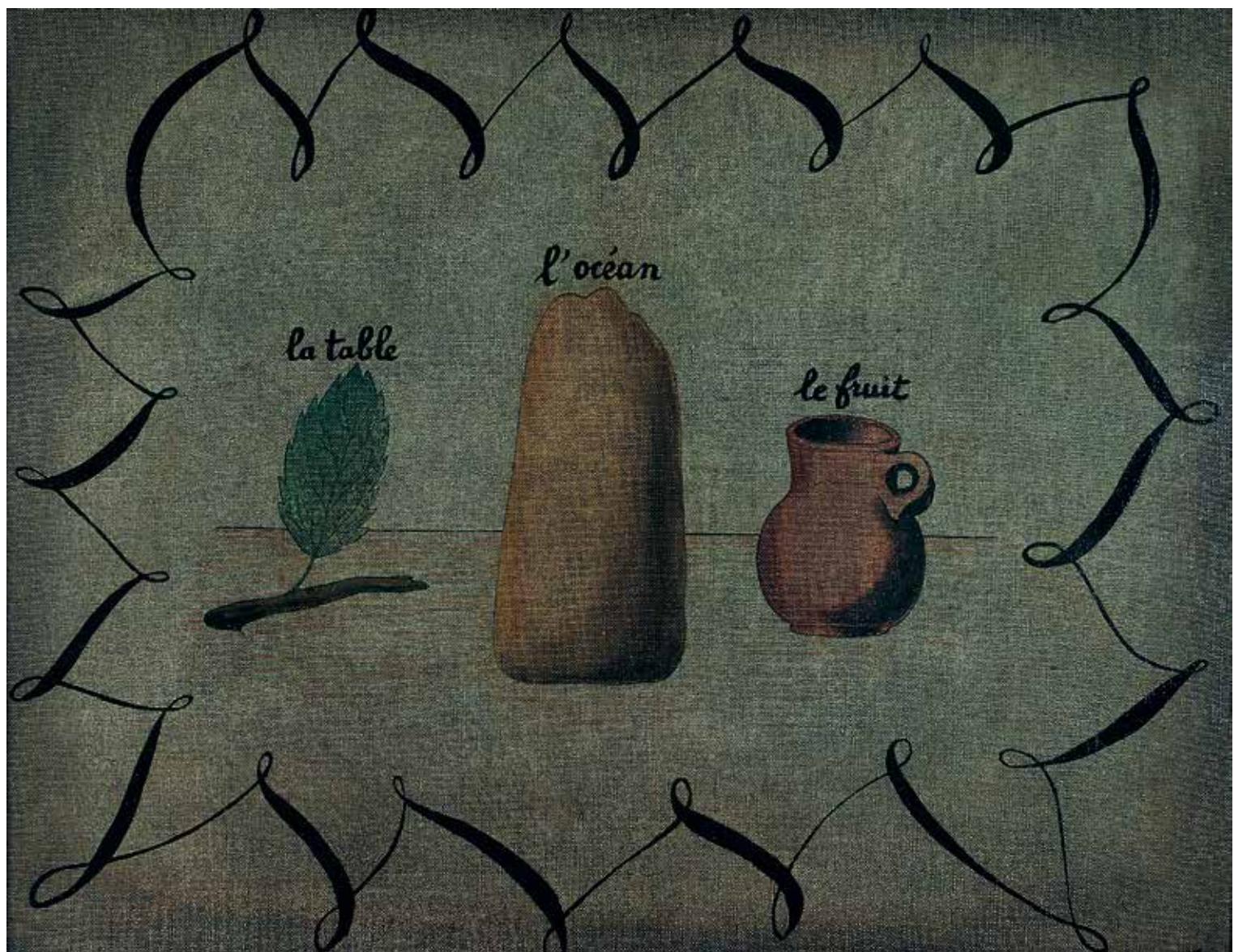
Óleo sobre lienzo, 50 x 66 cm
Colección privada, Bélgica
CR 399



3

*El mago, 1951
Le Sorcier*

Óleo sobre lienzo, 34 x 45 cm
Esther Grether Family Collection
CR 766



4

*La mesa, el océano y la fruta, 1927
La Table, l'Océan et le Fruit*

Óleo sobre lienzo, 50 x 65,2 cm

The Pearl Collection

CR 175



5

*El museo de una noche, 1927
Le Musée d'une nuit*

Óleo sobre lienzo, 50 × 64,5 cm
Colección privada
CR 171
[M]

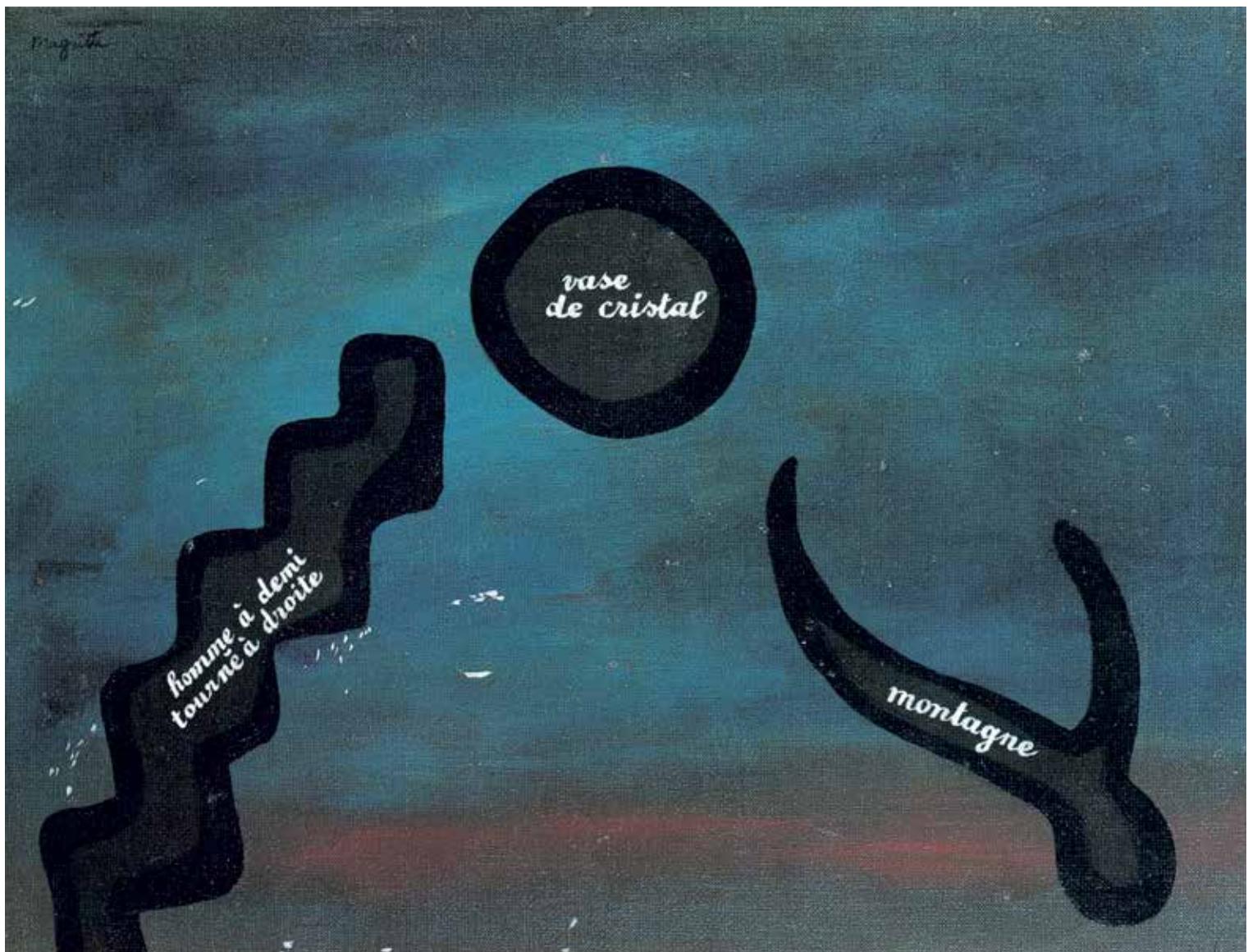


6

El durmiente temerario, 1928
Le Dormeur téméraire

Óleo sobre lienzo, 116 × 81 cm
Tate: adquirido en 1969, T01122

CR 217
[M]



7

*La prueba misteriosa, 1927
La Preuve mystérieuse*

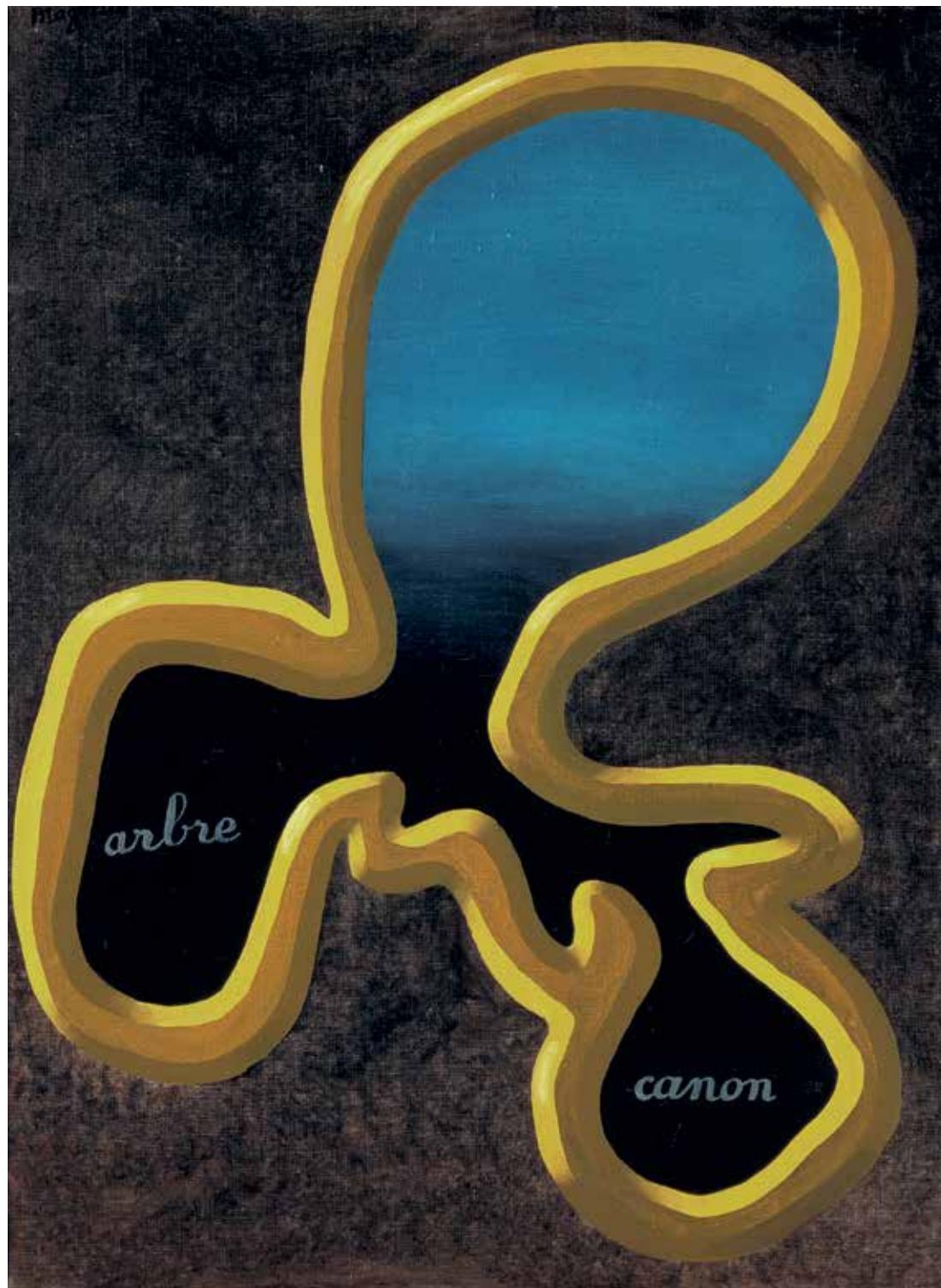
Óleo sobre lienzo, 52 x 65 cm
Colección privada. Cortesía de la Fundación Magritte
CR 192



8

El dúo, 1928
Le Duo

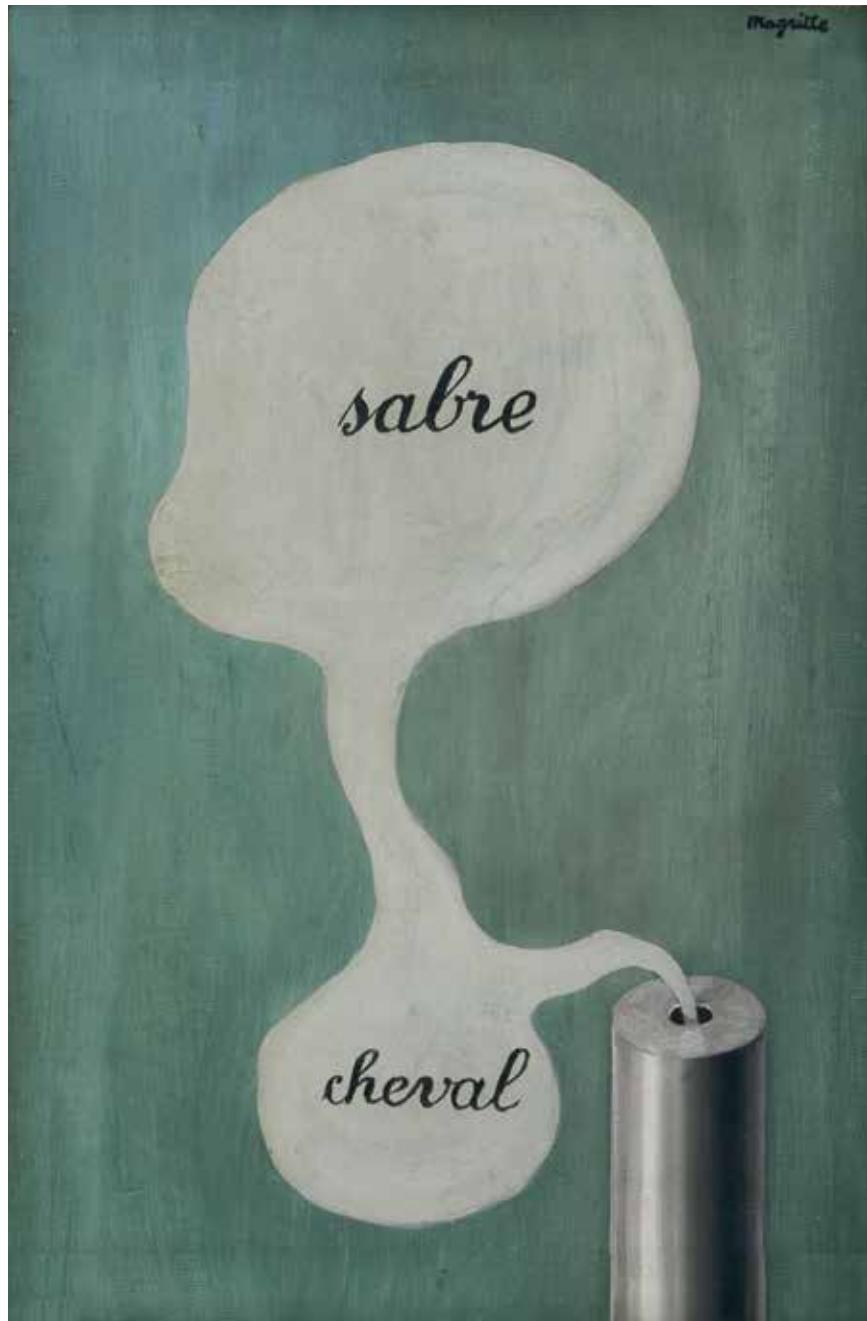
Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm
Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte, préstamo
a largo plazo al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli
CR 261



9

El cuerpo azul, 1928
Le Corps bleu

Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm
Colección privada, Suiza
CR 257



10

*El árbol de la ciencia, 1929
L'Arbre de la science*

Óleo sobre lienzo, 41 × 27 cm

Propiedad de AG Insurance n.v., en depósito en los Musées royaux
des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

CR 317



11

*El cambio de los colores, 1928
Le Changement des couleurs*

Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm
Collection Sisters "L"
CR 286



12

*El sentido propio IV, 1929
Le Sens propre IV*

Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm
Colección privada, cortesía de las DiDonna Galleries, Nueva York
CR 309
[M]



13

El sentido propio, 1929
Le Sens propre

Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm
Collection Sisters "L"
CR 311



14

La traición de las imágenes. Esto sigue sin ser una pipa, 1952
La Trahison des images. Ceci continue de ne pas être une pipe

Tinta china sobre papel, 19 × 27 cm
Colección privada, Bélgica
[M]



15

*Los grandes viajes, 1926
Les Grands Voyages*

Óleo sobre lienzo, 65 x 150 cm
Colección privada, Bélgica
CR 104

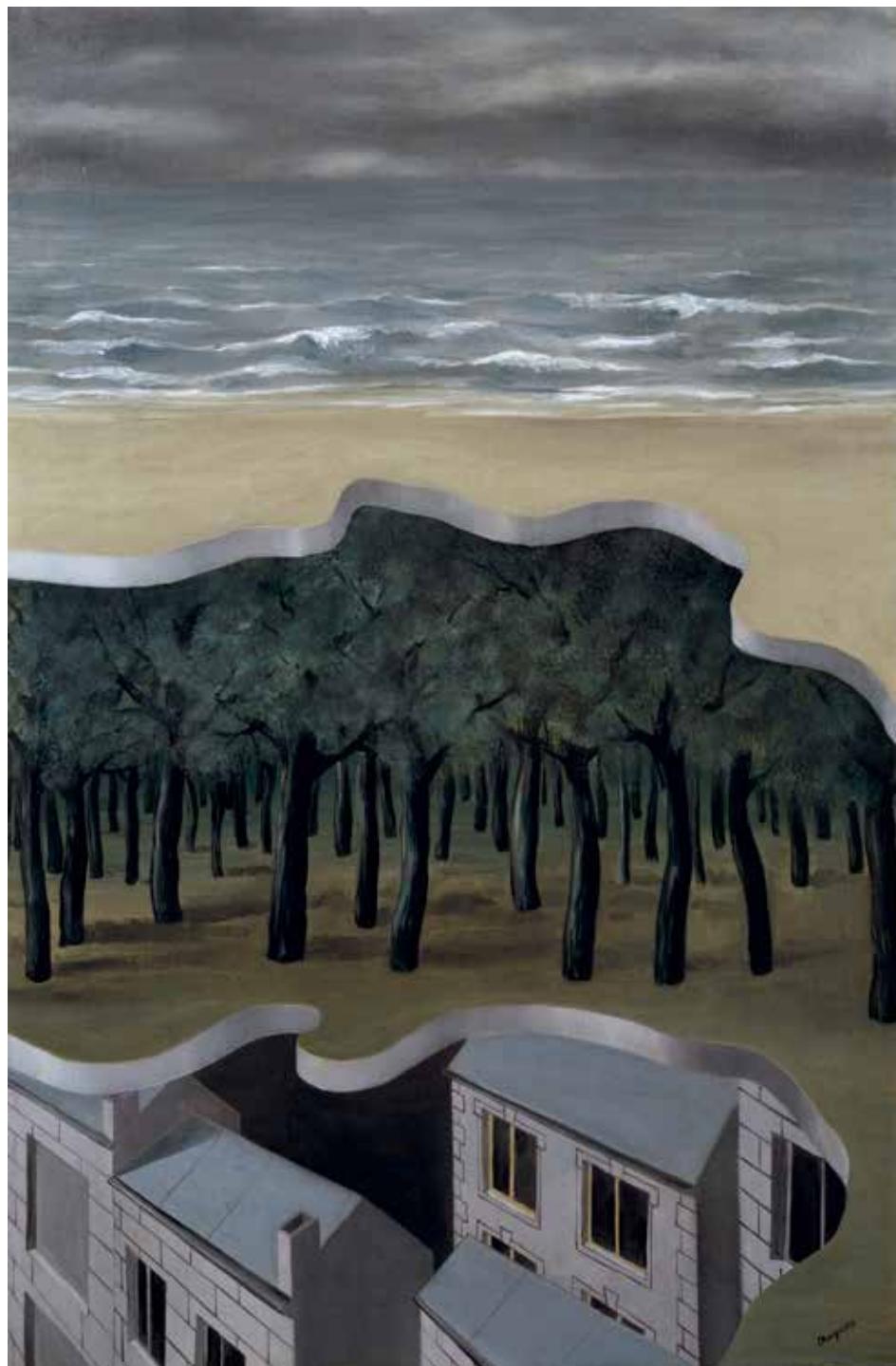




16

*El abismo plateado, 1926
Le Gouffre argenté*

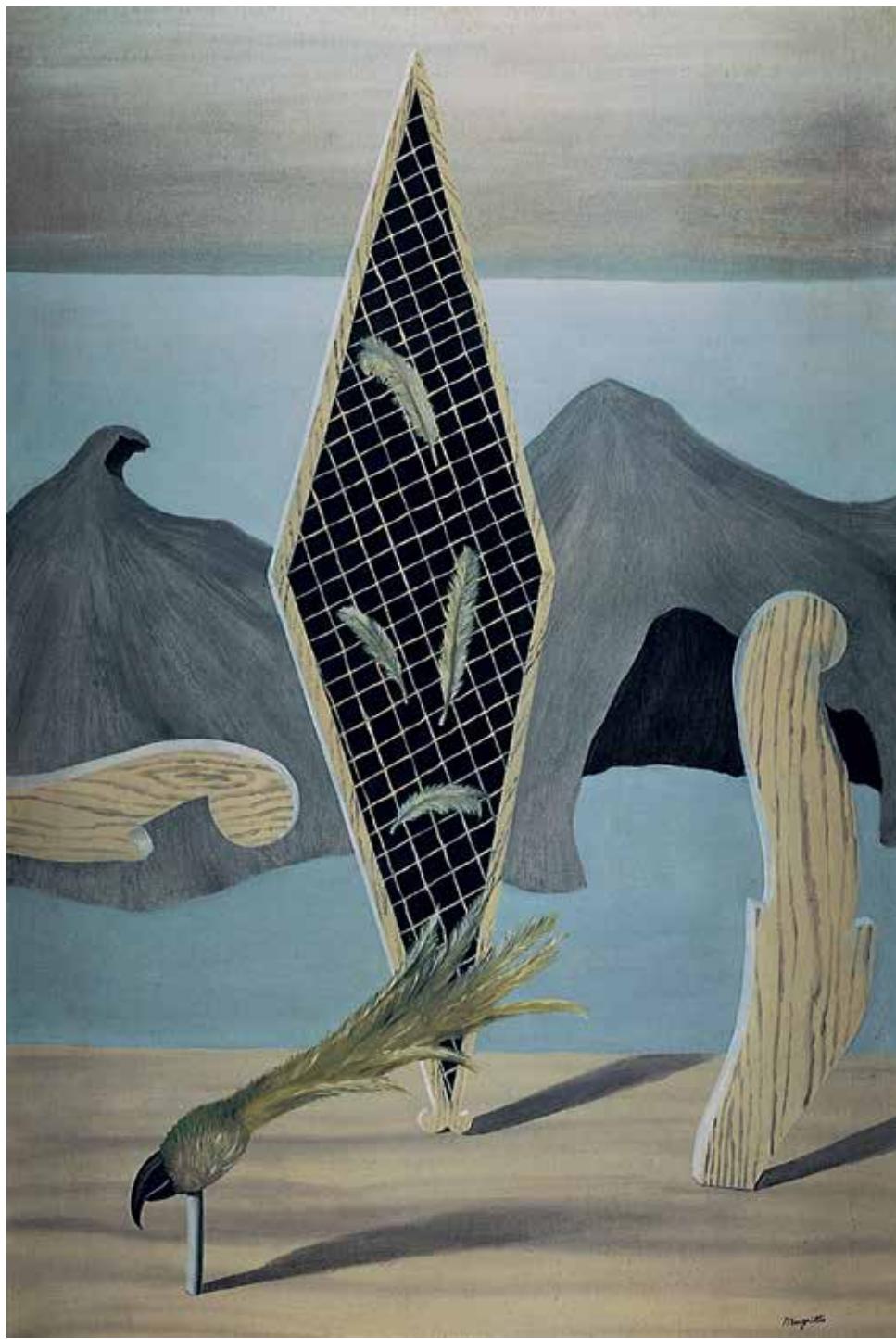
Óleo sobre lienzo, 75 x 65 cm
Museu Colecção Berardo, Lisboa, UID 102-350
CR 87



17

Panorama popular, 1926
Panorama populaire

Óleo sobre lienzo, 120,5 × 80,2 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 0393
CR 122



18

Los naufragios de la sombra, hacia 1926-1927
Les Épaves de l'ombre

Óleo sobre lienzo, 120 × 80 cm
Musée de Grenoble, MG 2545
CR 102



19

*El sabor de lo invisible, 1927
Le Goût de l'invisible*

Óleo sobre lienzo, 73,5 x 100 cm
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2978
CR 141

FIGURA Y FONDO



20

El demonio de la perversidad, 1929
Le Démon de la perversité

Óleo sobre cartón, 27 x 35 cm
Colección privada, cortesía de la Vedovi Gallery, Bruselas
[M]

21

El príncipe de los objetos, 1927
Le Prince des objets

Collage y óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm
Colección privada, cortesía de la Fundación Magritte
CR 183 00



22

Salida de la escuela, 1927
Sortie de l'école

Óleo sobre lienzo, 73 x 100 cm
Colección privada, Berna
CR 158



23

*El secreto del cortejo, 1927
Le Secret du cortège*

Óleo sobre lienzo, 73,5 x 100,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, AS11011
CR 159
[M]



24

Las galas de la tormenta, 1927

La Parure de l'orage

Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm

Colección privada, cortesía de las DiDonna Galleries, Nueva York

CR 170

[M]

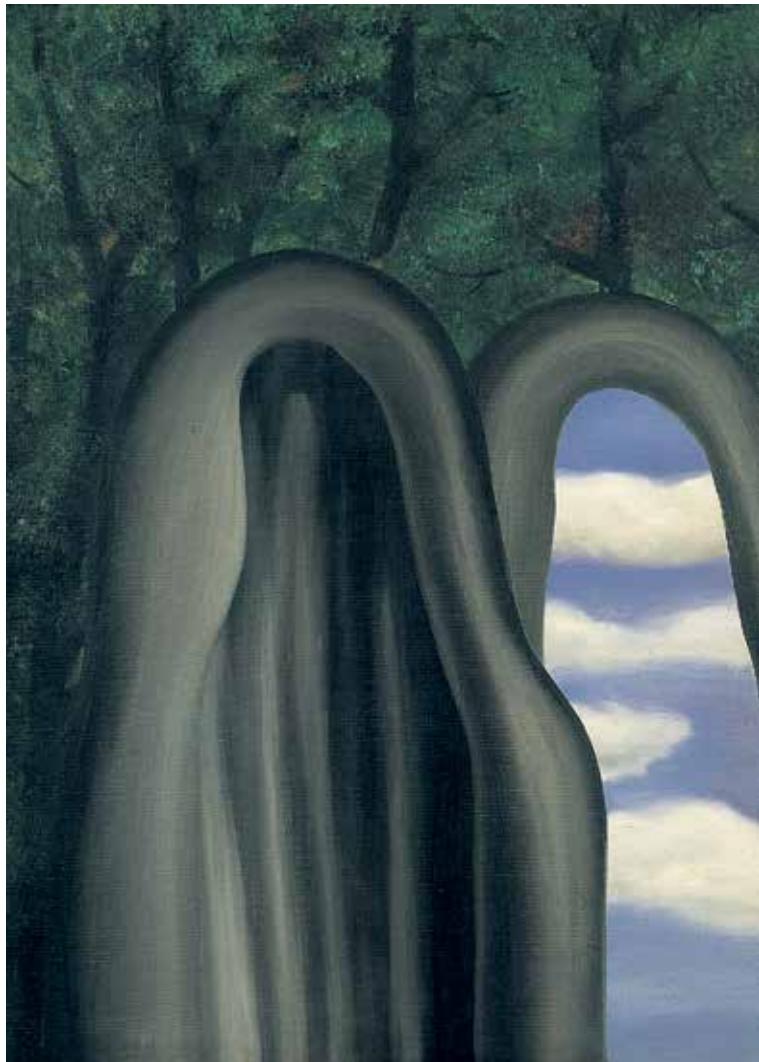


25

La anunciación, 1930
L'Annonciation

Óleo sobre lienzo, 113,7 x 145,9 cm
Tate: adquirido con la ayuda de Friends
of the Tate Gallery en 1986, T04367

CR 330
[M]



26

El palacio de cortinas, 1928
Le Palais de rideaux

Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm
Colección privada, cortesía de la Vedovi Gallery, Bruselas
CR 267
[M]



27

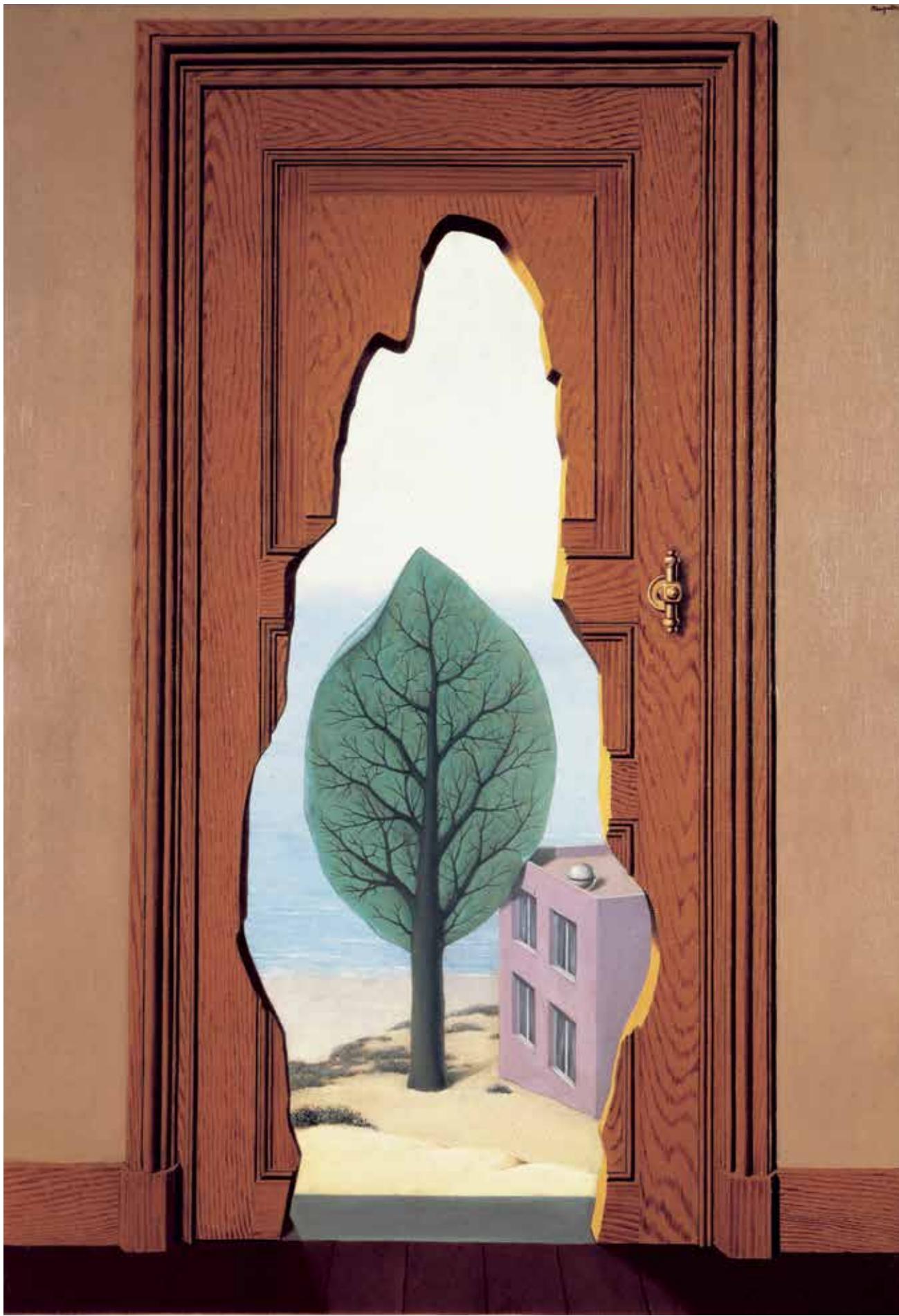
El palacio de cortinas, 1928
Le Palais de rideaux

Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm
Galerie de la Béraudière, Bruselas
CR 266

28

La perspectiva amorosa, 1935
La Perspective amoureuse

Óleo sobre lienzo, 115,9 × 81 cm
Colección privada, cortesía de Guggenheim, Asher Associates
CR 385
[M]





29

*El pan de cada día, 1942
Le Pain quotidien*

Óleo sobre lienzo, 91,6 x 69,8 cm
Colección privada
CR 497



30

*La alta sociedad, 1965 o 1966
La Belle Société*

Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm
Cortesía de Fundación Telefónica, 10/277
CR 1030



31

El salón de Dios, 1958
Le Salon de Dieu

Óleo sobre lienzo, 44 × 60 cm
Colección privada, Bolonia
CR 883
[M]



32

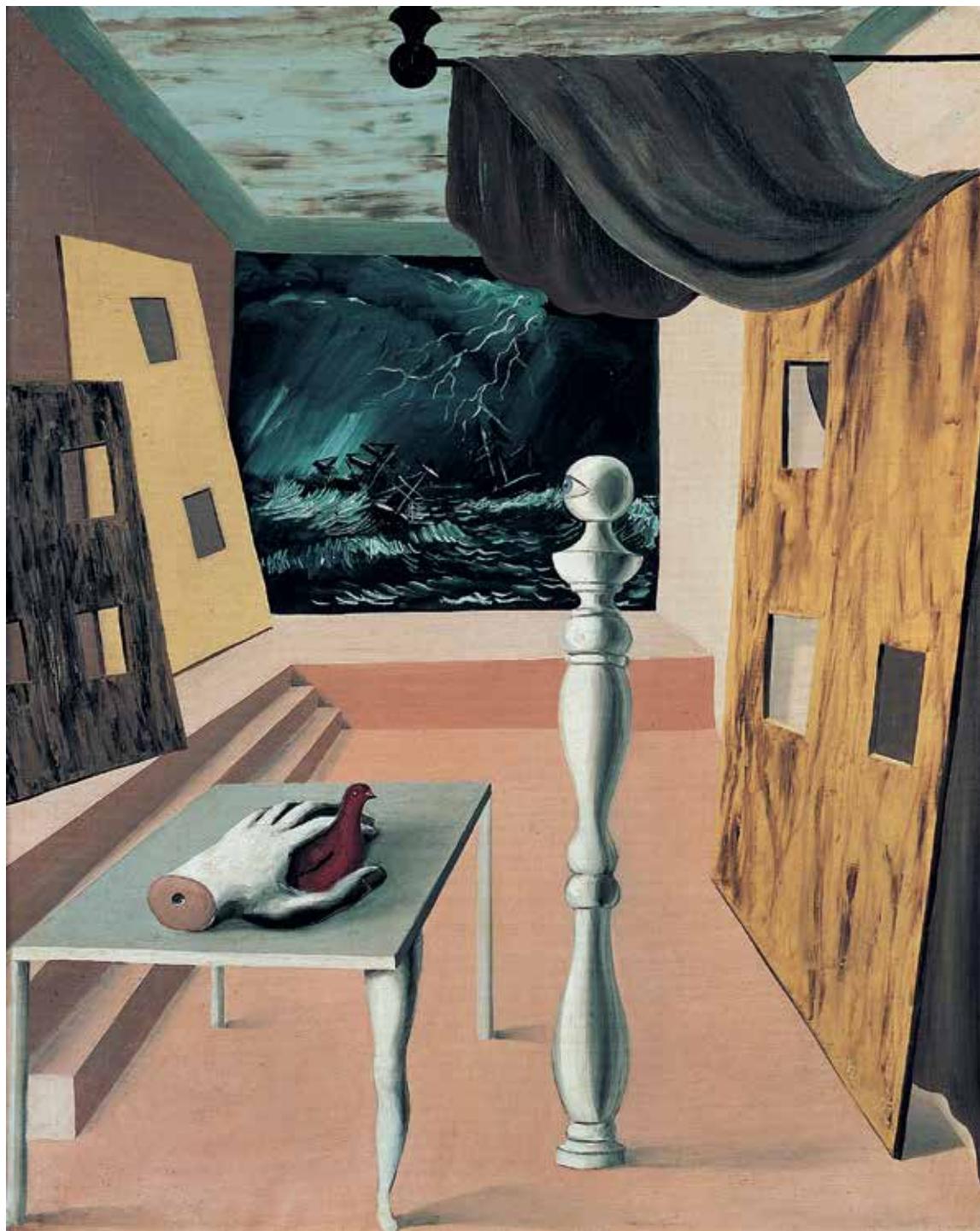
El árbol sabio, 1926
L'Arbre savant

Óleo sobre lienzo, 65 × 75 cm
Niigata City Art Museum, Niigata, T1383
CR 82

33

La vida secreta, 1928
La Vie secrète

Óleo sobre lienzo, 57,2 × 75,9 cm
The Cleveland Museum of Art, Cleveland,
legado de Lockwood Thompson, 1992.298
CR 289



34

La travesía difícil, 1926
La Traversée difficile

Óleo sobre lienzo, 80,5 × 65,5 cm

Colección privada, Bélgica

CR 84

[M]



35

Los encantos del paisaje, 1928
Les Charmes du paysage

Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm
Colección privada
CR 273
[M]



36

La luz de las coincidencias, 1933

La Lumière des coïncidences

Óleo sobre lienzo, 61 x 73,7 cm

Dallas Museum of Art, Dallas,

donación de Mr. y Mrs. Jake L. Hamon, 1981.9

CR 352

[M]



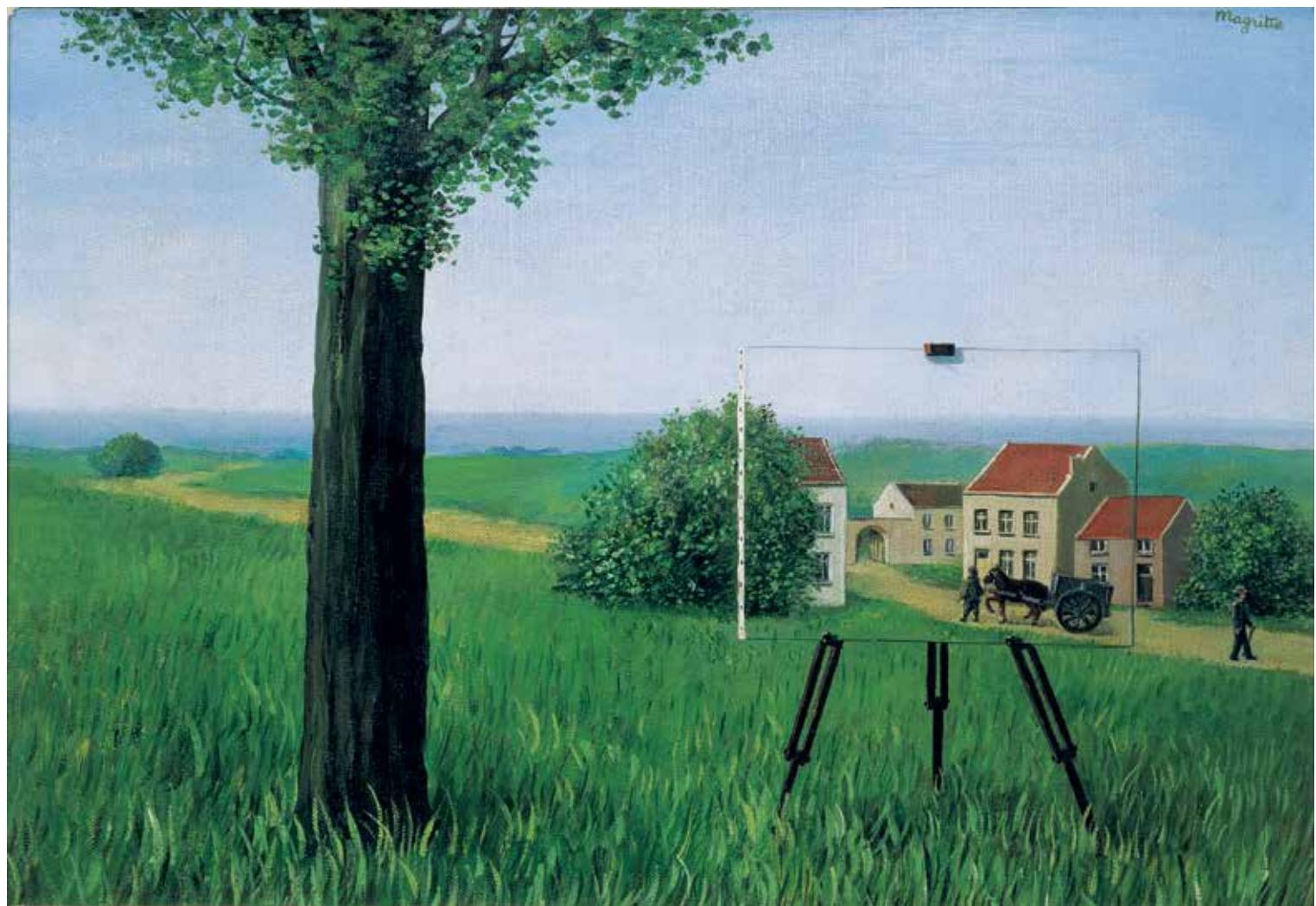
37

Profundidades de la tierra, 1930
Profondeurs de la terre

Óleo sobre lienzo, 12 × 22 cm; 16 × 22 cm; 22 × 16 cm; 19 × 24 cm

Colección privada

CR 328



38

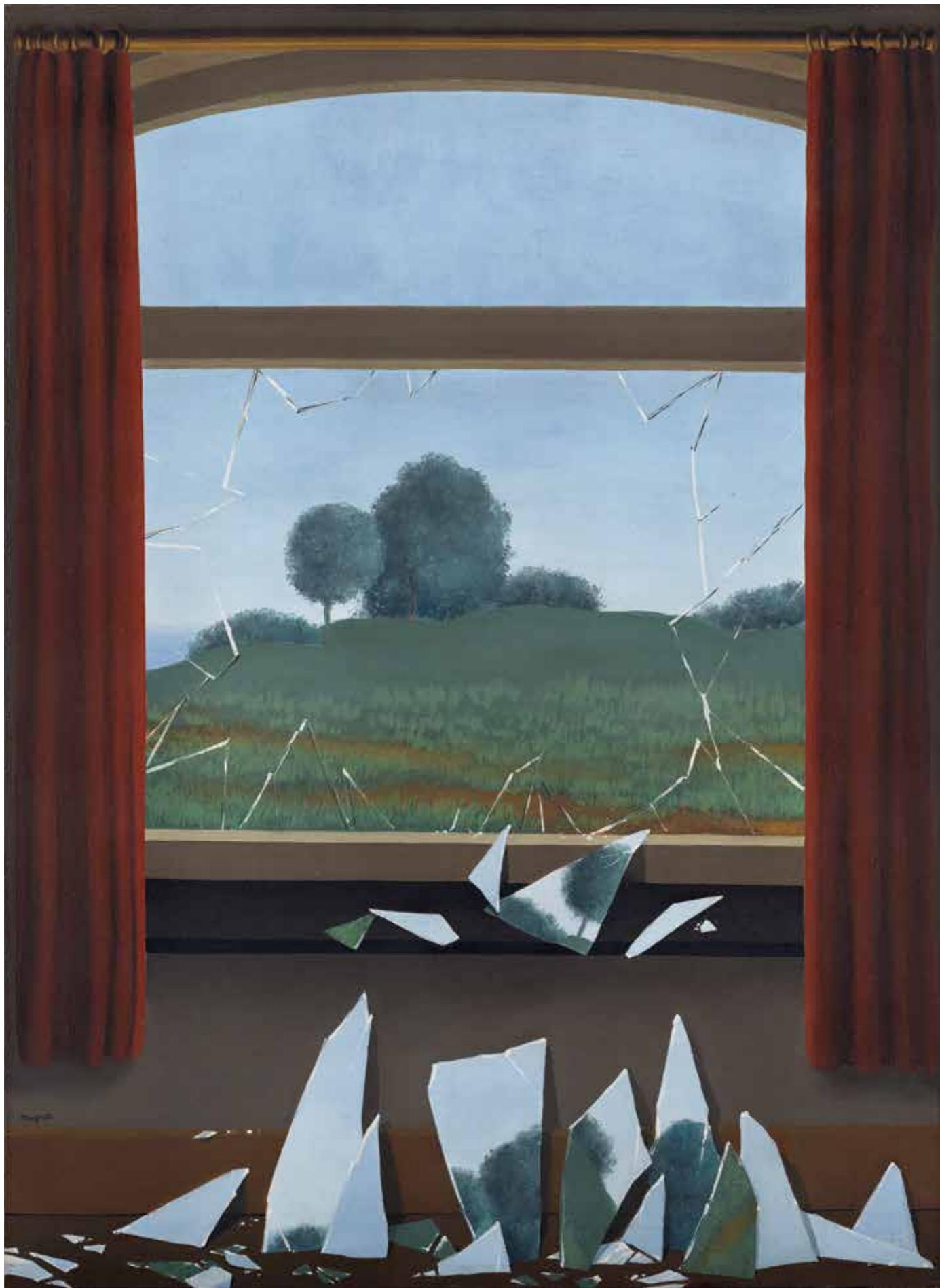
La bella cautiva, 1931
La Belle Captive

Óleo sobre lienzo, 38,5 x 55,5 cm
Colección privada, cortesía de Christie's
CR 342

39

La llave de los campos, 1936
La Clef des champs

Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 657 (1976.3)
CR 411





40

La condición humana, 1948
La Condition humaine

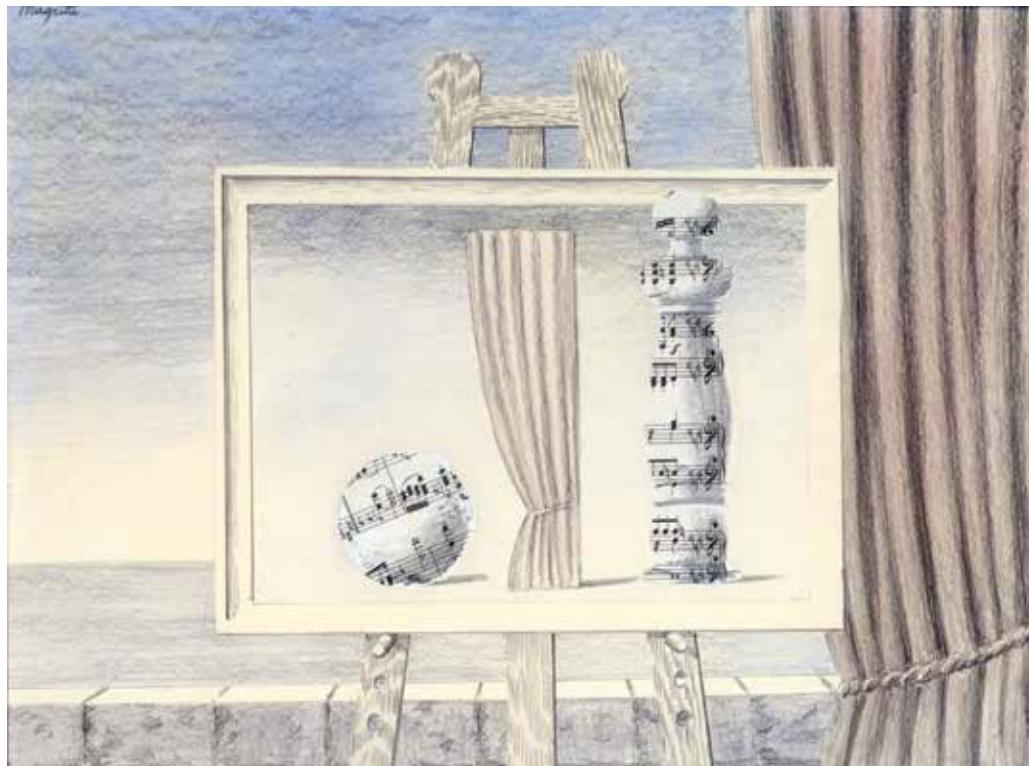
Gouache y lápiz sobre papel, 35,1 × 46,6 cm
Collection of Jasper Johns
CR 1301a (1316)



41

Los paseos de Euclides, 1955
Les Promenades d'Euclide

Óleo sobre lienzo, 162,9 x 129,9 cm
Minneapolis Institute of Art, Mineápolis,
The William Hood Dunwoody Fund, 68.3
CR 826



42

Sin título (La partitura), 1961-1962
Sans titre (La Partition)

Lápiz, acuarela y collage sobre papel, 30 x 40,1 cm
Colección privada, Londres
CR 1649



43

La cascada, 1961
La Cascade

Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm
Esther Grether Family Collection
CR 934



44

*El expósito, 1967
L'Enfant trouvé*

Gouache sobre papel, 29,4 × 41,7 cm
Colección privada
CR 1595



45

Las memorias de un santo, 1960
Les Mémoires d'un saint

Óleo sobre lienzo, 80 x 99,7 cm
The Menil Collection, Houston, X 2105
CR 909



46

El terapeuta, 1936
Le Thérapeute

Gouache sobre papel, 47,6 x 31,3 cm
Colección privada, Berna
CR 1122



47

La astucia simétrica, 1928
La Ruse symétrique

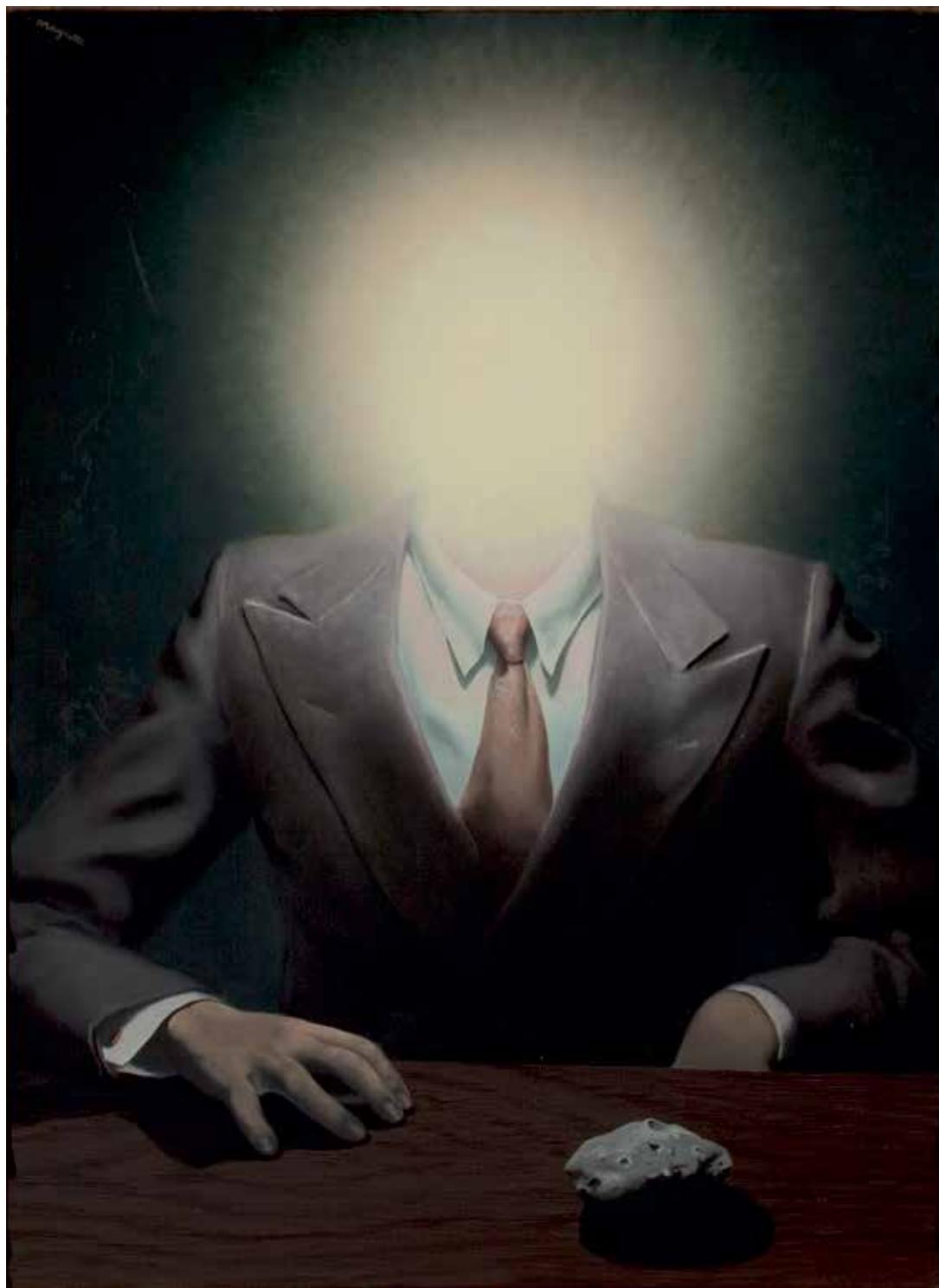
Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm
Colección privada, Berna
CR 227



48

Ejercicios espirituales, 1936
Exercices spirituels

Óleo sobre lienzo, 60,3 x 73 cm
Colección Pérez Simón, México
CR 407



49

El principio del placer, 1937
Le Prince du plaisir

Óleo sobre lienzo, 73 x 54,5 cm
Colección privada
CR 443



50

Perspectiva: Madame Récamier de David, 1951
Perspective : Madame Récamier de David

Óleo sobre lienzo, 60,5 x 80,5 cm
National Gallery of Canada, Ottawa, adquirido en 1997, 38432
CR 757



51

Perspectiva: El balcón de Manet, 1949
Perspective : Le Balcon de Manet

Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm
David y Ezra Nahmad
CR 710



52

Cosmogonía elemental, 1949

Cosmogonie élémentaire

Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm

Colección privada, cortesía de Connery & Associates

CR 708



53

*El gran siglo, 1954
Le Grand Siècle*

Óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm
Kunstmuseum Gelsenkirchen, Inv. 65/27
CR 812



54

La obra maestra o los misterios del horizonte, 1955
Le Chef-d'Œuvre ou les Mystères de l'horizon

Óleo sobre lienzo, 50,3 x 65,1 cm
Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles, 1390 FRWAF
CR 817

55

La violación, 1945

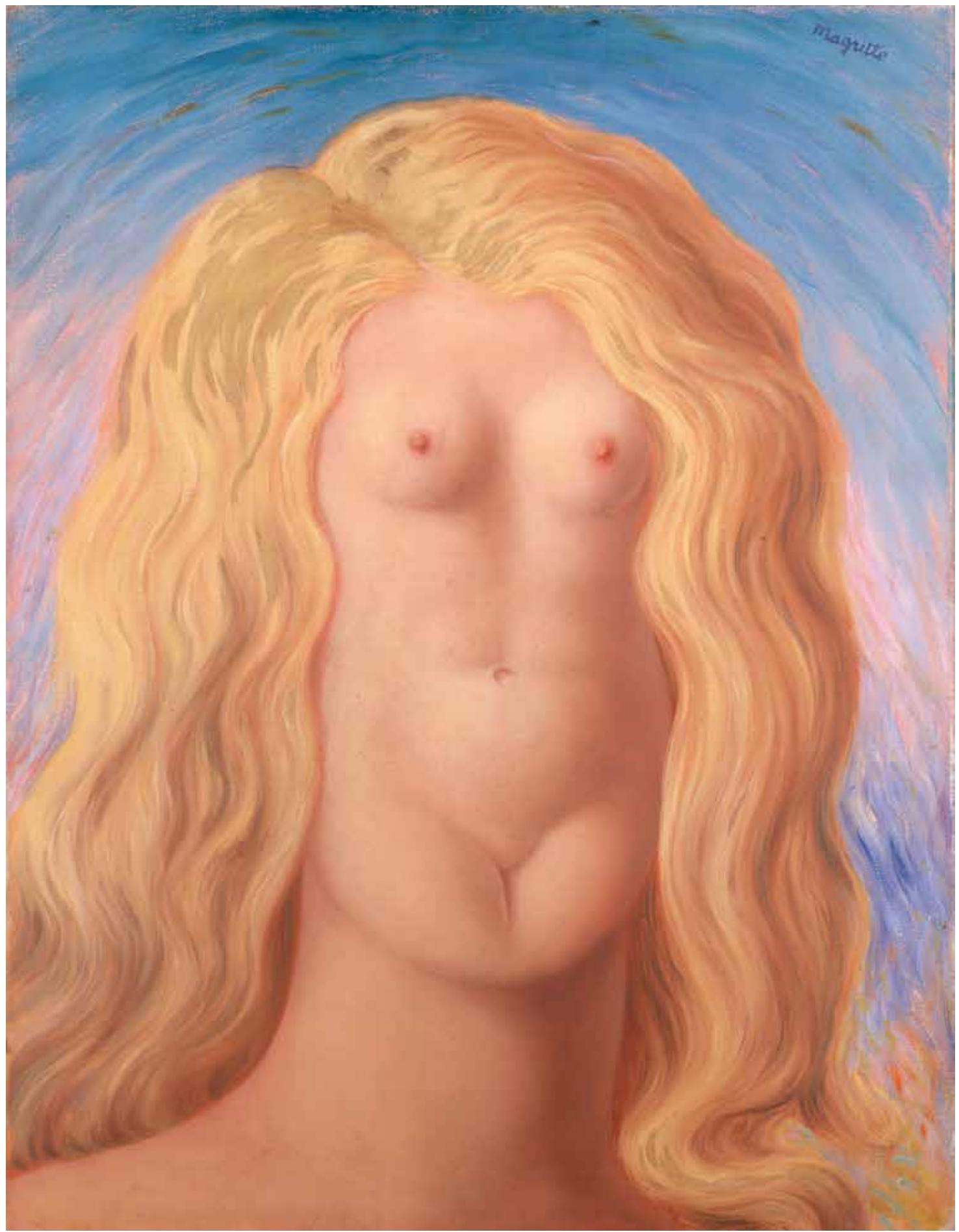
Le Viol

Óleo sobre lienzo, 65,3 × 50,4 cm

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création
industrielle, legado de Mme Georgette Magritte en 1987

CR 580

[B]





56

In memoriam Mack Sennett, 1936

Óleo sobre lienzo, 73 x 55 cm
Colección Ville de La Louvière, LL P 0220/1937
CR 420



57

La raza blanca, 1937

La Race blanche

Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm

The Art Institute of Chicago, Chicago, donación de The Leonard

and Ruth Horwich Family Foundation, 2016.84

CR 445

58

Sheherezade, 1950
Shéhérazade

Óleo sobre lienzo, 40 × 30 cm
Colección privada, cortesía de la Vedovi Gallery, Bruselas
CR 729
[M]

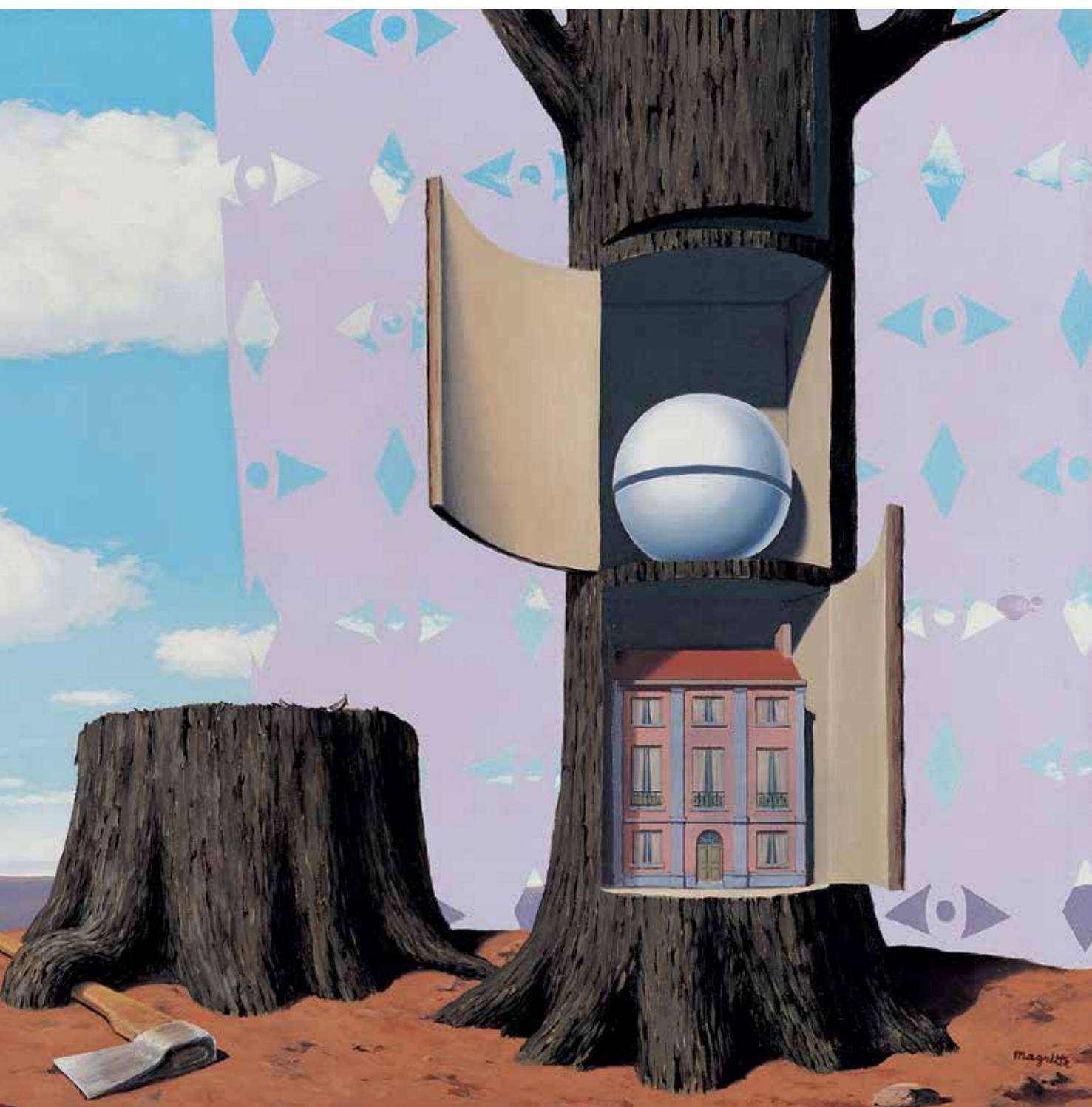




59

El reino encantado, 1953
Le Domaine enchanté

Óleo sobre lienzo, 68 x 136 cm
The Albertina Museum, Viena-The Batliner Collection, GE78DL
CR 791 (7)
[M]



60

Descubrimiento, 1927

Découverte

Óleo sobre lienzo, 65,2 × 50,3 cm

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, 11675

CR 187

[M]





61

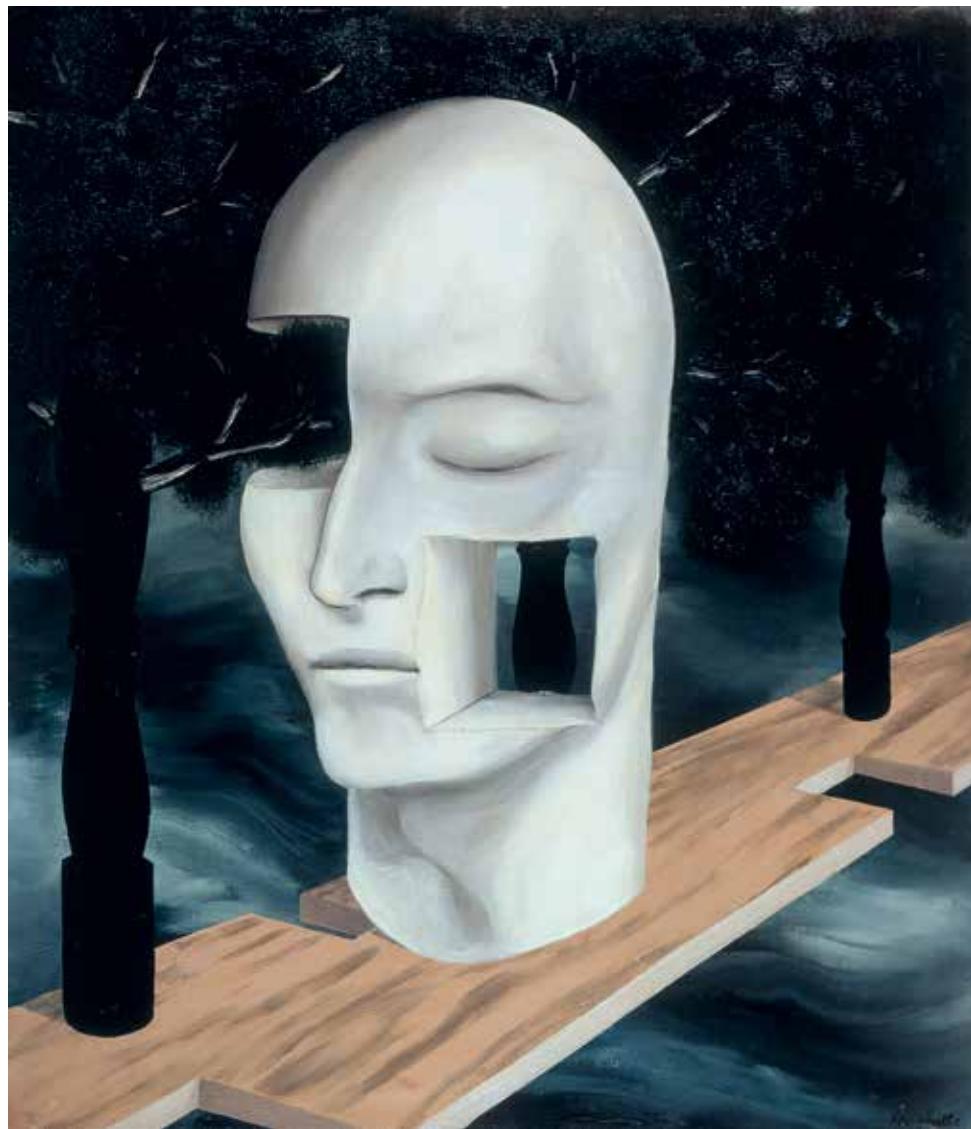
*La magia negra (1^a versión), 1934
La Magie noire (1^e version)*

Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm
Colección privada
CR 355



62
El sueño, 1945
Le Rêve

Óleo sobre lienzo, 83 x 69,2 cm
Utsunomiya Museum of Art, Utsunomiya
CR 589



63

Rostro del genio, 1927
Visage du génie

Óleo sobre lienzo, 75 x 65 cm
Colección Musée d'Ixelles, Bruselas, MJ 31
CR 110



64
El futuro de las estatuas, 1932
L'Avenir des statues

Óleo sobre escayola, 33,5 × 16,5 × 19 cm
Lehmbruck Museum, Duisburgo, 1966/1976
CR 674



65
El futuro de las estatuas, 1937
L'Avenir des statues

Óleo sobre escayola, 33 × 16,5 × 20,3 cm
Tate: adquirido en 1981, T03258
CR 687



66

El regreso, 1940

Le Retour

Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, 6667

CR 485

[M]



67

La gran familia, 1963
La Grande Famille

Óleo sobre lienzo, 100 × 81 cm
Utsunomiya Museum of Art, Utsunomiya
CR 972



68

El pájaro de cielo, 1966
L'Oiseau de ciel

Óleo sobre lienzo, 68,5 × 48 cm
Colección privada, cortesía de las DiDonna Galleries, Nueva York
CR 1034
[M]



69

El seductor, 1950

Le Séducteur

Óleo sobre lienzo, 48,3 x 58,4 cm

Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.

Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon, 83.34

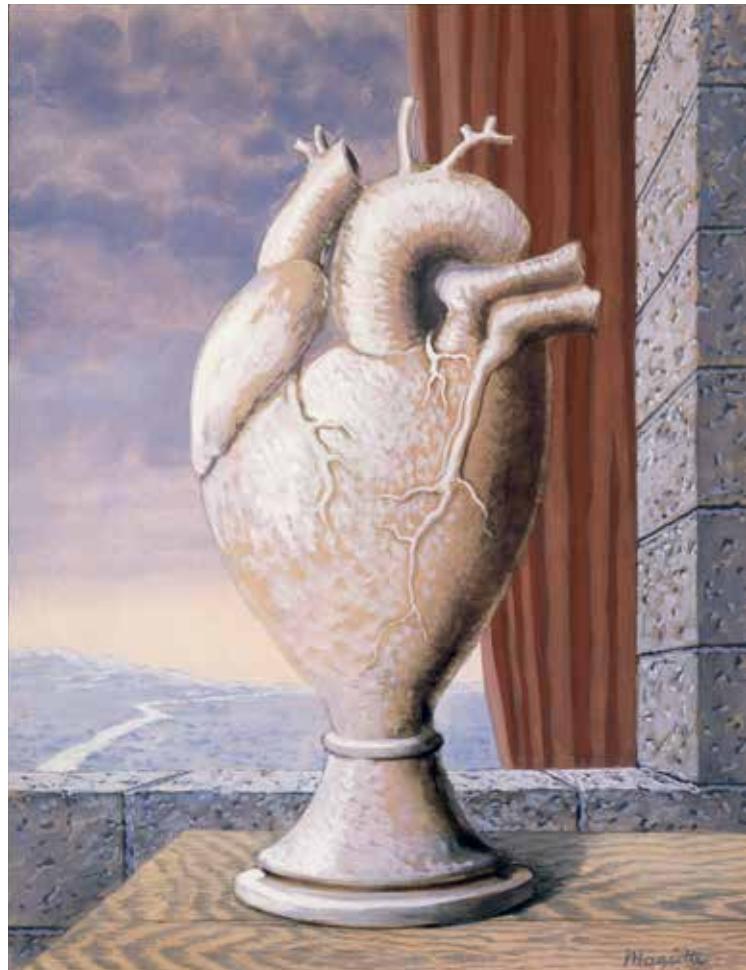
CR 749



70

Las maravillas de la naturaleza, 1953
Les Merveilles de la nature

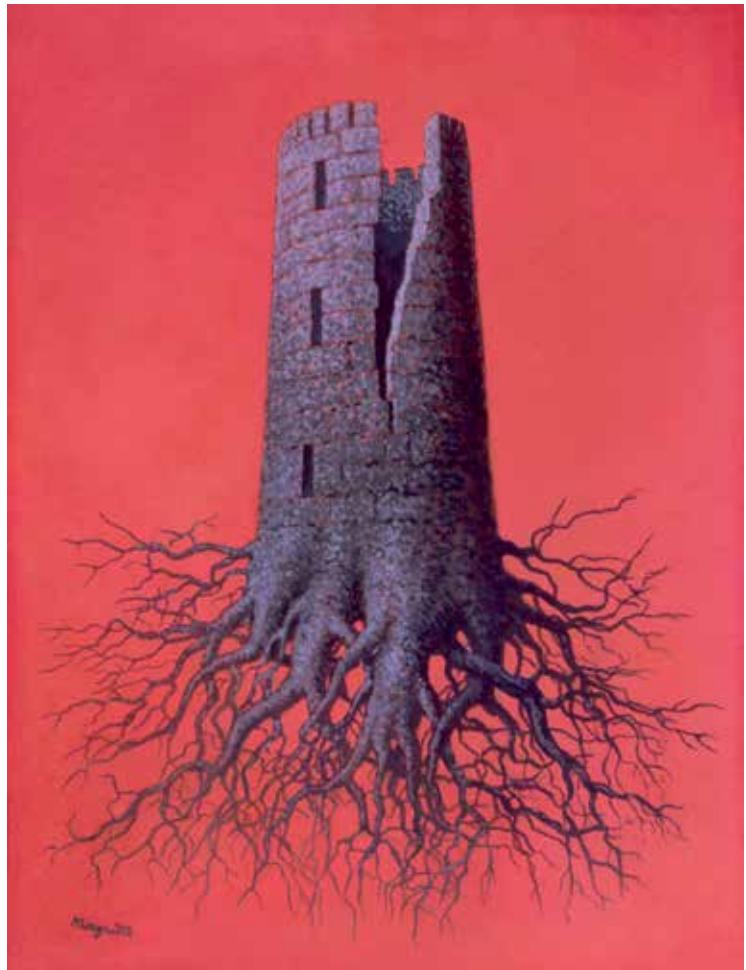
Óleo sobre lienzo, 77,5 x 98,1 cm
Colección Museum of Contemporary Art Chicago,
donación de Joseph y Jory Shapiro, 1982.48
CR 800



71

La bolsa de los trucos, 1960
Le Sac à malice

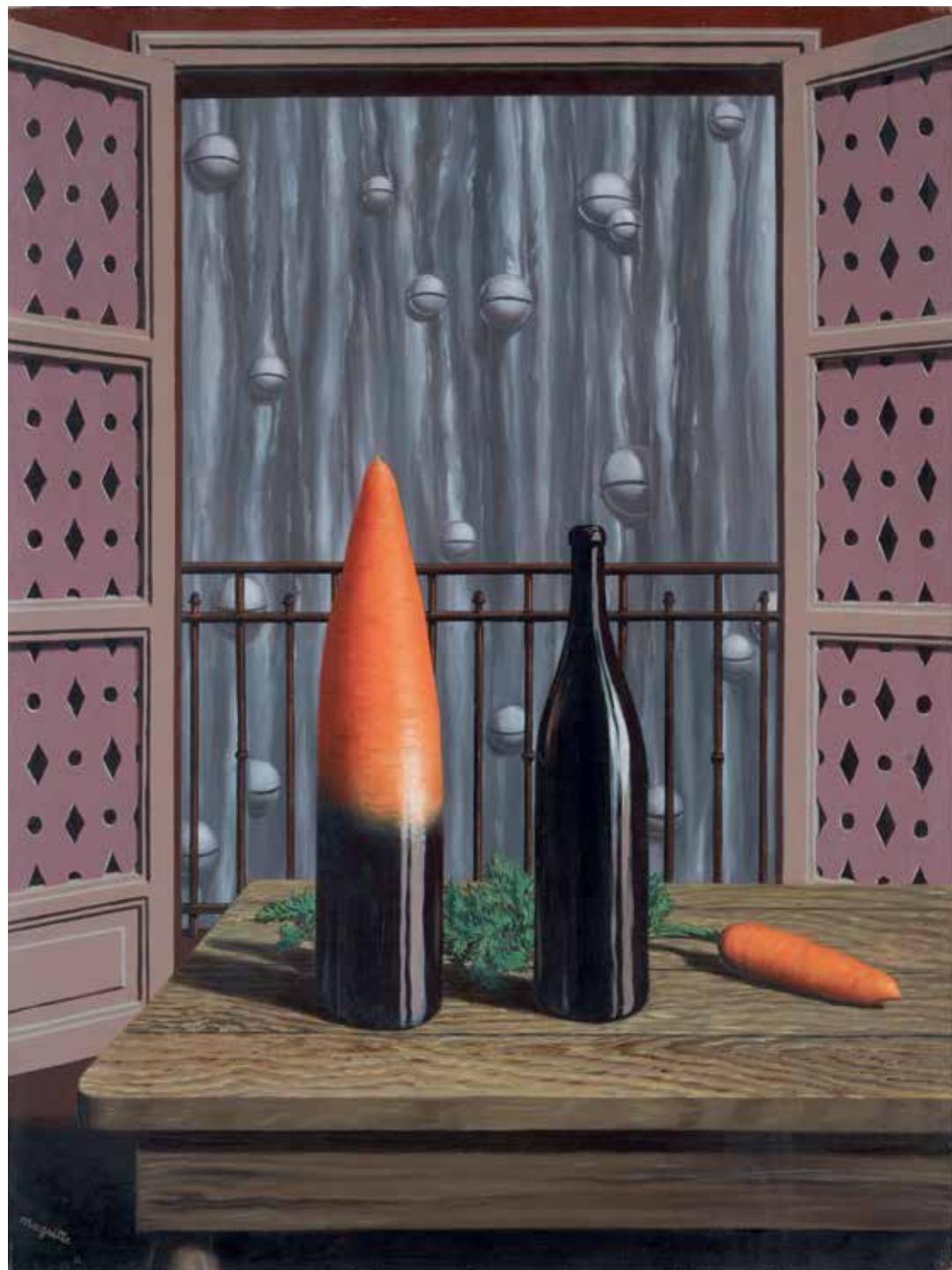
Gouache y lápiz sobre papel, 34,5 x 26 cm
Triton Collection Foundation, Wuustwezel
CR 1477
[B]



72

La locura de Almayer, hacia 1960
La Folie Almayer

Gouache sobre papel, 35 x 26,6 cm
Colección Pérez Simón, México
CR 1471



73

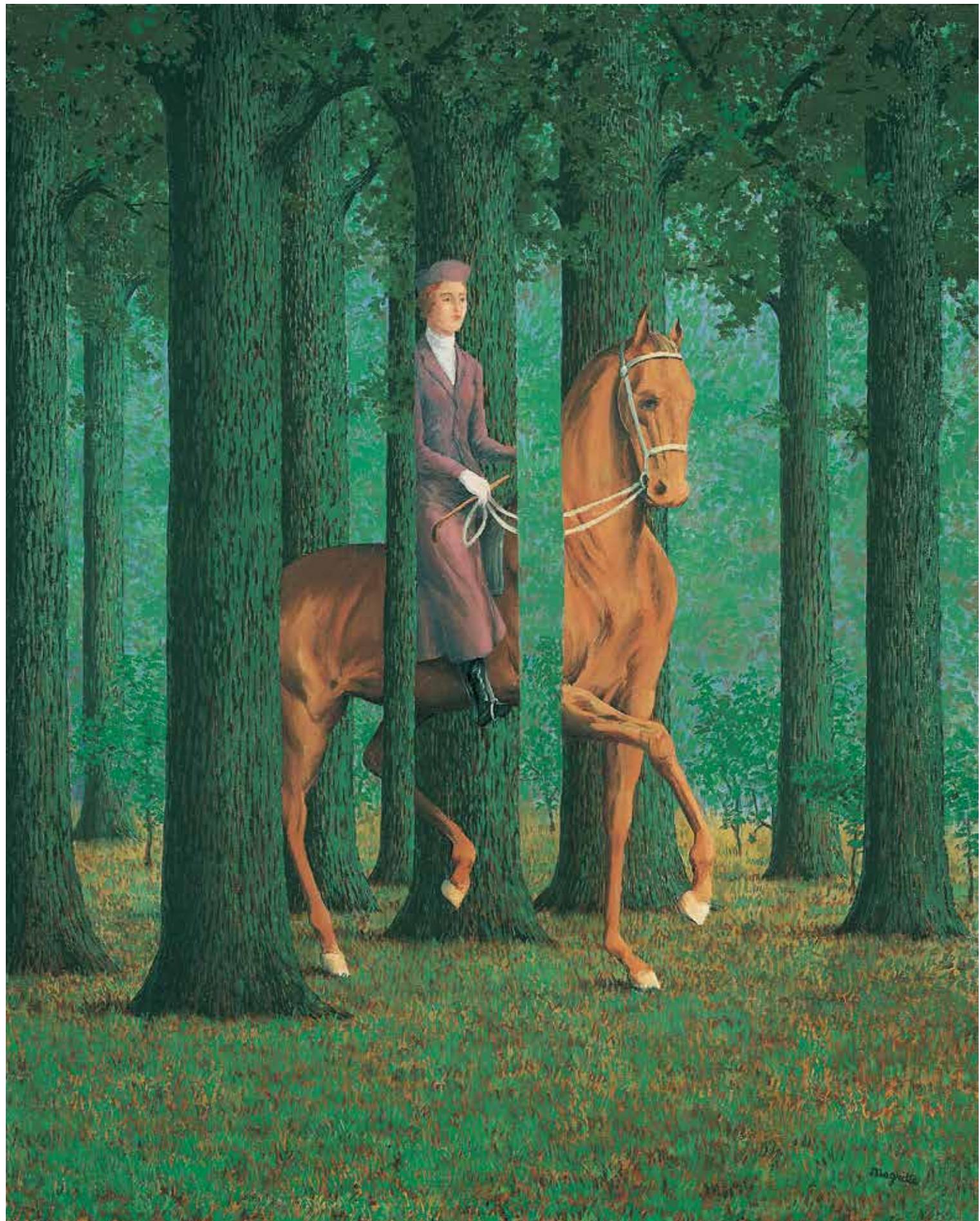
La explicación, 1952
L'Explication

Óleo sobre lienzo, 80 × 60 cm
David y Ezra Nahmad
CR 783

74

La firma en blanco, 1965
Le Blanc-Seing

Óleo sobre lienzo, 81,3 × 65,1 cm
National Gallery of Art, Washington,
Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon, 1985.64.24
CR 1017





LA GÉANTE

Ainsi que prend la mort le plus proche
Basse dans ses molles lèvres une vie peut
Au milieu des mœurs sans gloire
Magistral au moment où dégénère son élégance
Sur grand bras puissant et courroux, en arête
Et lève sa silhouette au matin de juillet
S'assise pourtant à une autre table
Dissimulé les malheurs de son corps
Pouvoirs psychiques inconscients bâillons
Tu regardes dévorant de ton regard éternel
Et perfidie en diabolique confesse
Lassée, le fond préoccupé au brouillard de nos vies
De meubles laideusement à l'ombre de nos actes
Dont elles qui sont si merveilleuses plongent.

RANDGAFFE

75
La giganta, 1929-1931
La Géante

Óleo, témpora y papel sobre lienzo, 54 x 73 cm
Museum Ludwig, Colonia, adquirido con fondos del Jubilee donation Wallraf-Richartz-Kuratorium und Förderergesellschaft e. V. con ocasión del 150 Aniversario del Wallraf-Richartz-Museum, 1974, ML 76/3252

CR 341
[M]



76

Los valores personales, 1952

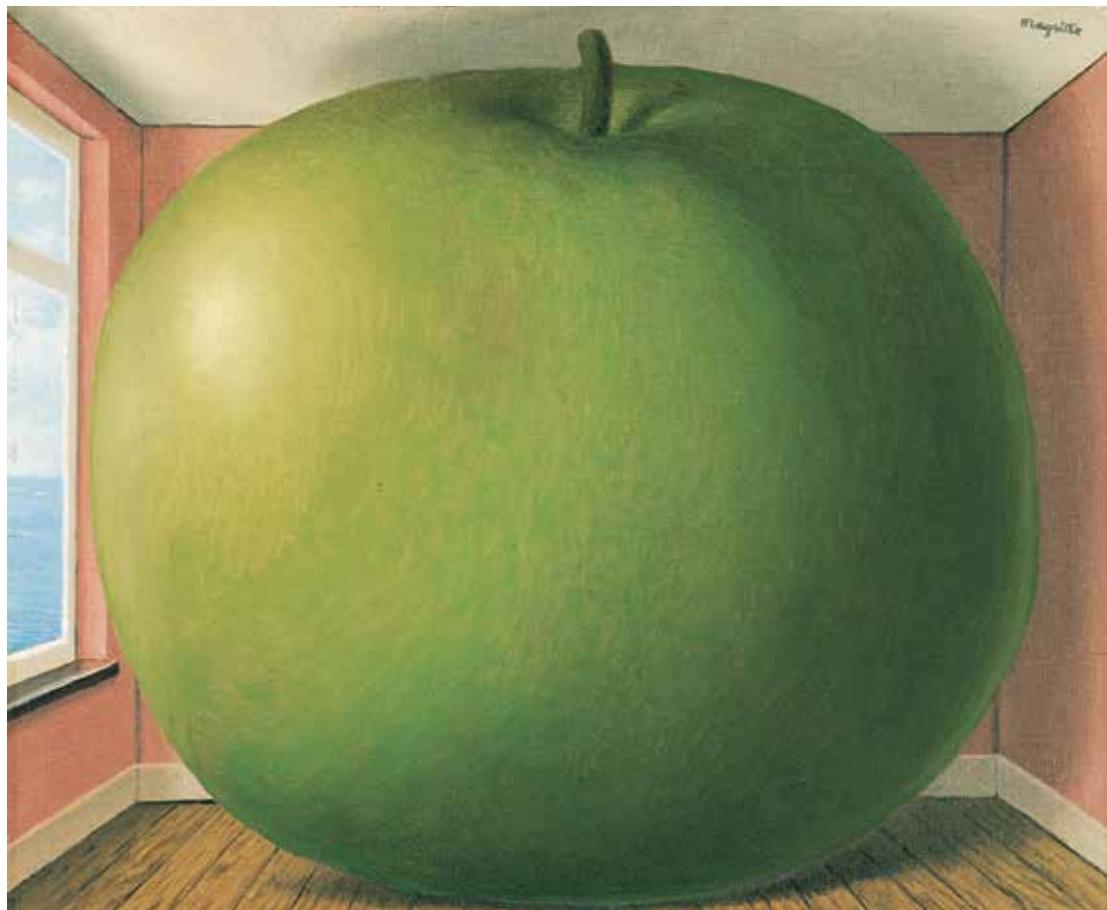
Les Valeurs personnelles

Óleo sobre lienzo, 80,1 x 100,1 cm

San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, adquirido a través de una
donación de Phyllis C. Wattis, 98.562

CR 773

[M]



77

La habitación de escucha, 1958
La Chambre d'écoute

Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm
Kunsthaus Zürich, donación de Walter Haefner, 1995, 1995/0010
CR 878



78

El aniversario, 1959

L'Anniversaire

Óleo sobre lienzo, 89,7 x 116,2 cm

Colección de la Art Gallery Art Gallery of Ontario, Toronto, adquisición,

Corporations' Subscription Endowment, 1971, 70/7

CR 906

[M]



79

Los escalones del verano, 1938

Les Marches de l'été

Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/
Centre de création industrielle, adquisición, 1991, AM 1991-138

CR 466



80

Las profundidades del placer, 1947
Les Profondeurs du plaisir

Óleo sobre lienzo, 80 × 100 cm
Colección privada, Bolonia
CR 632
[M]



81

Delirios de grandeza II, 1948
La Folie des grandeurs II

Óleo sobre lienzo, 99,2 x 81,5 cm

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington,
donación de Joseph H. Hirshhorn, 1966, 66.3199

CR 672



82

Delirios de grandeza, 1962
La Folie des grandeurs

Óleo sobre lienzo, 100,3 x 81,3 cm
The Menil Collection, Houston, 1978-145 E
CR 941

83

El bosque alegre, 1948
La Forêt joyeuse

Gouache sobre papel, 46,3 × 37 cm
Colección Pérez Simón, México
CR 1253^a



Magritte



84

La llanura del aire, 1940
La Plaine de l'air

Óleo sobre lienzo, 73 x 100 cm
Colección privada, Bélgica
CR 475
[M]



85

La voz de la sangre, 1959
La Voix du sang

Óleo sobre lienzo, 116,5 x 89,5 cm
Mumok, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig,
Viena, adquirido en 1960, B7/0
CR 905



86

El mundo despertado, 1963
Le Monde éveillé

Óleo sobre lienzo, 39,5 x 49,5 cm
Colección privada
CR 984



87

Los misántropos, 1942
Les Misanthropes

Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm
Hiroshima Prefectural Art Museum, Hiroshima
CR 511



88

El arte de la conversación, 1950
L'Art de la conversation

Óleo sobre lienzo, 49,7 x 59,7 cm
New Orleans Museum of Art, Nueva Orleans,
donación de William H. Alexander, 56.61
CR 743



89

Recuerdo de viaje, 1955
Souvenir de voyage

Gouache sobre papel, 37 x 30,5 cm
Colección Pérez Simón, México
CR 1454



90

La noche de Pisa, 1958

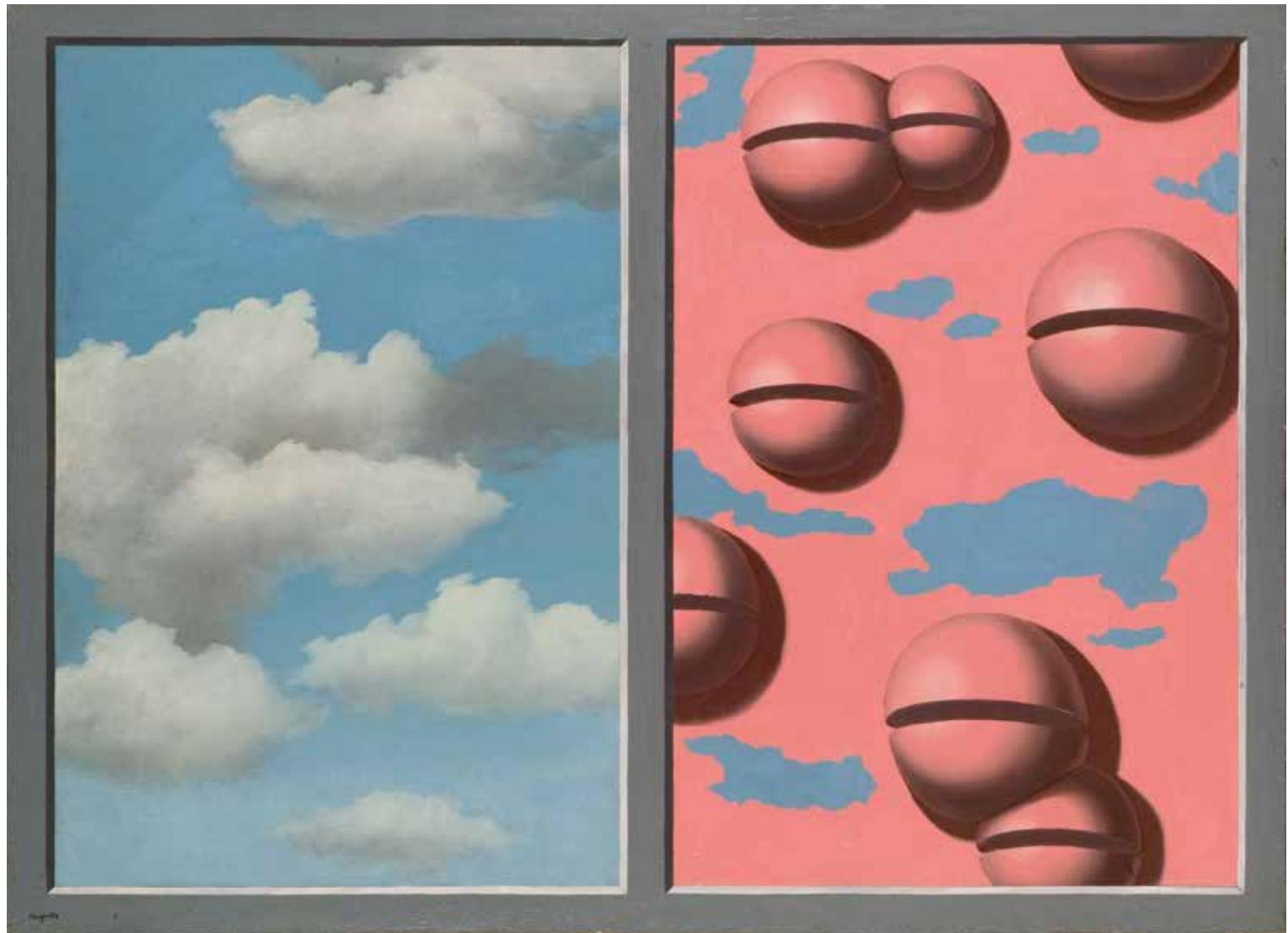
La Nuit de Pise

Óleo sobre lienzo, 97,8 x 128,9 cm

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,
donación del Drue Heinz Trust, 2018, 2018.651.1

CR 867

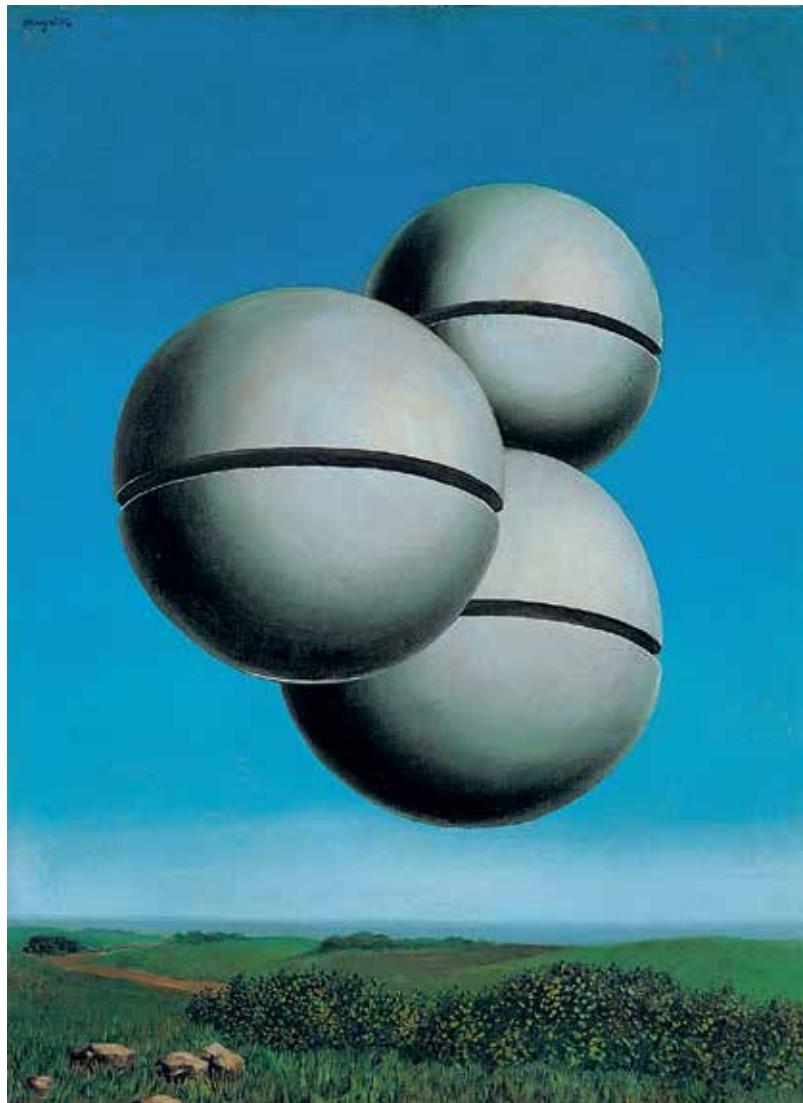
[M]



91

Cascabeles rosas, cielos en jirones, 1930
Grelots roses, ciels en lambeaux

Óleo sobre lienzo, 73 x 100 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, AD04763
CR 331
[M]



92

La voz de los aires, 1931

La Voix des airs

Óleo sobre lienzo, 72,7 x 54,2 cm

Peggy Guggenheim Collection, Venecia

(Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York), 75.2553 PG101

CR 339



93

El imperio de la reflexión, 1942
L'Empire de la réflexion

Óleo sobre lienzo, 50 x 73 cm
Colección privada, Europa
CR 510
[M]



94

El arte de la conversación, 1963
L'Art de la conversation

Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm
Colección privada
CR 983



95

La voz activa, 1951

La Voix active

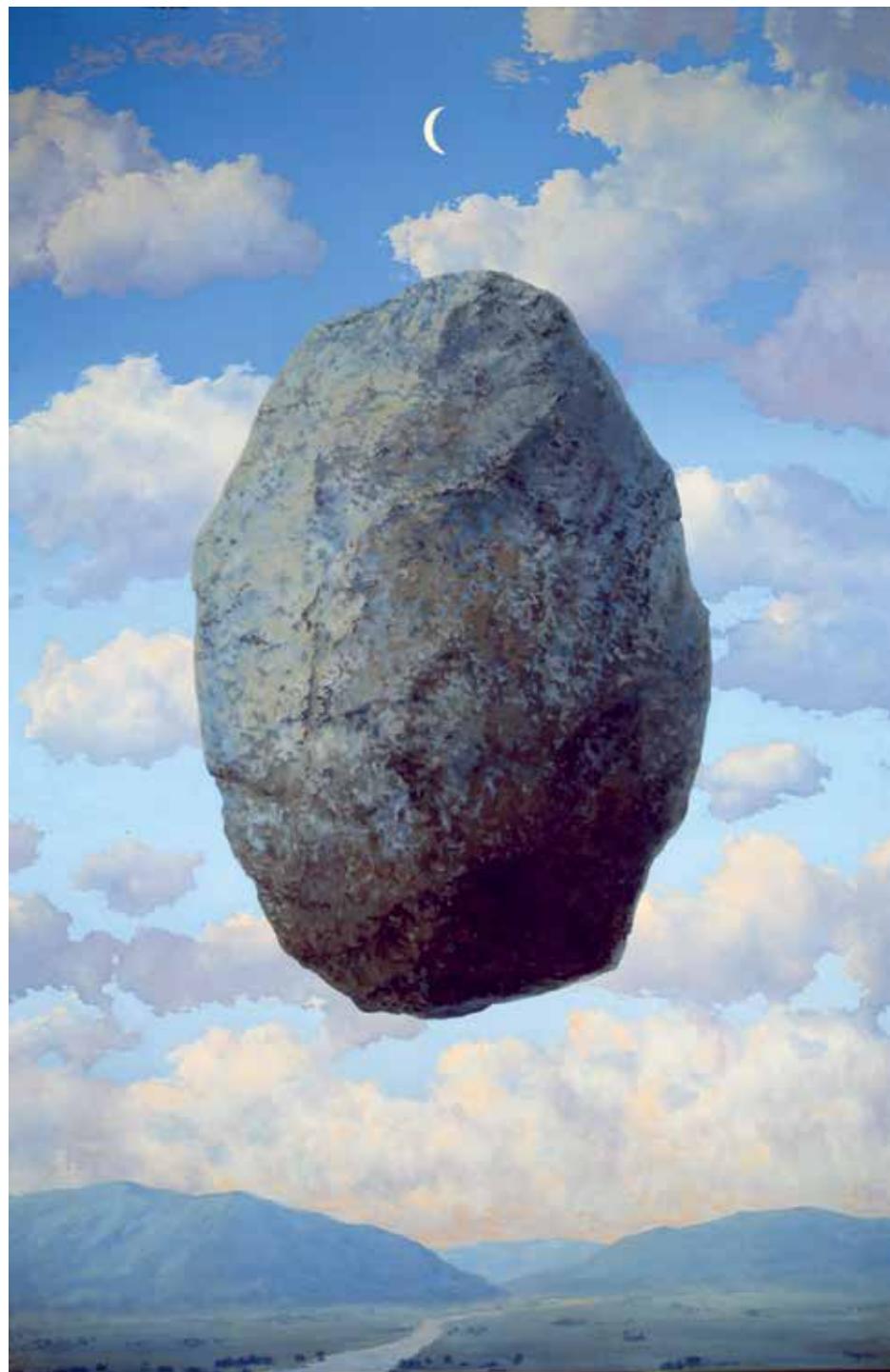
Óleo sobre lienzo, 100,3 x 80 cm

Saint Louis Art Museum, San Luis,

donación de Mr. y Mrs. Joseph Pulitzer Jr., 4:1960

CR 758

[M]



96

El sentido de las realidades, 1963
Le Sens des réalités

Óleo sobre lienzo, 172,5 × 116 cm
Miyazaki Prefectural Art Museum, Miyazaki
CR 968
[B]



97

La llamada al orden, hacia 1955
Le Rappel à l'ordre

Gouache sobre papel, 26,5 x 34,5 cm
Colección privada
CR 1380

98

El mundo familiar, 1958
Le Monde familier

Óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm
Colección Pérez Simón, México
CR 873



99

Los orígenes del lenguaje, 1955
Les Origines du langage

Óleo sobre lienzo, 115,6 x 89,5 cm
The Menil Collection, Houston, V 821
CR 822

RENÉ MAGRITTE

1898–1967

Biografía

1898–1967

René Magritte

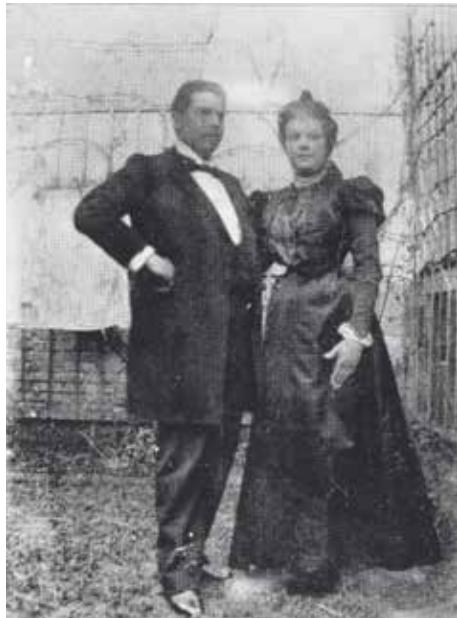


FIG. 1. Léopold Magritte y Régina Bertinchamps en el jardín de su casa en Lessines, 1898. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, Archives de l'Art Contemporain



FIG. 2. René Magritte con su madre, 1899



FIG. 3. Paul, Raymond y René Magritte, de menor a mayor, vestidos con trajes de marinero, hacia 1905

1898

René François Ghislain Magritte nace en Lessines, provincia de Hainaut (Bélgica), el 21 de noviembre. Es el primogénito de Léopold Magritte, sastre y representante comercial, y de Régina Bertinchamps, de profesión sombrerera.

1900

En mayo, la familia se muda a Gilly, lugar de nacimiento de su madre, donde un mes después nace Raymond. Dos años más tarde, en octubre, viene al mundo su hermano Paul.

1904

En primavera se instalan en Châtelet; al año siguiente René comienza la escuela.

1910

Asiste semanalmente a las clases de pintura que un artista imparte a chicas jóvenes de Châtelet.

1912

Su madre se suicida el 24 febrero, arrojándose al río Sambre. El cuerpo, recuperado varias semanas después, aparece con el camisón enredado alrededor de la cabeza cubriendole la cara. Esta imagen será recurrente en su obra.

1913

Se trasladan a Charleroi en marzo, donde René lleva asistiendo al Athénée royal Mixte desde el mes de noviembre del año anterior.

Magritte conoce a Georgette Berger en la feria estival de la ciudad.

1914

A causa de la Primera Guerra Mundial, la familia vuelve a Châtelet.

1916

Expone cuatro obras en la *Exposition des arts et métiers* de Châtelet en verano. En octubre ingresa en la Académie



FIG. 4. Magritte trabajando en una escena decorativa, probablemente en la Académie royale des Beaux-Arts, Bruselas, 23 de noviembre de 1917

royale des Beaux-Arts de Bruselas. Entre otras, cursa asignaturas como pintura decorativa y composición ornamental. Asistirá a clases de manera intermitente durante los años siguientes. A finales de año su familia se instala con él en la capital.

1918

Realiza su primer cartel para un anuncio de sopa instantánea *Pot au feu Derbaix*.

1919

Magritte colabora con sus dibujos en la revista *Au Volant*, de los hermanos Victor y Pierre Bourgeois. Comparte estudio con su amigo el pintor abstracto Pierre-Louis Flouquet.

1920

En enero, Flouquet y Magritte exponen en el vanguardista Centre d'Art, que acaba de ser creado por el arquitecto Victor Bourgeois y el director de una agencia de publicidad, Aimé Declercq. Al mismo tiempo, conoce al joven músico Édouard Léon Théodore Mesens, profesor de piano de su hermano menor.

Ese mismo mes, se reencuentra con Georgette Berger en el Jardín Botánico de Bruselas, quien trabaja con su hermana Léontine en la Cooperativa Artística.

Mesens y Magritte contactan con los futuristas italianos y los dadaístas. Magritte asiste a una conferencia de Theo van Doesburg sobre le movimiento De Stijl en el Centre d'Art en febrero. A finales de año, comienza el servicio militar en Bruselas, posteriormente es trasladado cerca de Amberes y Leopoldsburg y acaba al año siguiente en un campamento militar en Aquisgrán, ciudad alemana por entonces ocupada por los aliados. En diciembre participa con cinco obras en la *Manifestation internationale d'art moderne* de Ginebra.



FIG. 5. René Magritte con uniforme durante el servicio militar en Beverloo, 1921. Fotografía dedicada a Pierre Flouquet



FIG. 6. Georgette Berger y René Magritte, Bruselas, junio de 1922. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, Archives de l'Art Contemporain

1921

A partir de noviembre, trabajará como diseñador en la fábrica de papeles pintados Peters-Lacroix en Haren.

1922

A comienzos de año conoce al escritor Marcel Lecomte, que desde entonces formará parte del círculo íntimo de Magritte.



FIG. 7. Fotografía del grupo 7 Arts con motivo de la boda de René Magritte y Georgette Berger, 28 de junio de 1922: René Magritte, E. L. T. Mesens, Victor Servranckx, Pierre-Louis Flouquet, Pierre Bourgeois (arriba, de izquierda a derecha), y Georgette Magritte, Pierre Broodcoorens y Henriette Flouquet (abajo, de izquierda a derecha). Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, Archives de l'Art Contemporain

Se casa civilmente con Georgette el 28 de junio en la Maison Communale de Saint-Josse, Bruselas, y posteriormente se celebra una ceremonia religiosa en la iglesia de Sainte-Marie de Schaerbeek. Se instalan en un apartamento en Laeken. Magritte diseña parte del mobiliario de su hogar.

1923

En enero forma parte de una exposición de jóvenes artistas en la destacada Galerie Georges Giroux de Bruselas. Entre abril y mayo, participa con siete obras en la exposición internacional de la editorial *Ça Ira* en Amberes, que se muestran junto a otras piezas de Willi

Baumeister, Lyonel Feininger, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Alexander Ródchenko y Victor Servranckx.

Lecomte le enseña una reproducción del lienzo de Giorgio de Chirico *Canto de amor* de 1914, obra crucial en su desarrollo artístico.

A final del año, Geert van Bruaene abre su galería Cabinet Maldoror en Bruselas, donde vende obra de Magritte. El artista conoce además al poeta y crítico Camille Goemans, uno de sus primeros marchantes.

1924

Tras dejar su trabajo en Peters-Lacroix, busca empleo en París como ilustrador comercial, aunque finalmente acabará trabajando de publicista *freelance* para la casa de modas belga Norine, fundada por Honorine Deschrijver, mujer del escritor, marchante y empresario Paul-Gustave van Hecke. En octubre, dibuja una serie de aforis-

mos junto a E. L. T. Mesens para el último número de *391*, la revista dadá de Francis Picabia.

1925

A principios de año, o a finales del año anterior, entra en contacto con el bioquímico y escritor Paul Nougé, una de las principales figuras del surrealismo belga, que se convertirá en su amigo íntimo y mentor.

Junto con E. L. T. Mesens edita en marzo el único numero de la revista dadá *Œsophage*.

Durante un desfile de Norine en Ostende, el 25 de julio, se estrena la canción *Norine Blues*, compuesta por su hermano Paul y con letra de René y Georgette Magritte. Posteriormente se publica el *single* con cubierta diseñada por Magritte.

A finales de año realiza sus primeros cuadros y *collages* surrealistas, en los que se detecta la influencia de Max Ernst y Giorgio de Chirico.

1926

Nada más empezar el año firma un contrato con Van Hecke, y en el otoño con una galería asociada a éste, la Galerie Le Centaure. Ambas le garantizan la compra de sus obras, lo que le proporciona unos ingresos regulares de unos 2.500 francos belgas que permiten al matrimonio mudarse a un apartamento más grande. Es el comienzo de un periodo muy prolífico de cuatro años en el que el artista producirá más de 280 obras.

Entre junio y julio participa en *Marie*, una nueva revista editada por E. L. T. Mesens.

Durante el verano ilustra el nuevo

catálogo del peletero S. Samuel et Cie. En otoño René Magritte, E. L. T. Mesens, Paul Nougé, Camille Goemans y el compositor André Souris fundan el grupo surrealista belga.

1927

En los primeros meses del año, sale el último número de la revista *Adieu à Marie*, editada por Paul Nougé, quien se impone como líder del grupo. La revista *Sélection* publica en marzo el primer artículo sobre el pintor: "René Magritte: peintre de la pensée abstraite" escrito por Van Hecke. La pintura *Rostro del genio* [cat. 63] ilustra la revista.

Del 23 de abril al 3 de mayo tiene lugar su primera exposición monográfica en Le Centaure, con unas 60 obras. La prensa reacciona negativamente. En junio conoce al joven poeta y estudiante de derecho Louis Scutenaire, quien junto a su mujer Irène Hamoir, escritora y periodista, se convertirán en los amigos más íntimos de la pareja Magritte.

Se instalan en Le Perreux-sur-Marne, en la periferia de París, en septiembre y Paul Magritte se les une poco después. Entre septiembre y octubre envía dos obras a una exposición de pintura contemporánea belga en el Musée de Grenoble. Una de ellas, *Los naufragios de la sombra* [cat. 18], es el primer cuadro del artista que ingresa en una colección pública.

Durante un año y medio trabaja intensamente pintando más de 130 obras incluyendo las primeras que combinan imágenes y palabras [véase, por ejemplo, cat. 4].



FIG. 8. Paul, René y Georgette Magritte con una amiga en su apartamento de Le Perreux-sur-Marne, 1928

1928

La Galerie L'Époque, propiedad de Van Hecke y gestionada por E. L. T. Mesens, organiza una exposición individual de Magritte al comenzar el año. Nougé escribe el prólogo del catálogo, que firman los miembros que formaban parte en ese momento del grupo surrealista belga: Gaston Dehoy, Marc Eemans, Goemans, Lecomte, Mesens, Nougé, Scutenaire y Souris.

Entre febrero y abril escribe e ilustra para la revista mensual *Distances*, fundada por Nougé y Goemans.

André Breton no le menciona en su libro *Le Surrealisme et la peinture*, que se publica en primavera, ni participa en la importante *Exposition surréaliste* en la Galerie Au Sacre du Printemps. Sin embargo, Breton comprará obra de Magritte ese mismo año, demostrando su aceptación por parte de los surrealistas franceses.

El 24 de agosto fallece su padre a causa de un derrame cerebral en Bruselas.



FIG. 9. Camille Goemans a l'apartament dels Magritte de Le Perreux-sur-Marne, 1928.

1929

Entre febrero y marzo se publican los cinco números del folleto *Le Sens propre*, con poemas de Goemans ilustrados por Magritte. Coincidiendo con esta publicación, realiza además una serie de obras con el mismo título [véanse cats. 12 y 13].

En primavera, y gracias a Goemans, conoce a Salvador Dalí, que está en



FIG. 10. Georgette delante del Studio Dongo

París trabajando en la película de Buñuel *Un perro andaluz*.

Como consecuencia del *crack* del 29, su contrato con la Galerie Le Centaure acaba en julio y no se renueva. En el stock de la galería quedarán unas doscientas obras sin vender.

La pareja pasa el mes de agosto en Cadaqués con Dalí, Paul y Gala Éluard, Camille Goemans e Yvonne Bernard.

Allí coinciden con Luis Buñuel y Joan Miró. Comienza una estrecha amistad entre Magritte y Éluard.

En octubre se inaugura la Galerie Goemans de París con una muestra conjunta de Jean Arp, Salvador Dalí, Yves Tanguy y René Magritte.

En diciembre, Magritte participa en el último número de *La Révolution Surréaliste*. Durante un encuentro en casa de Breton el día 14 del mismo mes, se produce un altercado cuando éste le pide a Georgette que se quite un pequeño crucifijo que lleva colgado

al cuello. Tras marcharse de la reunión, los Magritte permanecerán distanciados del grupo francés durante al menos dos años.

1930

Entre marzo y abril, participa con una obra en una exposición de *collages* en la Galerie Goemans organizada en colaboración con Louis Aragon. A causa de la crisis económica, Goemans cierra su galería parisina a finales de abril y regresa a Bruselas. En julio los Magritte también dejan París y se instalan en el distrito de Jette de la capital belga, en un apartamento del 135 de la rue Esseghem, donde vivirán hasta 1954. Busca de nuevo trabajo como ilustrador comercial y escaparatista y monta el Studio Dongo, con Paul como gerente del negocio.

1931

En enero participa en la muestra *L'Art vivant en Belgique 1910-1930* en la Galerie Georges Giroux de Bruselas, organizada por L'Art Vivant, sociedad creada para la promoción del arte contemporáneo.

Un mes después, E. L. T. Mesens monta una pequeña exposición de 16 pinturas de Magritte en la Salle Giso de Bruselas. Entre abril y mayo expone por primera vez en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas dentro de la muestra internacional *L'Art vivant en Europe*.

Para acabar el año, L'Art Vivant organiza otra exposición colectiva en el Palais de Beaux-Arts en la que Magritte exhibe 27 cuadros y tres gouaches.

1932

En primavera Magritte y Nougé filman dos cortometrajes que desgraciadamente no se han conservado. Son las primeras de las numerosas películas que el artista llevará a cabo como aficionado.

En otoño, E. L. T. Mesens y Claude Spaak compran todas las obras de Magritte que aún quedaban en la Galerie Le Centaure y al año siguiente adquieren las de la colección de Van Hecke.

1933

En abril, Breton le invita a participar en el lanzamiento del periódico *Le Surrealisme au Service de la Révolution*. En la segunda semana de junio expone con los surrealistas franceses en la Galerie Pierre Colle y entre octubre y noviembre en el sexto Salon des Surindépendants.

Entre finales de abril y principios de mayo, tiene lugar la primera exposición individual de Magritte en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas. La mayoría de las obras de entre 1926 y 1929 no habían sido mostradas antes porque formaban parte de los fondos de Le Centaure y de la colección Van Hecke y no eran accesibles al público. Durante el año, conoce a Paul Colinet, joven escritor y poeta muy ligado a las actividades de los surrealistas belgas.

1934

Participa en importantes exposiciones en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, en *Le Nu dans l'art vivant* en febrero –su obra *La magia negra* [cat. 61] sería posiblemente el resultado de un



replanteamiento del tema del desnudo—y en *Minotaure* en mayo, esta última organizada por el editor Albert Skira.

En este marco, el 1 de junio André Breton imparte la conferencia *Qu'est-ce que le surréalisme?*, que se publicará en julio con la portada ilustrada por la obra *La violación* de Magritte, de la que posteriormente el artista hará otras versiones [véase cat. 55].

1935

Trabaja intensamente gracias al apoyo de Spaak y el Palais des Beaux-Arts. En agosto, Magritte firma el manifiesto de Breton *Du temps que les surréalistes avaient raison*, que supone la ruptura del grupo con el Partido Comunista. El 20 de agosto sale a la luz el tercer *Bulletin international du surréalisme* con del gouache de Magritte *La estafadora* en la portada.

Se publica en *Cahiers d'Art* el poema de Paul Éluard "René Magritte", acompañado por un texto y dos cuadros del artista. Man Ray lo traduce para el

catálogo de la exposición de Magritte en la Julien Levy Gallery de Nueva York del año siguiente.

1936

En enero, Levy presenta la primera exposición individual del artista en los Estados Unidos con 22 obras, algunas de ellas pequeñas réplicas o variaciones de pinturas anteriores. El galerista adquiere 5 obras y el resto se queda sin vender.

Magritte firma junto con otros miembros del grupo surrealista belga *Le Domestique zélé*, texto que notifica la expulsión de André Souris por dirigir una orquesta en una iglesia durante una misa.

Tiene lugar una exposición individual de Magritte en el Palais de Beaux Arts de Bruselas entre abril y mayo.

Está representado con tres obras en la exposición surrealista de la Galerie Charles Ratton de París.

Durante el verano se incluyen 14 obras suyas en la *International Surrealist*



FIG. 11. Reunión de cazadores en el estudio de Jos Rentmeesters, 1934: E. L. T. Mesens, René Magritte, Louis Scutenaire, André Souris, Paul Nougué (de pie), e Irène Hamoir, Marthe Nougué y Georgette Magritte (sentadas)

FIG. 12. René Magritte leyendo el periódico *Octobre* en el jardín de la casa de la rue Esseghem, 1936

FIG. 13. René Magritte con la obra *Juventud ilustrada*, en casa de Edward James, en el 35 de Wimpole Street, Londres, marzo de 1937. Colección privada

Exhibition de las New Burlington Galleries de Londres.

Acaba el año participando en la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* organizada por Alfred Barr en el Museum of Modern Art de Nueva York. Se centra en la producción de gouaches.

1937

Permanece cinco semanas en Londres entre febrero y marzo para trabajar en tres pinturas monumentales para la residencia londinense del excéntrico poeta, mecenas y coleccionista Edward James. Con la intención de ganarse su apoyo económico y agardarle su hospitalidad, Magritte regala a James la máscara *El futuro de las estatuas* [cat. 65].

En julio el joven escritor Marcel Mariën visita al artista y queda impresionado al ver el lienzo *In memoriam Mack Sennett* [cat. 56]. Mantendrán una estrecha amistad hasta 1954, año en el que el grupo surrealista se divide y Mariën se posiciona al lado de Nougué, mientras que Colinet al lado de Magritte.

En diciembre se abre al público la exposición *Trois peintres surréalistes: René Magritte, Man Ray, Yves Tanguy* en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas.

Se muestra, entre otras obras, *La raza blanca* [cat. 57], cuya figura femenina desnuda sugiere la influencia de las bañistas que Picasso realizaba al estilo surrealista.

1938

Comienza el año con una segunda exposición en la Julien Levy Gallery. También participa y acude a la inauguración de la importante Exposition Internationale du Surréalisme en la

Galerie des Beaux-Arts de París organizada por Breton y Éluard asesorados por Marcel Duchamp. Allí se mostrará por primera vez el lienzo *La llave de los campos*, de 1936 [cat. 39].

En abril E. L. T. Mesens y Roland Penrose reabren la London Gallery con una retrospectiva de Magritte. El catálogo de la muestra será el primer número de la revista *London Bulletin*, consagrado al pintor. El 20 de noviembre imparte la conferencia "La Ligne de vie" en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes, donde habla abiertamente sobre su práctica artística.

1939

En mayo expone de manera individual obra reciente en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas.

La hermana de Georgette, Léontine, abre Maison Berger, una tienda de material artístico en la capital belga. Georgette trabajará con ella a tiempo parcial hasta mitad de los años cincuenta.

Diseña el póster *Le Vrai visage de Rex* [*El verdadero rostro de Rex*] para el comité de vigilancia de los intelectuales antifascistas.

1940

Magritte funda junto con Raoul Ubac la revista surrealista *L'Invention Collective* que se publica por primera vez en febrero.

A mitad de mayo, tras estallar la Segunda Guerra Mundial, abandona precipitadamente Bélgica, instalándose en Carcassonne con los Scutenaire y los Ubac. Vuelve a Bruselas tres meses después y se reencuentra con



FIG. 14. Paul y René Magritte y Marcel Mariën delante de la obra *El festín de las piedras*, Bruselas, 1942. Colección privada

Georgette, que había permanecido allí junto a Paul Colinet.

En otoño abordará sus primeras obras con botellas.

1941

Expone 15 pinturas y cinco dibujos en enero en la nueva Galerie Dietrich de Bruselas, propiedad de Walter Schwarzenberg.

1942

Lou Cosyn (futura mujer de Camille Goemans) comienza a comprar obra a Magritte.

Se filma *Rencontre de René Magritte*, la primera película sobre el artista, dirigida por Robert Cocriamont, basada en un guión de Nougué.

1943

En primavera comienza a trabajar en un estilo luminoso que irradia alegría o sensación placentera, llamado "periodo Renoir" o "solar", en el que adopta la manera y la paleta impresionista.

Durante los cuatro años siguientes pinta así más de 70 lienzos y 50 gouaches.

En julio, Lou Cosyn expone en su galería de Bruselas de manera semiclan-

destina o privada sus obras recientes. Se publica en Bruselas la primera monografía sobre el pintor con un texto preliminar de Mariën. Dos meses después, Nougé reúne sus textos dedicados al artista en el libro *René Magritte ou les images défendues*.

1944

A comienzos de año expone sus obras de estilo Renoir en la Galerie Dietrich. Acaba el año con la visita del que será su discípulo, el jovencísimo poeta Jacques Wergifosse.

1945

Durante la primera mitad del año prepara las ilustraciones para *Les Chants de Maldoror* del Conde de Lautréamont. También ilustrará el libro de Georges Bataille *Madame Edwarda*, que no llega a publicarse.

En septiembre el periódico *Le Drapeau Rouge* anuncia que Magritte se afilia al Partido Comunista.

Al acabar la guerra, se alza como líder del movimiento surrealista belga y organiza una exposición con obra de pintores del grupo en la Galerie des Éditions La Boétie de Bruselas.

1946

En febrero tiene lugar el primer contacto con Alexandre Iolas, bailarín de origen griego reconvertido en marchante, quien dirige la Hugo Gallery de Nueva York. Iolas pasará a ser su amigo y representante en los Estados Unidos. Durante la primavera y el verano realiza numerosas actividades: con Nougé y Mariën trabaja en un volumen de textos; produce y distribuye tres

panfletos anónimos, subversivos y escatológicos titulados *L'Imbécile*, *L'Emmerdeur* y *L'Enculeur*; y publica un libro de poemas de Wergifosse. En junio pasa una semana en París y retoma el contacto con Breton y Picabia. A finales de año, expone 23 obras recientes en la Galerie Dietrich.

1947

En abril, Iolas le organiza su primera exposición individual en la Hugo Gallery. Un mes después Lou Cosyn expone sus obras impresionistas en Bruselas.

En verano, durante la Exposition Internationale du Surréalisme de la Galerie Maeght de París, Breton aprovecha para condenar públicamente el "estilo impresionista" de Magritte y expulsarle del movimiento. Se publica la primera monografía sobre Magritte, de Louis Scutenaire.

1948

Una muestra en la Galerie Dietrich de Bruselas a finales de enero marca el fin de su periodo impresionista. El prefacio, titulado "Les Pointes sur les signes", es el último texto que le dedica Nougé. Tiene lugar una exposición monográfica en mayo de obras del periodo conocido como "periodo vache o grosero", caracterizado por un estilo caricaturesco e histriónico, en la Galerie du Faubourg de París que inaugura el propio artista. Resulta ser un completo desastre de ventas.

Iolas, con quien firma un contrato de representación, le recomienda volver a su estilo original. También le anima a hacer réplicas y variaciones de sus obras más conocidas.

1949

En febrero muestra sus obras nuevas en la Galerie Lou Cosyn de Bruselas.

1951

En marzo se celebra una exposición en la Hugo Gallery de Nueva York. Al mes siguiente las galerías Dietrich y Lou Cosyn exponen 27 obras recientes, algunas de las cuales son vendidas a coleccionistas belgas.

1952

E. L. T. Mesens organiza en agosto la primera retrospectiva de Magritte después de la guerra en el casino comunal de Knokke-le-Zoute. Poco tiempo después, Magritte y Nougé rompen su amistad tras un enfrentamiento. En octubre funda la revista surrealista *La Carte d'Après Nature*, que se publicará intermitentemente con formato de postal hasta 1956 con contribuciones de sus amigos. En el n.º 9, de 1955, se reproduce *La obra maestra o los misterios del horizonte* [cat. 54], imagen que Magritte aprecia especialmente.

1953

La Galleria dell'Obelisco de Roma muestra obra de Magritte por primera vez en Italia a principios de año. Giorgio de Chirico la visita. Expone en la Iolas Gallery de Nueva York en marzo, pero la ausencia de catálogo molesta al pintor. Gustave Nellens, propietario del Casino de Knokke, le encarga en abril *El reino encantado*, un gran mural de 360 grados para una de las salas del



FIG. 15. Magritte sobre una escalera con su pintura mural *El reino encantado*, en el Casino de Knokke, 1953

FIG. 16. El grupo surrealista belga frente al café La Fleur en Papier Doré, Bruselas, marzo de 1953. De izquierda a derecha: Marcel Mariën, Albert van Loock, Camille Goemans, Georgette Magritte, Geert van Bruaene, Louis Scutenaire, E. L. T. Mesens, René Magritte y Paul Colinet sentado en el centro. Colección privada

FIG. 17. Magritte con la obra *Los paseos de Euclides*, 1955

casino. En los dos meses siguientes pinta ocho obras que servirán de modelo [véase cat. 59] y un equipo de pintores los ejecuta bajo su supervisión.

1954

La Sidney Janis Gallery de Nueva York organiza en marzo *Magritte: Word vs Image*, 21 pinturas con palabras de Magritte de entre 1927 y 1930. Robert Rosenblum escribe una crítica en *Art Digest* que le da a conocer entre artistas jóvenes americanos como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein y Andy Warhol.

Entre mayo y junio tiene lugar la primera gran retrospectiva del artista, en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, que reúne casi un centenar de obras. En el catálogo, editado por E. L. T. Mesens, aparecen dos textos del propio artista: "Esquisse autobiographique" y "La Pensée et les images". Del 19 de junio al 17 de octubre, el pabellón belga de la Bienal de Venecia, dedicado al surrealismo, incluye 24 obras de Magritte.

1955

Acaba el año con una exposición individual en la Galerie Cahiers d'Art de Christian Zervos en París, en la que



no vende nada, a pesar de ser bien recibida por la crítica.

El matrimonio Magritte se muda a un apartamento en el número 404 del boulevard du Lambérmont, en el distrito de Schaerbeek.

1956

En marzo tiene lugar una retrospectiva en el Cercle royal Artistique et Littéraire de Charleroi. Recibe el encargo de pintar *El hada ignorante*, un mural para la sala de congresos del nuevo Palais des Beaux-Arts de Charleroi.

En octubre se compra una cámara Super 8 y comienza a filmar películas caseras en las que él mismo participa junto a su mujer y sus amigos.

En Navidad firma un acuerdo con Iolas por el cual le otorga el derecho de tanteo sobre su obra durante todo el año siguiente. A partir de entonces, será el galerista quien organice la mayoría de sus exposiciones en los Estados Unidos y en Europa.

1957

En marzo es elegido miembro de la Libre Académie de Bélgica, ocupando el puesto de Pierre Bourgeois.

Ese mismo mes expone en la Iolas Gallery de Nueva York.

En octubre conoce a Harry Torczyner, americano de origen belga que se convertirá en su abogado, en un buen amigo y uno de los coleccionistas más importantes de su obra. Veinte años más tarde publicará una monografía sobre el artista titulada *Magritte. Ideas and Images*.

A finales de año, fallece su gran amigo Paul Colinet.

Los Magritte se trasladan a la que será su residencia definitiva, una casa con jardín en el número 97 de la rue des Mimosas, también en Schaerbeek.

1958

En julio comienza su amistad y correspondencia con el joven poeta André Bosmans.

Se trata de uno de sus momentos más productivos, pues realiza obras tanto para Iolas como para otros coleccionistas, ocultándose a su marchante. Por esta razón, muchas de estas obras están sin fechar o fechadas en otros años.

1959

En marzo tienen lugar en Nueva York dos exposiciones de Magritte a la vez, una de dibujos en la Bodley Gallery y la otra de obra reciente en la Iolas Gallery. Se organiza una retrospectiva en el Musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles entre abril y mayo.

Durante el verano, el cineasta Luc de Heusch dirige *Magritte ou La leçon des choses*, un documental producido por el Ministerio de Educación y la Radio-tevisión belga.

1960

A comienzos del año, el Ministerio de Educación le otorga un premio a toda su carrera profesional y el 5 de enero le dedica el especial de televisión *Une visite chez Magritte*.

Ese mismo mes tiene lugar una exposición de obra reciente en la Galerie Rive Droite de París.

En octubre, la artista y crítica americana Suzi Gablik pasa ocho meses con los Magritte para preparar un libro sobre el

artista que se publicará en 1970. André Bosmans organiza una retrospectiva del artista en el Musée des Beaux-Arts de Lieja que se celebra entre octubre y noviembre.

En diciembre se inaugura una retrospectiva itinerante en el Dallas Museum for Contemporary Arts y en el Museum of Fine Arts de Houston, con obras de Magritte de coleccionistas americanos, entre los que se encuentran Iolas, Torczyner y Menil.

1961

Se publica en mayo el primer número de la revista *Rhétorique*, editada por Bosmans y con la colaboración de Magritte. En el n.º 5, de abril 1962, se reproducirá *La cascada* [cat. 43] en color, junto a un texto de Marcel Lecomte.

En verano acaba el mural *Las barricadas misteriosas* de la sala Albertina del nuevo palacio de congresos de Bruselas. En septiembre tienen lugar dos muestras simultáneas de Magritte en Londres: en la Grosvenor Gallery, organizada por E. L. T. Mesens, y en la Obelisk Gallery, por James McMullan y Philip M. Laski.

1962

Entre abril y mayo se celebra una exposición en la Iolas Gallery de Nueva York.

En junio se abre al público su gran retrospectiva en el casino comunal de Knokke-le-Zoute. Marcel Mariën produce y distribuye el panfleto satírico *Grande baisse* en el que censura que el artista realice réplicas de sus imágenes más conocidas para su comercialización.



FIG. 18. Magritte pintando en su estudio del apartamento de Schaerbeek, 1962. Fotografía de Shunk Kender

FIG. 19. René y Georgette en el Promenade des Anglais, Niza, 1963

Se inaugura la exposición titulada *The Vision of René Magritte* en el Walker Art Center de Mineápolis en septiembre.



1964

Entre mayo y junio tiene lugar una retrospectiva en el Arkansas Art Center de Little Rock. El catálogo incluye una introducción escrita por André Breton.

los moldes de cera de ocho piezas y firmarlos.

A finales de julio es hospitalizado en la clínica Edith Cavell de Uccle, donde se le diagnostica un cáncer de páncreas avanzado.

Entre agosto y septiembre tiene lugar una gran exposición en el Museum Boijmans van Beuningen de Róterdam que viaja después al Moderna Museet de Estocolmo.

El 15 de agosto muere en su domicilio a la edad de 68 años. Tres días más tarde, es enterrado en el cementerio de Schaerbeek.



1965

La salud de Magritte se deteriora y tiene que dejar de trabajar. En diciembre comienza la gran retrospectiva de René Magritte en el Museum of Modern Art de Nueva York a cuya inauguración acude el propio artista. Se trata del primer viaje del matrimonio a los Estados Unidos. Visitan también Houston, donde les reciben los coleccionistas de su obra John y Dominique de Menil.

Posteriormente la muestra itinerá al Rose Art Museum de la Brandeis University, Waltham, Massachusetts; al Art Institute de Chicago; al Pasadena Art Museum, y al University Museum de Berkeley, California.

El año acaba con la publicación de la monografía sobre Magritte del escritor Patrick Waldberg.

1966

El embajador israelí en Bélgica, Amiel Najar, invita al matrimonio a viajar a Israel durante 10 días en abril.

1967

Empieza el año con una exposición de obra reciente en la Iolas Gallery de París.

En la primera mitad del año realiza esculturas en bronce y en junio viaja a Verona para visitar la fundición Gibiesse con el objetivo de supervisar

FIG. 20. René Magritte y Alexandre Iolas, 16 de diciembre de 1965. Fotografía de Steve Shapiro para la revista *Life*. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, Archives de l'Art Contemporain

FIG. 21. René Magritte y Marcel Broodthaers en Bruselas, 1967. Fotografía de Maria Gilissen. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, Archives de l'Art Contemporain

FIG. 22. Magritte con la obra *La gota de agua* y una cabeza en escayola, 1965

The Magritte machine

Guillermo Solana

1. PAINTING MACHINES

Together with his friends Colinet, Mariën, Nougé, and Scutenaire, in 1950 René Magritte signed the product catalogue of what was supposedly a cooperative, *La Manufacture de poésie*. Each object was marked with its price and accompanied by a brief description of its purpose: a ‘clock in F’ to place on the mantelpiece and neutralise the notion of time; a ‘statuette of the commander’, a hypnotic device to distract attention away from the main subject; a ‘strident wand’ to detect the colour blue... Some of the gadgets were designed to automatise thought or creation, such as the ‘notebook of omniscience’ (‘a combinatory repertoire that permanently recharges ideation processes’) and the ‘verbal roll’ that made it possible, ‘with a very easy manoeuvre, to compose an incalculable number of poems’. The costliest of these artifacts, advertised with a price of 25,000 francs, was a ‘universal picture-making machine’ with a promising description: ‘very simple to handle, within everyone’s means, it makes it possible to compose a practically unlimited number of thinking pictures’.¹

The actual author of the text was Paul Colinet,² but as Magritte put his signature to it one cannot help wondering what he, the only painter in the group, would have thought of that ‘picture-making machine’ and to what extent he took it personally. The machine was advertised as being capable of composing ‘thinking pictures’ and Magritte was in the habit of saying: ‘my pictures are visible thoughts’.³ As for the ‘practically unlimited number’ of pictures the machine would produce, might this not be a malicious allusion to Magritte’s growing commercial success and his copious replicas? Was the painter aware of this but preferred to turn a blind eye?

The fantasy of the painting machine had precedents in avant-garde literature of around 1900. Magritte and his friends probably recalled two forerunners of Surrealism:

Alfred Jarry and Raymond Roussel. In *Gestes et opinions du docteur Faustroll* (1898), Jarry describes a painting machine handled by *Le Douanier Rousseau* which is used to ‘embellish’ the academic paintings in the Musée du Luxembourg. For sixty-three days, this ‘mechanical monster’ coats ‘the impotent diversity of the grimaces from the National Department Store with the uniform stillness of chaos.’⁴ In another episode, the device produces thirteen paintings: biblical themes, landscapes, and allegories, which Jarry describes one by one. Finally, in a scene set in the Palais des Machines, the only monument that remains standing in a post-apocalyptic Paris, the machine begins spinning like a top, dashing itself against pillars, and ‘ejaculating’ the colours from its tubes.

Raymond Roussel’s painting machine appears in his book *Impressions d’Afrique* (1910), and is a device combining traditional instruments (brushes, palette, and colours) with mechanical and chemical parts. A photosensitive plate receives the light impressions and transmits them to a sphere, which in turn moves a mechanical arm that operates the brushes. The machine paints by advancing from left to right and from top to bottom in vertical strips until it executes the landscape in front of it, faithfully reproducing all the details and hues, and then makes a pencil drawing with the same mechanical precision.

Jarry’s and Roussel’s devices represent two opposite conceptions of painting. Jarry’s, when it whirls round and spouts jets of colour in all directions, recalls the spin art machines that were fashionable in the 1970s. Roussel’s brings to mind a printer capable of producing photorealistic images. But they both place considerable emphasis on the physical process of painting. The gadget described by the Belgian Surrealists is of a different kind: it creates ‘thinking pictures’, that is, self-aware images. The Magritte machine, as we will see at the end of this chapter, is a *metapictorial* machine.

REPETITION AND VARIATION

As the painting machine in *La Manufacture de poésie* promised a ‘practically unlimited’ number of pictures, its secret must have lain (as in the cases of the ‘notebook of omniscience’ and the ‘verbal roll’) in a mechanism capable of generating variations and combinations from a small number of motifs. Magritte explained his own production process as follows:

Since my first exhibition in 1926, which was badly received, I have painted a thousand or so pictures, but I have not conceived more than a hundred of those images we are talking about. Those thousand pictures stem solely from the fact that I have often painted variations of my images: it is my way of better grasping the mystery, of better possessing it.⁵

As scholars have pointed out, his production of multiple variants was largely due to commercial reasons. The greater the demand for his pictures, the more Magritte relied on creating new versions of earlier paintings – sometimes of works that had enjoyed success, in anticipation of a sale, and other times at the express wishes of a collector.

In 1962, on the occasion of a Magritte retrospective at Knokke Casino, his old friend Marcel Mariën distributed a leaflet entitled *Grande Baisse*, attributed to Magritte himself, offering his most famous paintings at a discount. Mariën set out to denounce the contradiction between all Magritte’s talk of mystery and his repetitive production.⁶ But facile denunciations apart, it does not seem legitimate to reduce the Magritte machine to a mere commercial gimmick. Despite his known opposition to automatism as a procedure central to Surrealism, Magritte seems to have conferred an intellectual value on the depersonalisation and objectivity of this self-reproduction of his oeuvre.

A STOCK OF PROBLEMS

The Magritte machine is not simply a procedure for creating variants based on a small number of motifs but also involves generating those basic motifs. Let us see how they arise.

In 1935, Paul Nougé, the most influential figure in Magritte's early period, wrote a short text in prose entitled *Machine poétique* and subtitled *Vade-mecum du poète. La poésie à la portée de toutes les mains*. Nougé's 'machine' consisted of the following procedure: a blank sheet of paper and a box containing thirty-two objects are placed on a table; an object is removed from the box, positioned on the sheet of paper, and interrogated 'with no idea or preconceived feelings' for 'as long as necessary' by means of an attentive visual examination, a tactile test, and even a smell test. This basic method can be made more complicated by taking several objects out of the box at once and subjecting them to 'simple operations of addition, subtraction, permutation, and positional combination'.⁷ To an extent this recalls Tristan Tzara's method for producing a poem using newspaper cuttings mixed up in a bag and pulled out at random, but chance plays a limited role in Nougé. And there is another significant difference: his starting point is not words but objects. This is undoubtedly a crucial aspect with respect to Magritte.

On 20 November 1938, Magritte delivered a lecture in Antwerp entitled 'La Ligne de vie', which constitutes his poetic manifesto. In it he quotes from Nougé and specifically espouses the poet's theory of 'disturbing objects' (*objets bouleversants*), which are initially generated through decontextualisation (*dépaysement*).⁸ Magritte recounts a crucial experience that marked his starting point: one night he woke up in a room where there was a cage with a bird and a 'magnificent error' caused him to see that 'the bird had disappeared and been replaced by an egg'.⁹ Following this vision, Magritte decided to explore whether this type of poetic revelation could apply to other objects, and he proceeded to list thirteen objects which constitute the seminal 'problems' of his painting: the door, fire, the window, the tree, the house, the sea, light, the mountain, woman, shoes, the male member, rain, and the horse. For each one of them he cites at least one picture where he has come up with a solution. Magritte explains this as follows:

'Any object, taken as a question of a problem... and the right answer discovered by searching for the object that is secretly connected to the first... give, when brought together, a new knowledge'.¹⁰ Magritte's procedure in 'La Ligne de vie' recalls that of Nougé's poetic machine. In both cases it is a questioning that involves the artist and objects, but with an essential difference: for Nougé, each object must answer the poet's questions, whereas Magritte regards each object as a question to which the painter must find an answer.

THE TEMPTATION OF RHETORIC

The problems posed by the objects listed in 'La Ligne de vie' are very diverse and appear in an apparently random order. But we soon become aware of their points in common, of recurring features. For example, 'the problem of the door' and 'the problem of the window' share some aspects. The solutions to the 'problem of the tree' and the 'problem of the house' both lie in reducing the whole to one of its parts. The solution to the 'problem of rain', clouds creeping over the ground, can generate the motif of the floating rocks that appeared twenty years later in Magritte's oeuvre simply by means of inversion.¹¹

This explains why it is tempting to reduce everything to a system. In the first text he devoted to Magritte, André Breton wrote: 'Magritte's approach, which far from being automatic was, on the contrary, perfectly deliberate, offered support to surrealism from an entirely different direction. Alone in adopting this particular method, Magritte approached painting as though it constituted a series of "object-lessons" [leçons de choses] and from this point of departure he has proceeded to put the visual image systematically on trial, taking pleasure in stressing its lapses and in demonstrating the extent to which it depends upon the figures of language and thought'.¹²

In Breton's opinion, the Magrittian alternative to automatism consists in criticising the visual image through a rhetoric understood as a system of figures and tropes. This conception later became widely disseminated among scholars of Magritte thanks to the new interest in classical rhetoric in the context of structuralism and semiotics. There are articles and whole books devoted to listing the figures of speech found in the Belgian painter's oeuvre: metaphor and

metonymy, synecdoche, hyperbole, syllepsis, metathesis, oxymoron, metalepsis, hypallage... Apart from the logocentrism revealed by these essays in their attempt to impose on images a repertoire of linguistic devices, the very quest for a 'Magritte system' seems doomed to failure. As we attempt to describe, the Magritte machine is not coherent and closed like a system but open like a heuristic procedure; it is recursive because the same operations are repeated over and over again, but with different results each time.

THE ART OF METAPAINING

As stated above, what sets the Magritte machine apart from other painting apparatuses is that it produces thinking pictures. Magritte always described his painting in that way, as an art of thinking, meaning a painting that reflects on painting: *metapainting*.

Magritte's oeuvre appears linked to the contemporary interest in metapainting. André Chastel's famous lecture on 'Le Tableau dans le tableau' (1964) outlining the history of this motif in European art from the fifteenth to the twentieth century ended with a comment on a painting by Magritte: 'The charming procedures of yesteryear – the window, the mirror, the picture within the picture – all reappear here, but as traps'.¹³ Though Chastel himself recognised that the germ of the subversive potential exploited by the Surrealists was already present in the Old Masters:

In Old Master painting the picture within a picture may have caused a disturbing impression by questioning the relations between painting and reality. From the moment the spectator's conscience feels drawn into the image to the point that the picture within the painted scene seems to him to reproduce his own relationship with the canvas, a new feeling of unease emerges, one of those minor mental confusions of which Surrealism has been fond.¹⁴

Shortly after Chastel's seminal text, Michel Foucault returned to the question of the 'representation of representation' in his analysis of Velázquez's *Las Meninas* in *The Order of Things* (1966), a book that aroused Magritte's interest and led to an exchange of letters with the author; Foucault continued his foray into metapainting with a famous

essay on the most metapictorial of Magritte's motifs (*This is not a Pipe*, 1968).¹⁵

Metapainting became established as an art historical subject in Victor Stoichita's book *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting* (1997), a fascinating study of the emergence of the concept of picture between the sixteenth and seventeenth centuries. Although the essay neither extends to the twentieth century nor mentions Magritte, the historical theoretic framework constructed by Stoichita has encouraged a fresh approach to analyses of the Belgian painter's oeuvre, for example in the recent study by Lisa Lipinski, *René Magritte and the Art of Thinking*.¹⁶

In his prologue to the latest edition of Stoichita's book, Lorenzo Pericolo proposes the following definition: 'Metapainting is the whole gamut of pictorial devices through which painting stages its fictiveness'. Of these devices, Pericolo mentions the uncovering of the materiality of the painting, the depicting or putting on view of its maker or making, the involvement of the beholder as an active component of the image, and the incorporation of a painting as an object of representation.¹⁷

The emphasis on materiality (canvas, pigments, brushstrokes, etc.) and the production process were foremost among the concerns of the modern movement in a line of painters that descends from Monet to Pollock. But Magritte, like other Surrealists, did not subscribe to this tradition; his metapictorial concerns were centred on the mechanisms of representation and signification, to which he introduced paradox in order to boycott our automatic faith in their identification with reality.

THE EXHIBITION LAYOUT

Our exhibition takes a look at Magritte through his metapictorial devices. The first section, 'The magician's powers', analyses his self-portraits – not as an autobiographical expression but as an exploration of the figure of the artist and the superpowers attributed to him (Pygmalionism, clairvoyance, self-sufficiency, multiplication, a protean quality) with an ironic awareness. The second, 'Image and word', focuses on the introduction of writing in Magritte's painting, the conflicts arising between textual and figurative signs, and the paradoxes of self-reference. The third, 'Figure and ground',

examines the paradoxical possibilities arising from the inversion of figure and background, outline and hollow, as components of the field of vision. The fourth section, 'Picture and window', studies the most familiar metapictorial motif: the picture within a picture. Magritte espouses the Albertian metaphor that likened the picture to a window and takes it to a literal extreme in a process of *reductio ad absurdum*. The fifth section, 'Face and mask', explores one of Magritte's ubiquitous traits: hiding or suppressing the face in human figures. Beginning with the subject viewed from behind, which draws the spectator into the picture, it examines how Magritte impairs the painting's ability to gaze back at us. If the face is missing from where we expected to find it – that is, in the human head – Magritte projects it onto other parts of the body or onto another object or space, in a pervasive pareidolia.

The last two sections of the show deal with contrasting processes of metamorphosis: mimicry and changes of scale, which correspond to two key concepts of Magritte's poetics: likeness (*ressemblance*) and decontextualisation (*dépaysement*). The sixth section, 'Mimicry', examines Magritte's fascination with animal mimicry, which becomes a general tendency of objects and bodies to conceal themselves by blending in with their surroundings and even to dissolve into space. In contrast, the seventh and last section, 'Megalomania', interprets Magritte's frequently used device of changing scale as an anti-mimetic movement that consists of removing the object or body from its usual environment and projecting it into a context that is alien to, or even incompatible with, the object.

2. THE MAGICIAN'S POWERS

On 2 July 1963, in a letter to his friend Harry Torczyner, who had asked him to paint a self-portrait, Magritte explained that the idea raises 'a problem of conscience'. His reply is a classic example of an elusive declaration, in the style of Bartleby ('I would prefer not to'):

It has happened (three times) [sic] that I have put myself in a picture, but the intention at the start was to paint a picture, not to do a portrait. I am able (or rather have been able) to paint a few

portraits which were intended as such, but if the subject is myself, my visual appearance, this raises a problem that I am not sure of being able to resolve. I will of necessity have to think about it, since the problem has arisen. I cannot promise to get the better of it by the end of this year! However, it would be in the order of things for inspiration – which happens spontaneously – to occur before then.¹⁸

Magritte finally agreed to the request – or pretended to – and in August 1964 he sent Torczyner *The Son of Man* [fig. 1], showing a man in formal dress and a bowler hat beneath a stormy sky; the figure is portrayed frontally but an apple in front of his face conceals his features from us. In fact, it was a new version in oil of an earlier gouache that was not a self-portrait.¹⁹

Apart from this elusive case and an early experiment painted in Cubist style in 1923, scholars agree that Magritte painted four self-portraits (and not three, as Magritte states in the letter to Torczyner): *Attempting the Impossible* (1928), *Clairvoyance* (1936), *The Philosopher's Lamp* (1936), and *The Magician* (1951). None of his self-portraits is an unquestionable likeness; in all of them the identification of the sitter is only probable. Unlike other painters, Magritte was not interested in discovering his own features and less still in telling of his life. His self-portraits are pretexts for including the figure of the artist and the creative process in the picture.

SUPERPOWERS

At the start of the lecture 'La Ligne de vie', Magritte tells how he first came into contact with painting as a child: when he used to go to the village cemetery to play with a little girl, and they went inside the underground vaults. One day, on coming out of the vaults, they saw a painter who was painting in one of the avenues of the cemetery, and Magritte concluded: 'The art of painting then seemed to me to be vaguely magical, and the painter gifted with superior powers'.²⁰ In a second version of 'La Ligne de vie', he added: 'Climbing back up to the light one day I happened upon a painter from the Capital, who amidst those scattered dead leaves and broken stone columns seemed to me to be up to something magical. When, about 1915, I myself began to paint, the memory of that enchanting encounter with the painter bent

my first steps in a direction having little to do with common sense'.²¹

The self-portraits we go on to examine illustrate the possibilities of the artist as magician.

PYGMALIONISM

Attempting the Impossible (1928) [figs. 2 and 3 and cat. 1] is perhaps the most ambitious of Magritte's self-portraits. Formally dressed but busy at work, with his palette in one hand and a brush in the other, the painter is painting a nude woman who materialises in the air before our eyes. In accordance with the patriarchal stereotype, the man is clothed and the woman is naked; he is active and she is passive, as in the painting executed that year in which Magritte depicted a rape, *The Titanic Days* [fig. 4]. But the major difference between the man and the woman in this work is that he is real and she is merely a figment of his imagination. The woman is unfinished; she is missing her left arm, and this leaves her suspended between the void and existence. In another picture dating from the same year, *The Flood* [fig. 35], the nude undergoes the opposite transformation and is turned into air (and the missing left arm in *Attempting* is all that remains of the upper part of the body).

Attempting the Impossible is the umpteenth version of the myth of Pygmalion, the sculptor who persuaded Aphrodite to transform the statue he had created into a living flesh-and-blood woman. Like other Pygmalionic images, it stems from an openly sexist conception of artistic creation, identified with male desire, in which the woman is reduced to a mere male fantasy. But in Magritte we find an essential deviation from the myth: Pygmalion was not a painter but a sculptor, and in the images representing him he is shown admiring his statue, gazing in awe at how it begins to move by itself, to come to life.

In a photograph taken after painting the picture, Magritte recreates the situation in the picture by posing with his wife Georgette, touching her shoulder with the brush as if it were a magic wand. To convert the painter into Pygmalion, Magritte has reinterpreted the original couple, the sculptor and his statue, as the painter and his model. Here the living model does not inspire the artist but is created by him, exhibiting the power of the imagination to produce reality. The painter and his model are two apexes of the classical

triangle of painting, but here the third one is missing: the picture. The real magical trick performed in this work is the disappearance of the picture. Afterwards, like the magician who causes a card, a handkerchief, or a rabbit to vanish, Magritte is obliged to make it reappear. Accordingly, a second photograph shows Magritte painting *Attempting the Impossible* with another half-finished picture in the background: *The Empty Mask*. In this photo Magritte reminds us that both the model and the painter are enclosed within the limits of a canvas. It is as if he had added a warning: *Ceci n'est pas une femme*, 'this is not a woman.' The painter inside *Attempting the Impossible* seemed to be a demiurge, but he is now reduced to a creation of the true Magritte (who incidentally in turn inhabits another frame, that of the photograph).

CLAIRVOYANCE

Whereas the first self-portrait identifies image with reality, eliminating the difference between original and representation, the second, *Clairvoyance*, restores and underlines this difference. And, as is usually the case with Magritte, it does so with a paradox: how is it possible for the painter to paint a bird using an egg as a model? Answer: because the egg and the bird are separated only by a short time gap, which the artist bridges with his clairvoyance. The picture is a reference to the famous revelation, described earlier, which Magritte recounts in 'La Ligne de vie': awaking one night in a room where there was a cage with a bird, he saw not a bird but an egg inside the cage. In *Clairvoyance* [figs. 5 and 6], the cage has disappeared, the egg is the model, and the bird the subjective interpretation. Magritte plays with the old proverbial question, 'Which came first, the chicken or the egg?', in order to explore the visionary abilities of painting and the unreality of time. In a photograph, Magritte poses with the painting, repeating the idea on a higher level, in a *mise-en-abîme*; but this time the table is empty, the model has disappeared.

SELF-SUFFICIENCY

In *The Philosopher's Lamp* [figs. 7 and 8 and cat. 2], the strange smoker turns to glance at us as if we had interrupted his concentration. Or perhaps he is glancing at us out of the corner of his eye because we are watching him perform a private act. Here we come

face-to-face with two of the painter's fetishes, both imbued with sexual symbolism: the nose and the pipe, the latter a major Magrittian icon since *The Treachery of Images*. The smoker's trunk-like nose with the evident appearance of a detumescent phallus recalls Marie-Thérèse Walter's monstrous nasal appendix in a few portraits by Picasso. It might be regarded as a male version of *The Rape* [see cat. 55]; in both there is a grotesque, carnivalesque disfigurement of the face as a result of the sexed body, including the genitals, being projected onto it. This sexualisation is further emphasised by the image of the pipe, a combination of the female bowl and the phallic stem, as well as the sinuous candle that is becoming erect. The artist thus portrays himself engaging in self-fellatio, an image of the self-reflection typical of the thinker. As Magritte commented, 'the meditations of the obsessive, absent-minded philosopher can suggest a mental world closed in on itself, as here a smoker is the prisoner of his pipe'.²² The Magritte machine likewise fuels itself, incessantly processing its own substance. And his works are marked by self-reference; every one of them reflects on the enigma of painting.

MULTIPLICATION

Magritte had already started work on *The Magician* when in May 1951 he asked his gallerist Alexander Iolas to take some photos of himself in order to use his face for the man in the painting and convert it into a portrait of him.²³ In the end Iolas did not comply with the request and Magritte decided to make it a self-portrait. The multiple arms are a characteristic feature of the art of India, especially Hindu art, and are also found in Buddhism and Jainism. But I propose a closer source for *The Magician* [fig. 9 and cat. 3]. In 1949, the photographer Philippe Halsman, who is remembered above all for his lengthy collaboration with Dalí, did a photographic report for *Life* magazine on Jean Cocteau, drawing inspiration from the surreal imagery of his films. Besides using stage tricks (such as photographing models on the ground to simulate weightlessness), Halsman was not averse to superimposing several negatives, as in this case. Magritte may have been inspired by this image, but avoided Halsman's facile allegory of Cocteau: the many arms as an expression of the subject's versality. Magritte's

comment on *The Magician* ('neither those obsessed with movement nor those obsessed with immobility will find this image to their taste'²⁴) suggests that he was interested in creating a visual paradox. This last self-portrait is a humorous anti-climax to the artist-magician, who is shown here using his superpowers to feed himself. Is the painter a sorcerer whose supernatural powers allow him to work wonders or is he instead a conjurer, an illusionist with a repertoire of tricks?²⁵

How seriously did Magritte take Pygmalionism, self-sufficiency, clairvoyance, and protean multiplication as wondrous powers of the artist? Unlike André Breton and other Surrealists, in his self-portraits Magritte hints at an ironic attitude towards the myths of creative genius.

3. IMAGE AND WORD

The time René Magritte lived in Paris, from September 1927 to July 1930, was his period of words. During those months, in which he was in close contact with the Parisian Surrealist group, he painted more than forty *tableaux-mots*: pictures combining words with figurative images or semi-abstract forms, or featuring only words enclosed in frames and outlines. After 1931, writing returned to his painting almost only in replicas or variants of pictures from 1927–30, and rarely in new inventions.

Before Magritte, words had been a common device in Cubist, Futurist, Dadaist, and Surrealist paintings and collages. Braque and Picasso introduced them in 1911; their favourite words were proper nouns in print taken from labels, press headings or headlines, and music scores, among other sources. In Cubist and Futurist paintings and collages the text is so fragmented that it often does not form complete words. At the other extreme, the first Surrealists such as Max Ernst and later on Joan Miró tended to go further than single words when they introduced the written language in their paintings and created sentences that barely conceal their poetic intent – such as Ernst's verse 'Deux enfants sont menacés par un rossignol' and Miró's 'Un oiseau poursuit une abeille et la baisse'.

Magritte uses above all single words (whole, not fragmented): armchair, bird,

body, canon, cloud, forest, fruit, horizon, horse, hunter, gun, landscape, mirror, mountain, ocean, piano, sky, sponge, tree, woman ... Only rarely does he go from word to sentence, but when he does his statements are essential to understanding his poetics: 'Je ne vois rien autour du paysage', 'Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt', 'Ceci n'est pas une pipe'.

HANDWRITING WORKBOOKS WITH A DIFFERENCE

During the summer of 1927, just before he moved to Paris, Magritte did some drawings for a book of poems by his friend Nougué.²⁶ The publication was attributed to Clarisse Juranville as a sort of textual readymade because the poems were based on examples taken from Juranville's grammar manual: *La Conjugaison enseignée par la pratique*. This appropriation of trivial teaching material may have inspired Magritte that autumn to produce his first word pictures, which imitate illustrated spelling books and handwriting workbooks for children [fig. 10]. They combine images and names of objects written in the style used in children's handwriting primers, the difference being that images and names rarely match. *Table, Ocean and Fruit* (1927) [cat. 4] proposes three associations: 'table' labels the image of a leaf, 'ocean' a block of butter, and 'fruit' a small jug. The handwriting and the ornamental drawing unify images and words as graphic material while their semantic link is destroyed. As Magritte explained, 'I call images of objects names other than the ones they are usually given [...] if I called this shoe: shoe, I don't believe I've done something very interesting'.²⁷ Whereas children's workbooks were designed to teach the connections between textual signs and figurative signs, Magritte's 'workbooks' sabotage these connections, causing the viewer bewilderment and accordingly making him think. The incongruence between images and words allows him to question the reality to which both refer.

NAMELESS OBJECT / OBJECTLESS NAME

Magritte always said that his main desire was to capture the 'mystery' of 'familiar objects',²⁸ but the hegemony of those 'familiar objects' begins precisely with the incorporation of words into his painting in 1927. Before that, Magritte's oeuvre was overwhelmingly

dominated by unfamiliar objects – enigmatic objects which are difficult to describe, let alone name. The difference between familiar and unrecognisable objects lies precisely in the filter of language.

There are no words in *One-Night Museum* but it was painted around the same time as the first word picture, *The Interpretation of Dreams*, and has the same quartered composition [fig. 11 and cat. 5]. This cabinet of curiosities is missing the labels museums use to name the objects on view. The first object is a hand, but is it a real hand, or one made of plaster or wax? The second appears to be an apple... or could it be a tomato? The third object has the outline of a shoe, only flatter, and seems to be cast in metal, and recalls a sculpture by Arp. The contents of the fourth niche are concealed by the folded paper cut-out... or is the object on show that paper lattice itself? 'Some objects do without a name', wrote Magritte.²⁹ And also: 'My painting is a mind seeing without naming what it sees'.³⁰

The opposite of a nameless object is an objectless name. It is possible to distinguish an initial stage (1927–28) in Magritte's period of working with words in which images and words coexist with varying degrees of conflict; and a second stage (1928–29) in which words no longer accompany the images but replace them. Magritte reworks some of his compositions, replacing each figurative element with a written equivalent. In these the word appears as the sole subject and receives the privileges of an image, sometimes enclosed by angular frames, but nearly always set inside a curved outline, in bubbles similar to comic strip balloons. Even if this outline is vaguely representative, it bears no relation to the word it frames. The pictures where images are replaced by words have a (deliberately) frustrating component.

LES MOTS ET LES IMAGES

In the autumn of 1927, when he started work on his word pictures, Magritte composed five sheets of text and drawings that were later published in 1929 with the title 'Les Mots et les images' in the last issue of *La Révolution Surréaliste* [fig. 12].³¹ A sort of manifesto, it presents theories about the semiotic triangle formed by object, image, and name and examines the possible combinations: nameless object, objectless name; name

replaces image, name replaces object, image replaces name; object differs from image, name equivalent to image, image differs from name; object changes image, and so on. But the most interesting feature is that the drawings that accompany these statements, apparently illustrating what the text says, slyly contradict it. For example, one of the theses reads: 'An image can take the place of a word in a statement'.³² The corresponding drawing displays the statement 'Le ... est caché par les nuages' with the image of a shining sun taking the place of the absent word. The statement tells us that the sun is concealed by the clouds, but the image contradicts the statement. Where common sense presupposes and expects a preestablished harmony between words and images, Magritte forces them to deny each other.

The same final issue of *La Révolution Surrealiste* that published 'Les Mots et les images' also featured the famous photomontage 'Je ne vois pas la ... cachée dans la forêt': a reproduction of one of Magritte's nudes surrounded by photobooth pictures of sixteen Surrealists with their eyes closed, including Magritte himself. This was a seemingly legitimate substitution: the image of the woman replaced the absent word ('femme'). But this substitution involves a paradox: the statement says that I can't see the woman, but the image shows her to me; the words speak of an absence, yet the image offers a presence. As Michel Butor notes, 'what I see is precisely the nude woman, not this forest that should conceal her from me'; 'if the word replaced by an image had been "forest" [forêt], it would have been normal not to distinguish the hidden woman'.³³

Pentimenti reveal that the original text above the figure stated 'Je ne vois pas cette femme', a form that heralds the most iconic motif in Magritte's oeuvre: *Ceci n'est pas une pipe*.³⁴

THE PIPE

Countless textual precedents have been suggested for the statement 'this is not a pipe' in the painting *The Treachery of Images* [fig. 13], ranging from Diderot's famous tale 'Ceci n'est pas un conte' (1773) to the sign 'Ceci n'est pas de l'Art' that Geert van Bruaene hung in his Galerie du Parlement in Brussels around 1922.³⁵ But the most evident pictorial precedent is Miró's *Photo. This is the Color of My Dreams* [fig. 14], not only because of the

'this is', the indexical reference words make to a visual image in the picture itself, but also because of the use of the handwriting style taught to children. Magritte never acknowledged his borrowing from Miró, which scholars have subsequently highlighted.³⁶

Some readings of *The Treachery of Images* have centred on the pipe as an object and range from those that point out his indebtedness to Le Corbusier and the latter's glorification of the object-type as the key to modern design to interpretations relying on varying degrees of psychoanalysis which underline its character as a hermaphroditic sexual symbol. Yet Magritte himself proves that the pipe is not indispensable with later variants such as *This is not an Apple* and *This is a Piece of Cheese*. What matters is not the designated object but the apparent contradiction between what the image shows and what the text says.

THE LIAR

Apparent contradiction is called 'paradox'. This word does not feature in the index of concepts in Magritte's *Écrits complets* because the painter rarely used it. However, an extract from a letter seems to indicate that paradox was central to his quest:

Returning to creation, my current idea is that the logical rules of language could change (with no objections from me); that for example a sentence like this could be written: 'The creation of the world does not imply a creator'. Another logic of language (that is commonly called 'paradox') would correspond more to the conditions of thought, if language can give thought all its opportunities.³⁷

Paradox can be seen to highlight the shortcomings of the current 'logic of language' with respect to expressing thought and could point to the possibility of an alternative logic. It is no coincidence that the three philosophers whose names Magritte includes in titles of his paintings are Heraclitus (*Heraclitus's Bridge*, 1935), Hegel (*Hegel's Holiday*, 1958), and Zeno of Elea (*Zeno's Arrow*, 1964). Contradiction was central to the thinking of these three thinkers, in very different ways.³⁸

The specific model (albeit never confessed by Magritte, who may perhaps not even have been conscious of it) for 'this is not a pipe' is the so-called *liar paradox*, the earliest version

of which is attributed to Eubulides of Miletus, who lived in the fourth century BC. This paradox (or rather, family of paradoxes) is based on the (negative) self-referential statement in the basic form: 'This sentence is false'. In 1950, Magritte and his friends came up with statements for a section entitled 'Pensées non pensées' in the *Vendredi* magazine and Magritte's contribution was the immortal phrase 'Je n'ai jamais pensé ceci', 'I've never thought this', where 'this' is taken to mean the statement itself.³⁹ The following year Magritte included another paradox in the same style, in the same magazine: 'It is difficult to think not thinking about anything'.⁴⁰

The Treachery of Images is based on a sort of split self-referentiality; it is a paradox of reciprocal reference, in which two statements refer to each other and deny each other – granted, with the distinctive feature that one of the statements has been replaced by a figure, and figures neither confirm nor deny. But the paradoxical intent is there: the words refute the image, the image refutes the words.

'THIS IS NOT A PARADOX'

In April 1947, the correspondent of *Time-Life* in Belgium interviewed Magritte in connection with his exhibition at the Hugo Gallery in New York. The result was first published in *Time* magazine and two days later, with certain variants, in a Brussels newspaper, *La Lanterne*. When asked about his by then famous 'this is not a pipe', Magritte answered: 'Very easy. It is not a pipe because you couldn't smoke with it...'.⁴¹ Or, in the French version: 'It's quite simple. Who would dare to say that the PICTURE of a pipe is a pipe? Who could smoke the pipe in my picture? No one. So IT IS NOT A PIPE'.⁴² Magritte repeated this explanation over and over again in every interview.⁴³ If, as we saw in the first chapter, metapainting consists in staging the *fictiveness* of painting, what could be more fitting than 'this is not a pipe' to remind the spectator, by force of paradox, of the *difference* between the object and its representation?

But it would be too easy, too obvious for it all to end here. A few months before his death, Magritte stated of *The Treachery of Images* in a television interview: 'I don't see anything paradoxical in this image [Je ne vois rien de paradoxal dans cette image], because the image of a pipe is not a pipe, there is a

difference'.⁴⁴ However, the expression 'Je ne vois rien de paradoxal dans cette image' reproduces the scheme of earlier Magrittian titles like *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* or *Je ne vois rien autour du paysage*. Magritte never ceased to be Magritte, and his supreme paradox was to deny the existence of any paradox. His explanation of 'this is not a pipe' consists in adding a subtitle that says: 'this is not a paradox'.

PROTECTIVE TITLES

The paradoxical relationships between images and words in Magritte's paintings extend to the relationship between paintings and their titles. We know that Magritte gave them titles after he had finished them (often long afterwards, and he sometimes changed them), nearly always at the suggestion of his writer friends.⁴⁵ Magritte's titles are very diverse but the great majority are seemingly irrelevant to the works to which they apply. What is the meaning of this irrelevance?

Paul Nougé stated that Magritte's painting could dispense with titles if his viewers were 'spirits of a certain quality'; for the rest, 'the title prevents the painting it protects from being dragged down to certain low places which do not befit it'.⁴⁶ The title accordingly served to distinguish the experts from the uninitiated, preventing the latter from trivialising its meaning.

Magritte confirmed this protective, defensive function of his titles: 'The titles are chosen to prevent my pictures from being placed in a reassuring region in which the mechanical functioning of the mind would place them, in order to undermine their significance. Titles must be an additional protection to discourage all attempts to reduce poetry to a pointless game'.⁴⁷ In this regard, Magritte's titles are intended to reproduce the functioning of his paintings on a higher level. The titles protect the pictures from trivial interpretations in the same way that Magritte's pictures protect the objects they represent: 'As I see it, the art of painting represents objects so that they resist habitual representations'.⁴⁸

4. FIGURE AND GROUND

In 1937, in his essay 'Au-delà de la peinture', Max Ernst asserted his role as a pioneer of collage in the genesis of Surrealist painting

and at the same time acknowledged the artists who had carried on his explorations: 'Magritte, for example, whose paintings are collages painted entirely by hand, and Dalí'.⁴⁹ Magritte resented being described in this way by an artist whom he admired and whose influence he acknowledged. Shortly afterwards he wrote to André Breton, who was preparing an exhibition and a text on him: 'If possible, I would like you to refute Max Ernst's rather too simple judgement of my painting as "collages painted entirely by hand". In my case it is a mental processing of objects'.⁵⁰

Collages and *papiers collés* did not account for much of Magritte's output: thirty or so pieces produced in the late 1920s and a no larger group dating from 1959 to his death, using images taken from catalogues, magazines, and the Petit Larousse, and above all from scores of an old musical, *The Girls of Gottenberg*. Despite this limited production, the influence of collage pervades Magritte's painting – and all the sections of this exhibition: from the introduction of words into his painting to the changes of scale in the objects represented. But there is one period in which collage is particularly powerfully present. His paintings from 1926 to 1931 are full of perforated or torn planes and outlines simulating paper cut-outs, which are stood upright like theatre backdrops.

PAPER LATTICES

In October 1927, Magritte began to evoke in his paintings a craft taught to children: cutting out shapes from folded pieces of paper to create doilies with repeated symmetrical geometric motifs. Nougé wrote to Magritte in November 1927:

What impresses me particularly is the function you assign to these paper cut-outs, inexplicable objects which serve to hide, but in fact to suggest more powerfully than through the image everything that it conceals, for one cannot suppose that it conceals nothing. That, my dear friend, seems to me to be the sign of a new approach which will not cease to lead you again to the unknown or, if you prefer, to the unforeseen.⁵¹

The cut-out paper doily functions as a lattice; it is one of those Magrittian elements that partly conceal and partly reveal. It reached its

apogee at the end of the artist's Parisian period in *The Annunciation* [cat. 25], which brings together three enigmatic elements – an undulating metal sheet with bells, two balusters, and a large cut-out paper doily – to create a sort of monument which has been compared to Arnold Böcklin's *The Island of the Dead*.⁵² These elements were initially framed by the entrance to a grotto and accompanied by a seated man reading a newspaper. As Whitfield points out, the final composition springs from the need to mask the painting's initial state; the tree on the left conceals the figure of the reader, and the whole sky covers the previous backdrop like a large stage curtain.

CUTAWAY PLANES

Before becoming collage, which involves gluing, collage is *découpage*, cutting out, and it is cutting out and cutting away that generate many of Magritte's images. *The Silvered Chasm* and *Panorama for the Populace* are constructed from cutaway planes that partly conceal and partly reveal other planes located beyond them: it is a partitioned, stratified, compartmentalised world. In *The Silvered Chasm* [cat. 16], there is a thick wooden panel with curvilinear edges, like a jigsaw puzzle piece; beyond it is a wall of undulating metal with bells (this is one of its first appearances). In *Panorama for the Populace*, the surfaces are horizontal, and the iconography is more naturalistic, with three landscapes, one above the other, on three different levels. The painting is undoubtedly inspired by the cutaway diagrams used in scientific and technical articles, which Max Ernst had already incorporated into his collages. A specific source could be an image of the Parisian subsoil beneath the Place de l'Opéra revealing the maze of tunnels, platforms, escalators, and lifts in the metro [fig. 15 and cat. 17]. Magritte's attraction to these cutaway views is once again related to his dialectic of revelation and concealment.

INVERSION OF FIGURE AND GROUND

Floating above the horizon in *Great Journeys* [cat. 15] are two fanciful creatures: a headless woman and a monster with tentacles, a sort of cephalopod, which had appeared in earlier paintings by Magritte. 'Here', wrote Paul Nougé, 'we go from mere contiguity to the most intimate fusion, transubstantiation... A tree is combined with an octopus, with a

woman's body, with a village, with a mountain landscape to make the "grand voyages".⁵³ Magritte describes this example of decontextualisation (*dépaysement*), along with others, in 'La Ligne de vie': 'A woman's body floating above a city was a fair exchange for the angels which have never appeared to me'.⁵⁴ And in the second version of the same text he wrote: 'A woman's body floating above a city was an initiation for me into some of love's secrets'.⁵⁵ In the classical motif of the reclining nude in the landscape, which is derived from

Giorgione's sleeping Venus, the gentle curves of the female body blend in with the relief of the hills. Magritte alters this relationship in two ways. Firstly, by separating the body from the ground and causing it to float in the air. Secondly, whereas the classical Venus was resting amid the landscape, here it is the landscape that inhabits the figure.

From this moment onwards, Magritte constantly turned to inverting figure and ground, converting solid bodies into hollows and holes through which a landscape appears. Collage – or, rather, *découpage* – showed Magritte how to make the outer contour independent from the inner surface and to handle them as independent factors. The contour belongs to the object and not to the background; when we hollow out a figure and fill it with different matter, the contour preserves the phantasmagorical presence of the object.

In the autumn of 1927, Magritte painted a group of pictures whose main motif is a slab of lead with biomorphic gaps that suggest the influence of Arp, Miró, or Tanguy and through which wood or the sky are visible. In both versions of *The Palace of Curtains*, the hollow outline can hold the most varied contents (wood, curtain, forest, or sky) but with the special feature that the edge is thicker and the humanoid connotations are stronger. For these ghostly figures, Magritte may have drawn inspiration from photographs of the sarcophagus of Tutankhamun, which were extremely widely disseminated by the press [fig. 16 and cats. 26 and 27].

In Magritte's painting the negative cut-out silhouette is already present, for example, in the cut-out opening that frames the figure of the rapist and his victim in *The Titanic Days* (1928) [fig. 4]. Around 1940, this silhouette evolved towards greater naturalism: motifs appeared such as the silhouette of the bunch

of flowers (*Plagiary*, 1940), that of the bird in mid-flight (*The Return*, 1940), and the female silhouettes (*Misses de L'Isle Adam*, 1942) through which we catch a glimpse of a landscape; the silhouette of the sailing boat and the iconic silhouette of the bowler-hatted man appeared later, such as in *High Society* (1965 or 1966) [cat. 30]. Playing at inverting figure and ground allowed Magritte to progress in his exploration of mimicry, as we shall see later on.

THE PROBLEM OF THE DOOR

Of the problems discussed in the lecture 'La Ligne de vie', one, the problem of the door, is relevant here. This problem was first explored in *The Unexpected Answer* (1933), of which *The Amorous Vista* (1935) is a variant with different meanings. Whereas in the first picture the opening made in the door looked out onto a dark space, probably an interior, in the second we are given a glimpse of an exterior in daylight, a Magrittian landscape with a gigantic leaf of a tree (which in turn is a reference to the problem of the tree).

The problem of the door allows for two different but compatible interpretations. The first is logical in nature and is very close to the paradoxes implicit in the word pictures. Magritte gives the following explanation of *The Amorous Vista*: 'This closed door is nevertheless open: an opening makes it possible to go through it as if through the opening of an open door'.⁵⁶ When a hole is made in the closed door, it becomes both open and closed at the same time, outwitting the French proverb 'il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée' ('a door must be either open or closed'). Magritte thus creates a paradox equivalent to 'this is not a pipe' but without turning to words, relying solely on images. In 1927, Marcel Duchamp had a door installed in his small Parisian apartment. It swung between two frames and two doorways of his studio, one leading to the bedroom and one leading to the bathroom. When the entrance to the bathroom was opened the entrance to the bedroom was thus closed, and vice versa. Underlying both paradoxical doors, Duchamp's and Magritte's [fig. 17 and cat. 28], is a defiance of the logical principle of the excluded third or middle, according to which, for every statement, either this statement or its negation must be true. 'The painted images that evoke mystery', wrote Magritte, 'affirm

the beauty of what is neither sense nor non-sense'.⁵⁷

But there is another way of conceiving the problem of the door: as the solution to the tension between two beings, the uneven silhouette and the quadrangular frame. In an outline for a film script, Magritte describes a scene as follows: 'A deserted corridor with a staircase. 1. The young man climbs the staircase. 2. When he gets to a certain height the staircase is blocked by a wall. 3. The young man strikes the wall, and an irregular opening, a crevice, forms in the wall'.⁵⁸

The irregular opening is a mark of violence. But it is above all the trace of a human presence, a sort of phantom. Whitfield has compared it to the gaping holes left in walls or doors by cartoon characters.⁵⁹ Once again, there is a parallel with Duchamp: in 1937, Duchamp designed the glass door for the Gradiva gallery (at number 31 on the Rue de Seine) with the fused silhouettes of a pair of lovers. The original was destroyed at Duchamp's request when the gallery closed and was reproduced in a replica in 1968.

The tension between the jagged opening and the quadrangular frame of the door echoes the contrast between the avant-garde collage technique and the traditional medium of easel painting, likened to a window, which we will now examine.

5. PICTURE AND WINDOW

The picture within a picture is an iconographic theme which sometimes takes on an ambiguous appearance even in Old Master paintings. A famous case is *Christ in the House of Martha and Mary* (1618) by the young Velázquez [fig. 18]; experts have long debated whether the framed scene in the top right corner is a picture or a mirror, or a window looking out onto to another room. Magritte systematically seeks this ambiguous effect and something else: to offer us contradictory signs of whether or not there is a picture within the picture. In this regard, as André Chastel stated, he is indeed heir to classical *trompe l'oeil* play, but converts it into 'traps'.⁶⁰

The Difficult Crossing [cat. 34] represents a perspective space with theatrical elements (such as the curtain and the panels) that could also allude to a painter's study, plus a few enigmatic objects: the plaster hand, the

chair leg in the form of a human leg, the *bilboquet* with a painted eye. And in the background, instead of a simple wall, there is a night scene of a storm and shipwreck that recalls certain Dutch seascapes such as those of Jan Porcellis (1580/1584–1632), who also practised *trompe l’oeil*. Is it a window or a mural painting that takes up all the wall space? *The Secret Life* [cat. 33] repeats the same scheme, but dispensing with accessory elements except for a nameless object in the foreground.

The Difficult Crossing and its variants hint, albeit somewhat dubiously, at windows that open onto the outside; in others the play is confined to the inner walls. *The Light of Coincidences* [cat. 36], which evokes seventeenth-century tenebrist painting, can be viewed either as a framed picture or as a sculpture placed inside a box or niche. The easel confirms its interpretation as a picture, while the deep shadows suggest that what we are looking at is a plaster cast.

In *The Delights of Landscape* [cat. 35], we know that it is an empty frame because of the perfect continuity of the background and the shadows visible through its hollow interior. The frame bears the label *Paysage*; the vertical format is not the most usual for landscapes, but the shotgun seems to confirm the label ironically. The picture displayed two titles on the back which are crossed out. The first was *The Missing Landscape*, which brings to mind the title of a detective novel; the second title was *Edgar A. Poe*, which may be an allusion, for example, to Poe’s story *The Purloined Letter*, in which the missing letter was there all along on a table, visible to everyone. In Magritte, the picture within a picture always ends up leading to a disappearance of the picture.

THE PICTURE AGAINST THE WINDOW

During the first weeks of 1930, Magritte began exploring a new idea: to represent a theme by breaking it down into four or five small canvases that were framed and affixed to a glass panel [fig. 19 and cat. 37]. He first applied this procedure to the nude (*The Eternally Obvious*, 1930) and subsequently to terrestrial (*The Depths of the Earth*, 1930) or celestial (*Celestial Perfections*, 1930) landscapes. This continuous/discontinuous method of representation had distinguished precedents in fifteenth-century polyptychs; for example, in Van Eyck’s altarpiece of the

Adoration of the Mystic Lamb, the panoramic landscape extends across the five panels in the lower section in perfect continuity.

Around the time Van Eyck completed the Ghent altarpiece, Leon Battista Alberti published his treatise *De pictura*, where he makes a seminal comparison, as if in passing: ‘First I trace a large a quadrangle as I wish, with right angles, on the surface to be painted; in this place, it [the rectangular quadrangle] certainly functions for me as an open window through which the *historia* is observed.⁶¹ The context of the statement is the geometrical construction of perspective as projection; the picture functions as a window because a section of the visual pyramid is expressed in it. From Alberti onwards, the identification of the picture as an *aperta finestra* became a basic assumption of the theory of painting.

What Magritte does is simply take Alberti’s axiom to an extreme and reduce it to an absurdity. Taking the picture to be a window literally, he concludes that several pictures hung beside each other on the same wall should look out onto the same object or landscape. This is an awkward consequence because it infringes another principle, that of the sacred autonomy of the easel painting according to which each picture contains a world of its own that is independent from that of the picture hung beside it on the same wall.

MATCHING AND CONCEALMENT

The problem of the picture-window is raised to a new level in *The Fair Captive* (1931) [cat. 38]. Positioned in front of a landscape is an easel and on it is a canvas, and what is painted on that canvas fits in so well with the surrounding landscape that the canvas would be invisible were it not for the fact that the artist shows us its tacked edges. The perfect match between the painted landscape and the surroundings leads us to assume that what we see must also match what is hidden behind it: continuity suggests transparency.

David Sylvester and Sarah Whitfield have noted the similarity between *The Fair Captive* and the illustrations in Armand Cassagne’s perspective manual used at the Brussels academy where Magritte studied.⁶² Cassagne’s manual encourages the use of the ‘perspective frame’, a device recommended earlier by Alberti, Leonardo, and Dürer, consisting of a frame with threads drawn across it which

make it possible to situate in the composition what the artist sees through it. If, according to Alberti, the picture is a window, the perfect picture would be fully transparent, that is, invisible. Perfection in a picture consists in vanishing; Magritte stops just short of this.

Yet again we find the idea of making the picture disappear. However, Magritte does not seek a sudden and permanent absence but a gradual disappearance that always leaves us wondering if we really see what we think we see. He stated in ‘*La Ligne de vie*’:

The problem of the window gave rise to ‘The human condition’. In front of a window seen from the inside of a room, I placed a picture representing exactly the section of the landscape hidden by the picture. The tree represented in the picture therefore concealed the tree behind it, outside the room. For the spectator, it was both inside the room in the picture, and, at the same time, conceptually outside in the real landscape. This is how we see the world, we see it outside ourselves and yet the only representation we have of it is inside us. Similarly, we sometimes place in the past something which is happening in the present. In this case, time and space lose that crude meaning which is the only one they have in everyday life.⁶³

The novelty of *The Human Condition I* (1933) [fig. 20 and cat. 40] lies in the fact that the division of the space between the front and back of the canvas becomes the inside and outside of a room. In addition, by placing the canvas and easel before a window, Magritte creates a series of nested frames, one inside another: the edge of the canvas, the window, the curtains. He thus removes the picture several degrees from reality. And the picture loses its privileges; it is only one of several framing devices. Notable among the variants of *The Human Condition I* is *The Promenades of Euclid* [cat. 41], where the original idea of the picture inside the window is complicated by a Dalián-style double image: the tower and the street in perspective are exactly the same, even though one is a volume and other space, casting doubts on the depiction as a whole.

THE KEY TO THE FIELDS

Prendre la clef des champs is an idiomatic expression meaning to make off, run away from somewhere. The title *The Key to the*

Fields is related to the broken glass through which someone seems to have fled into the countryside.⁶⁴ The violence with which it has shattered recalls the jagged opening in the closed door in *The Unexpected Answer* and *The Amorous Vista*, discussed in the previous chapter.

The painted canvas before a landscape that appeared in *The Fair Captive* and was framed by a window in *The Human Condition* has finally disappeared. Or rather, it has transferred its powers to the window, whose glass, no longer transparent, is mysteriously revealed to be a painted surface. The picture disappears but returns in the shards of glass. It has been said that this third step actually consists in introducing a third element after the picture and the window: the mirror.⁶⁵

Whereas in previous works what was emphasised was the match between the picture inside the picture and the surrounding landscape – that is, between representation and reality – a mismatch appears in *The Waterfall* [cat. 43]: the vegetation inside the picture differs from that surrounding the picture. Magritte explained in relation to this painting that ‘the thought can be seen in the forest and at the same time away from the forest’;⁶⁶ and elsewhere he states: ‘My painting *The Waterfall* is the description of an inspired thought which can be found simultaneously in the forest and away from the forest’.⁶⁷ Roland Recht has pointed to a source for this painting: *Garden in The Hague* (1828) [fig. 21] by the Dutch artist Bartholomeus Johannes van Hove, which shows a trompe l’oeil painting hung in a garden, simulating a window.⁶⁸

A SKY THAT ROLLS UP

If we look towards the background, we see a beach, a sea with mist, a cloudy sky. This view is framed by red curtains drawn back on each side, gathered in pleats. Then we realise that the curtain casts its shadow over the beach, the sea, and the sky. And the whole landscape is painted on the inner surface of the curtain. The inside/outside dichotomy of *The Human Condition* and *The Key to the Fields* dissolves into continuity: the ground of the space in which this magical cylinder stands becomes the sand of the seashore inside the cylinder.

For Magritte the curtain and the sky had always been two parallel planes, one above the other, to which he applied his typical inversions of figure and background, as in

Mona Lisa, where the sky has the outline of a curtain. In *The Memoirs of a Saint*, Magritte finds a way of combining those two planes into one, like the top and underside of the same leaf. The frame and what it frames are one and the same. *The Memoirs of a Saint* is a view that frames itself with its underside. This is the final form of the picture-window, the last state in its complex metamorphoses and at the same time its dissolution [figs. 22 and 23 and cat. 45].

Yet this final outcome entails a return to the origin. Ever since the existence of illusionism, painters have been tempted to reveal its tricks, exhibiting their awareness of the falsehood of art. In the Scrovegni chapel in Padua, painted by Giotto around 1303–5, the background wall depicts the *Last Judgement*. Above the enthroned Christ, on either side of the triforiate window opening, two angels with their feet resting on the clouds roll up the blue surface that forms the celestial background of the painting to reveal a red underside. The religious, apocalyptic sense of Giotto’s detail is evident: behind the unfurled sky appears the wall of gold and precious stones of New Jerusalem. But at the same time, as Pericolo has pointed out, the detail has a metapictorial significance because it lays bare the fictitious nature of the representation, likening the whole painting of the chapel to the pages of a richly illuminated book.⁶⁹ In *The Memoirs of a Saint*, Magritte seems to have extracted the essence of Giotto’s device.

6. FACE AND MASK

From the first time it appeared in 1926–27,⁷⁰ the figure viewed from behind pervaded Magritte’s painting and accompanied a variety of mysteries; with its face concealed, it is the perfect silent witness to the enigma. Despite Magritte’s repeated refusal to accept allegorical meanings for his paintings, a comment attributed to him notes that: ‘Truth (which no philosopher has ever been able to define exactly) is unknown. We do not see its face. Neither do we see the face of the personage painted by Magritte; he is like Truth’.⁷¹

The figure viewed from behind (the technical term in German is *Rückenfigur*) dates back to late medieval painting – we find it in Jan van Eyck’s *Virgin and Child with*

Chancellor Rolin – but it did not take on its full meaning until Caspar David Friedrich made it the main subject of his landscapes. Arnold Böcklin returned to this Romantic motif in the late nineteenth century as an expression of longing and melancholy; it passed from him to Giorgio de Chirico and, in turn, to Magritte.

In *The Great Century* (1954) [cat. 53], the man in a bowler hat, seen from the back, is depicted before a landscape where the sky has been replaced by a façade viewed from above so that the vanishing point is the abyss and the perspective is literally vertiginous. The figure viewed from behind shows me the landscape, teaches me how to gaze at it, draws me into it. His gaze guides my eyes towards the horizon and accentuates the perspectival depth, but the figure’s body conceals that gaze from me. In his study of Caspar David Friedrich, Koerner speaks of the ‘hidden eye within the picture’.⁷² This spectator included in the picture comes before me, he is my model: but he lies beyond my reach. In *The Masterpiece or the Mysteries of the Horizon* (1955) [cat. 54], the three male figures in bowler hats are looking in different directions, as if to remind us that the horizon is not a straight line but a circle around the observer. The three figures suggest the same person in three positions: viewed from behind, in lost profile, in profile. And not even the latter is accessible; none of them gazes back at us.

The *Rückenfigur* stimulates the spectator’s awareness of the act of gazing. It takes the act of contemplation to a new height. The figure viewed from behind, from Friedrich to Magritte, is a powerful metapictorial motif.

BEFORE THE MIRROR

In 1937, Magritte painted *Not to be Reproduced*, the first of a pair of portraits of Edward James, the great British collector and patron of the Surrealists. The picture reproduces a photograph of James, viewed from behind, standing in front of Magritte’s painting *On the Threshold of Liberty* – that is, in the original role of the *Rückenfigur* as a viewer [figs. 24 and 25]. If a *Rückenfigur* is a duplicate of the spectator before himself, in *Not to be Reproduced*, Magritte radicalises this repetitive nature and, as usual, performs a *reductio ad absurdum*. The mirror continues to function for the Edgar Allan Poe book on the mantelpiece, whose reflection is absolutely

normal, whereas the reflection of the figure stubbornly refuses to obey, to show its face, to respond to its owner.

But if Magritte omits the counterpoint between the figure seen from behind and frontally in the mirror, it is in order to reproduce it on a higher level. In his second portrait of Edward James, entitled *The Pleasure Principle*, Magritte again sacrifices what is assumed to be essential in a portrait, the facial features, but in a new manner: now the subject is depicted facing the viewer and with his face concealed. The idea of the man whose head is shattered in an explosion of light arose from a sketch of 1936; when Magritte decided to convert it into a portrait, he commissioned James to have his photo taken following precise instructions, and used it as a basis for the painting. The additional paradox lies in the fact that the face is eclipsed not by an apple or another object, as it is in other paintings, but by light. Light, which is supposed to reveal the appearance of things, is responsible in this case for concealing through bedazzlement [fig. 26 and cat. 49].

As David Sylvester notes, in Magritte there is a recurring symmetry in the pairing of a back view of a figure with a front view of one whose face is hidden.⁷³ The association breaks down in the painter's late oeuvre. Beginning in 1955, Magritte painted an almost continual series of figures viewed from behind. In 1964 this gave way to a series of people viewed from the front, but with their faces concealed by an object: an apple, a bunch of flowers, a bird, etc.

THE COVERED HEAD

Another Magrittian manner of concealing the face is to cover the head, and sometimes the whole figure, with a white cloth. This motif first appears in *The Symmetrical Trick* (1928) [cat. 47], which recalls the game of thimblerig (involving three inverted thimbles or cups and a hidden token or ball) and hints at the sinister possibility that the hidden objects are a truncated body and two severed heads.⁷⁴ The covered head has been related to Magritte's early fascination with Fantômas, the hero in the series of popular novels whose identity is never revealed and who wears a stocking over his head. But the motif has frequently been associated with an episode that occurred during the painter's childhood.

On 24 February 1912, following a series of suicide attempts that apparently led her

husband to lock her inside her bedroom, Magritte's mother managed to escape from home and disappeared. Her body was found days later in the River Sambre. The account of this event did not transpire until 1947, when Scutenaire reported it in his monograph on Magritte: 'The painter's mother had thrown herself into the water and, when they fished out her corpse, her face was covered by her nightgown. It was never known whether she had used it to cover her eyes against the death she had chosen or whether the swirling water had veiled her in this way. The only feeling Magritte remembers – or imagines he remembers – with regard to this event is great pride at the thought of being the pitiful centre of a tragedy'.⁷⁵ The fact that Magritte never spoke about his mother's death has naturally accentuated suspicions about the deeply traumatic effect the incident must have had on him.

Since Scutenaire's book was published scholars have regarded this occurrence as key to interpreting the motif of the covered head. However, given that it appeared while Magritte was immersed in Parisian Surrealism, it is far more likely that his inspiration came from Man Ray's famous photograph entitled *The Enigma of Isidore Ducasse* (1920), which was published on the front page of the first issue of *La Révolution Surréaliste* in December 1924, almost as an icon of the new movement [fig. 29]. Man Ray's photograph recalls Giorgio de Chirico, especially *The Enigma of the Oracle* (1910), which in turn brings to mind Böcklin's *Odysseus and Calypso* (1882). These two paintings point to a common origin for the figure seen from behind and the covered head [figs. 27 and 28].

COFFINS

The coffins in Magritte's 'perspectives' can be regarded in a sense as variants of the covered head. Magritte takes certain icons of (French) bourgeois portraiture and boycotts them with his black humour.⁷⁶ Understood in a temporal sense as 'prospect', the title 'perspective' appears to tie in with the painter's gift of clairvoyance, the ability to see sitters in pictures in their future state, just as he saw the bird in the egg. He gives these versions a grotesque comical twist by bending the coffin to adapt it to the figure's seated or recumbent pose. They are parodic *vanitas* paintings, mocking *memento mori*

that make fun both of death and of the immortality of the great icons of painting.

Created in 1949, the same year as the first of his 'perspectives', *Elementary Cosmogony* [cat. 52] also features a wooden body that simulates human attitudes. It is a later version of the *bilboquet* or baluster, the first and the longest-lived of Magritte's enigmatic objects. In the post-war period the *bilboquet* gradually acquired increasingly anthropomorphic traits and conducts: it appears dressed in a sort of cape, posing like a leading figure in a play or classical painting, holding a leaf in one hand, raising its head to the sky, and sometimes, as here, spewing flames (possibly to evoke at least three natural elements: earth, air, and fire). David Sylvester notes: 'I have a feeling that *Cosmogonie élémentaire* is based on a neo-classic picture which I can't place'.⁷⁷ Its recumbent posture in the landscape suggests a parody of an academic Venus.

RAPE

In Magritte's oeuvre the missing human face is sometimes replaced by an object that mimics its appearance. In *The Rape*, the facial features, with all their expressive value, are replaced by anatomical parts that are merely sex objects. Pornographic objectification, which had comical connotations in one of Magritte's self-portraits, *The Philosopher's Lamp*, reappears here in a more sombre, even sinister tone.

The first version of *The Rape* dates from 1934; that year it was reproduced on the cover of Breton's *Qu'est-ce que le surréalisme?* In 1945 he painted the sunny Renoiresque version included in our exhibition [cat. 55]. If *The Rape* set out to shock viewers, it certainly succeeded, and Magritte felt obliged to come up with an attenuated, euphemistic formula: projecting the facial features onto the torso and belly instead of replacing the face with the body. This gave rise to a series of frontal nudes framed by their tresses (for example *Knowledge of the Natural*, 1941), about which Magritte wrote: 'It seems that in this way I express what was overwhelming about *Le viol* (*The Rape*) with forms identical to those in nature. The reading of it becomes internalized'.⁷⁸

The germ of the idea of projecting the face onto the body was, in fact, already present in a series of works dating from 1926 to 1932 where the painter shows us a framed female torso enclosed in what could be a picture, a

window, or a mirror, leaving her head outside the painting. This amputation of the head tends to reproduce or regenerate the illusion of the absent face in the trunk, converting the breasts into eyes and the sex into a mouth.⁷⁹ In *In Memory of Mack Sennett* (1936) [cat. 56] the projection of the face onto the body is complicated by the fetishist fusion of body and dress.

MIMETIC AND ANTI-MIMETIC

In the summer of 1937, Magritte began working on a series of paintings entitled *The White Race*, the last of which is a large reconstruction of the headless body based on the projection of the face. When the collector Edward James saw it in Paris in 1938, he wrote:

The picture with nose, ears, belly, etc. positioned like the stones of a dolmen is a great success as regards composition, imagination and strong, simple strangeness – in the style of certain pictures by Picasso, of rather cruelly distorted human forms in a setting of sky and sea.⁸⁰

In his reply, Magritte neither confirmed nor denied the connection with Picasso [fig. 30 and cat. 57]; he merely thanked James for his comments and proposed a riddle: 'I would ask visitors if they couldn't tell me why I had given the figure two noses.'⁸¹ A possible answer would be that in his reconstruction Magritte converts every duality in the face into a singularity and vice versa: two eyes into one, two ears into a single one, and one nose into two (there continues to be only one mouth).

In his so-called *vache* period, Magritte painted several examples of bodies whose limbs are covered in grotesque faces, in the style of medieval representations of the devil.⁸² The face projected onto the belly in particular has precedents that go back to Antiquity, such as the Greek statuettes of Baubo (associated with the cult of Demeter) and the images of the mythical creatures called Blemmyes, which were headless and had their facial features on their chests. But in neither the Baubo statues nor the Blemmyes is there a precise match between eyes and breasts, mouth and sex. Matching has an illusionistic purpose: to make the projection anatomically convincing. Both when Magritte projects the nude onto the face, as in *The*

Rape, and when, conversely, he projects the face onto the nude, he follows the procedure of a mimetic mechanism: visually assimilating facial and bodily features to the point of fusion. This mimetic projection of the face is along the same lines as Arcimboldo's anthropomorphic still lifes and is Salvador Dalí's preferred formula. In Dalí's paranoic images the face is reduced to a group of objects or a landscape which at the same time attempt to maintain a lifelike appearance. The aim is to achieve the most perfect mimetic fusion possible between faciality and nature.

THE SMILE OF THE CAT

But whereas Magritte projects the face onto the body mimetically, he does so anti-mimetically when he projects it onto the landscape: he does not attempt to mask the facial features in nature but exhibits them as something contrasting and distinct from it. This occurs in the series of paintings entitled *Scheherazade*, where the eyes and mouth are framed by pearls before a landscape. Patricia Allmer has identified as a source the film *Song of Scheherazade* (1947), a musical biopic about Rimski-Kórsakov where the actress Yvonne de Carlo wears a pearl headdress that may have inspired Magritte's bejewelled mask.⁸³ The painter must also have been familiar with the painted miniatures of the loved one's eye (and sometimes mouth), often framed with pearls, which were fairly common between the eighteenth and nineteenth centuries [figs. 31 and 32 and cat. 58].

In the second manifesto of Surrealism in the sunshine, the short-lived aesthetic trend Magritte launched in the 1940s, the painter wrote: 'On its green paths we have come across Scheherazade's smile, the white hands of elves and the glossy hair of fairies'.⁸⁴ The Scheherazade in Magritte's paintings does not smile; the smile he is referring to must be the Cheshire cat's, which lingered on even when the cat was gone. Magritte adored this passage, and stated of it that: 'Carroll had written something very beautiful and very powerful with the "cat's smiles" but then largely destroyed it, taking it to be something dreamt ...'⁸⁵ Magritte seeks to emulate that fleshless, floating faciality which can be superimposed, like a mask, on any non-human object. The most banal example of this is the mask placed on the apples, which emerged in the same period as

Scheherazade.⁸⁶ But it can also be the features themselves – eyes, nose, and mouth – that appear on a top hat (*Tall, Dark and Handsome*, 1950), a floating sphere (*The Art of Living*, 1967), an apple (*Broad Daylight*, 1967), or even suspended in mid-air.⁸⁷ In direct contrast to the anthropomorphic landscapes, the vision of the face in the sky makes faciality more visible than ever, as if an inexplicable omen. We will explore the tension between mimetic and anti-mimetic in the next chapters.

7. MIMICRY

Discovery (1927) shows a naked woman on whose skin the grain of wood is visible [fig. 33 and cat. 60]. It was Picasso and Braque who introduced mock wood in their still lifes, as well as other materials reproduced in *trompe l'oeil*. Magritte adopted the wood grain motif in 1927, applying it to the sky, the earth, and various enigmatic objects in several of his paintings.⁸⁸

The title of the painting is a reference to a letter Magritte wrote to Paul Nougé in November 1927:

I think I have made a really striking discovery in painting: up to now I have used composite objects, or else the placing of an object was sometime enough to make it mysterious. But as a result of the experiments I've made here, I have found a new potential in things – their ability to become gradually something else, an object merging into an object other than itself. For instance, the sky in certain places allows wood to show through. This seems to me to be something quite different from a composite object, since there is no break between two substances, and no limit. By this means I produce pictures in which the eye must 'think' in a completely different way from the usual one: things are tangible and yet a few planks of solid wood become imperceptibly transparent in certain places; or else a naked woman has parts which also change into a different substance.⁸⁹

According to this, *Discovery* marks the start of the method of metamorphoses in Magritte's work, which became the avenue the painter most often explored after the war. In

Discovery, the metamorphosis is closely linked to the phenomenon of mimicry. The concept of likeness (*ressemblance*), which is central to Magritte's oeuvre, does not refer simply to a similarity between two things but implies a subject and a transformation:

To be like is an act, and it is an act that pertains only to thought. To be like is to become the thing one takes with one. In itself, the thought can become the thing it takes with it.⁹⁰

MIMICRY AND SPACE

Suzi Gablik was the first to identify one of Magritte's main themes. In her monograph on the painter, she describes in detail several examples of animal and plant mimicry to show that the mysteries Magritte presents, as unlikely as they may seem, 'resemble those presented to us by nature every day'.⁹¹ The author cites as examples 'the stone fish in *The Lost Steps* and the leaf-bird in *The Flavour of Tears* and *The Natural Graces*' [fig. 34].⁹² These last two paintings are part of the large group of plant-birds that Magritte began painting in the 1940s: creatures with stalks and leaves, but also with heads and wings, which sometimes resemble pigeons, at other times owls, and also forming family groups with chicks and adults, males and females.⁹³ Gablik underlines the similarity between these animal and plant hybrids and certain of Max Ernst's *frottages*, as well as his jungle paintings.⁹⁴

Even so, Gablik does not mention a text that is highly relevant to mimesis: Roger Caillois's classic essay 'Mimétisme et psychasthénie légendaire' (1935), which was published in *Minotaure* and, like his previous essay on the praying mantis in the same magazine, had significant repercussions in Surrealist circles.⁹⁵ Rosalind Krauss applied Caillois's theories to Man Ray's photograph *Return to Reason* (1923), in which the 'nude torso of a woman is shown as if submitting to possession by space'.⁹⁶ There is an undeniable link between Man Ray's photo and Magritte's picture *Discovery*.

Caillois's essay begins by criticising the Darwinian explanation of animal mimicry as an adaptive mechanism for protection against predators. After outlining a (somewhat delirious) comparison with mimetic magic, the author launches into the proposed analogy after which the essay is entitled, between mimicry and certain mental

disorders.⁹⁷ Caillois turns to the clinical writings of Pierre Janet and Eugène Minkowski on psychotic depersonalisation and describes how certain mental illnesses alter the basis of the personality: the distinction between the organism and its environment. When this occurs, the feeling of this distinction succumbs to the attraction of space, to a 'real temptation of space'. Caillois cites as an example the alterations of spatial experience in schizophrenics: 'For dispossessed minds such as these, space seems to constitute a will to devour. Space chases, entraps, and digests them like a huge phagocytosis. Then it ultimately takes their place. [...] These expressions all bring to light one single process: depersonalization through assimilation into space. In other words, what mimicry morphologically brings about in certain animal species'.⁹⁸

Caillois also recognises the desire for assimilation to space in literature in 'the pantheistic idea of becoming one with nature'.⁹⁹ When discussing art, he does not mention Magritte's oeuvre; he cites certain motifs in Slovakian folk decoration which 'could equally well represent flowers with wings as birds with petals' like Dalí's picture with its metamorphosis of 'men, sleeping women, horses, and lions (all of them invisible)' which 'result less from paranoid ambiguities and multiple meanings than from the mimetic assimilation of animate beings into the inanimate realm'.¹⁰⁰

DISSOLVING INTO THE BLUE

According to Caillois, the deepest tendency of mimicry is therefore not to imitate the appearance of one species or another but to imitate the organism's surroundings, and ultimately space. Whereas in *Discovery* the mimetic metamorphosis seems to spring from the body, in *The Flood* (1928) it comes from outside [fig. 35], from the surrounding space: the upper half of the body appears to have vanished; the nude becomes transparent like air and coloured with the blue of the sky. I do not consider it necessary, as Sylvester does, to link *The Flood* to Magritte's mother's suicide by drowning.¹⁰¹ The title of the work has a double meaning: just as in the background landscape the water has flooded the earth (as indicated by the building and tree emerging from the water on the right), so too does the air inundate the flesh, the substance of the figure.

The dissolution of a body into air is also the subject of *The Future of Statues* [cats. 64 and 65], a cast of Napoleon's funerary mask camouflaged with a blue sky and white clouds. The mask had already appeared in *The Forest* (1927), clothed in the forms and colours of the trees. The plaster casts are a reference to Giorgio de Chirico (we might recall his *Song of Love* that fascinated Magritte when he saw a reproduction of it in 1923).¹⁰² Paul Nougué, who christened this piece, noted: 'And it so happens, thanks to Magritte, that the plaster mask of Napoleon, of Robespierre, or of Pascal, a half-open forest, a patch of sky traversed by clouds and dreams, transfigures the very face of death in a totally unexpected way'.¹⁰³ Just as death dissolves the ego, so too does painting dissolve the volume of the plaster into the blue of the sky.

BLACK MAGIC

The Flood [fig. 35] and *The Future of Statues* herald a large series of paintings that began in 1934 with *Black Magic* [cat. 61].¹⁰⁴ A naked woman poses with her hand leaning on a rock. The space is an interior whose wall has been demolished, or rather cut away, so that it opens onto a horizon of sea and sky. It is as if the air, space, had broken through this wall and invaded the foreground. The nude bears an undeniable resemblance to the one in *The Flood*, but in this case the body does not vanish; it preserves its form, its contours, and only changes colour. The body is still there, but it has become chameleonic. The woman is a sort of mermaid, halfway between two worlds, between flesh and air, between earth and sky. 'Transforming a woman's flesh into sky is an act of black magic'.¹⁰⁵ When asked about the expressive role of colour in his oeuvre, Magritte refers precisely to this series: 'In some of my paintings, colour appears as an element of thought. For example, a thought made up of a woman's body which is the same colour as the blue sky'.¹⁰⁶

The nude in *Black Magic* reappeared many times with multiple variations: viewed frontally or in profile, with eyes open or closed, with or without a dove, with or without the background sea, the wall broken or not. In some of these variants, such as *The Dream* (1945) [cat. 62], colour mimicry has disappeared and been replaced by a sort of double: a strange combination of shadow and reflection. This shadow-reflection is not unrelated to mimicry if the contemporary

theories of Jacques Lacan are anything to go by. In his famous article on the 'mirror stage' (*stade du miroir*), Lacan defines this stage as 'the transformation that takes place in the subject when he assumes an image'.¹⁰⁷

However, there are two possible kinds of identification with the image, heteromorphic and homeomorphic. In heteromorphic identification, the individual likens himself to a creature of the same species or to the surroundings and here Lacan cites Caillois's study, which subsumes 'morphological mimicry within the derealizing effect of an obsession with space'.¹⁰⁸ In homeomorphic identification, the individual identifies with the image of a fellow human or with his own image in the mirror. As if he were conscious of the Lacanian dilemma, Magritte reflects both possibilities in the *Black Magic* series.

THE SKY-BIRD

Magritte, like Max Ernst, showed a special interest in birds: pigeons, owls, eagles, and others, which undergo a broad variety of mimetic metamorphoses. The mountain with an outline in the form of an eagle with outspread wings first appeared in a series of paintings in 1936 [fig. 36].¹⁰⁹ The bird is often camouflaged with the sky through which it makes its way; the first case is in *The Return* (1940) [cat. 66], where the silhouette of a pigeon flying through a night sky is filled with the luminous blue of a sky with clouds in full daylight. It is usually stressed that the picture was painted by Magritte when he returned to Brussels, under German occupation, following a few months' refuge in France. Interpreted with this circumstance in mind, the bird flying at night but full of day, the nest with eggs, and the title itself are an overly obvious and banal autobiographical allegory. The contrast between the gloomy sky surrounding the bird and the luminous sky inside it appears again in *The Great Family* (1963) [cat. 67], where the bird flies over a seascape taken from an Armenian painter, Vartan Mahokian (1869–1937). In the picture in which the motif appears for the last time, *Sky-Bird* (1966) [cat. 68], the contrast is between the clear sky outside and the cloudy sky inside the figure. The paradox of Magrittian mimicry is that the figure's submission to its environment can make it more visible, but visible in its absence. The image of Magritte's birds inspired Henri Michaux to compose a poem in prose:

A bird traversing clouds, traversed by clouds, how lovely that would be! A bird traversed by clouds, its two wings outspread, through which the clouds pass as it flies. Or with its wings marked by clouds. The bird that dreams of clouds would fly over the seas, no longer screeching hungrily, to catch fish and supply new blood to its wing muscles which are not allowed to rest, but becoming contemplative, its wings marked with clear clouds, by a power of interpenetration, of delightful mimicry, thus showing, among other things, that it sees them as men do, and that it gazes at them with the same admiring pleasure, lending the sky a harmony it has never had.¹¹⁰

THE WAVES WANT TO BE A BOAT

Just as the bird can be transformed into sky, so too can the boat become sea. One of the problems Magritte listed in his lecture 'La Ligne de vie' was 'the problem of water'. This problem gave rise to the four versions in oils of *The Seducer* between 1950 and 1953 [cat. 69]: the outline of a stereotyped sailing boat, filled with the colour and texture of waves, like a sort of barely visible ghost ship. *The Seducer*, Magritte writes, 'represents water in the shape of a boat on the sea'.¹¹¹ *The Wonders of Nature* (1953) [cat. 70] combines the ship of water and the reverse mermaids. The ship, originating from land, is sailing on the water and blends in with it; the mermaid-like creatures have come ashore and blend in with the element earth. They are two nostalgias and two cross-metamorphoses.

In biological mimicry, the initiative lies with the organism, which mimics another organism or the surroundings. In contrast, in Magrittian mimicry, the initiative is taken by the environment or surroundings; Magritte himself speaks of it as if it were the elements that imitate beings. The water imitates the sailing ship, the air imitates the bird. Or perhaps it is better put this way: the water dreams of a boat that camouflages itself as water, the sky dreams of a pigeon that disguises itself as sky.

CAMOUFLAGE

Mimicry is ultimately revealed to be a consequence of Magritte's work with inverting figure and ground. The mimetic animal or object goes from being a figure to

being background, or is so closely interwoven with the background that it becomes inextricable from it. *The Blank Signature* (1965) [cat. 74] is a late masterpiece to which Magritte refers as 'the picture with the amazon who is hidden yet can be seen',¹¹² taking us back yet again to 'je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt'. The difference is that there the paradox of the visible and the invisible was constructed by bringing the image and the words face to face, whereas now the conflict is between the components of the visual field, between the figure and the background.

The amazon and her steed become entangled with the trees, in the same way that the visible intermingles with the invisible, as Magritte explains:

When someone rides a horse in the forest, first you see them, then you don't, but you know that they are there. In *Blank Signature* the rider hides the trees, and the trees hide her. But our thought encompasses both the visible and the invisible.¹¹³

8. MEGALOMANIA

As we have seen, mimicry entails an organism's tendency to submit to its environment and dissolve into it. In Magritte's works, however, we also find the opposite movement: the tendency to free a body or object from its surroundings. 'Megalomania' is the usual English translation of Magritte's *La Folie des grandeurs*; here 'Megalomania' designates a change of scale whereby the painter takes an object or body out of its usual context and sets it in a strange environment.

To understand this mechanism, it is necessary to go back to a basic device of Surrealist poetics and in particular of Magritte's repertoire: decontextualisation (*dépaysement*). This principle is the keystone of his famous lecture 'La Ligne de vie':

In my paintings I showed objects situated in places where they are never actually encountered. [...] Given my wish to make the most familiar objects jar, if possible, I obviously had to upset the order in which objects are usually placed; I found the cracks we see in our houses and on our faces more eloquent in the sky. Turned wooden table legs lost

the innocent existence we ascribe to them if they suddenly appeared to dominate a forest.¹¹⁴

Decontextualisation frustrates the viewer's expectations of usual pragmatic perception, causing objects to be revealed to us as if for the first time. Magritte writes: 'Things are usually so well hidden by their uses that if we do catch a glimpse of them we feel we possess the secret of the Universe'.¹¹⁵

Paul Nougé stressed isolating the object as one of the means of creating his 'disturbing objects' and, among the modes of isolation, enlargement: 'through a change of scale: a lipstick the size of a forest'.¹¹⁶

An expert at using this device was Lewis Carroll, an author greatly admired by Magritte and hailed by André Breton as one of the forerunners of Surrealism along with Lautréamont and Rimbaud. Throughout *Alice's Adventures in Wonderland*, Alice changes size about a dozen times, and her changes in height cause the most striking decontextualisations. In the next chapter we will see how a source of inspiration for the changes of scale in Magritte's painting could be Lewis Carroll's book and John Tenniel's illustrations.

GIGANTISMS

Nothing is what it seems in *The Giantess* (1929–31). A figure enters a bourgeois interior, rendered imposing by the viewpoint, and we follow him with our gaze. The perspective is determined by this little man with his back to us: the point where the vanishing lines converge, marked by a hole in the background door, is at his eye level. The naked woman seems gigantic compared to the little man, yet her height is normal with respect to the indoor space. The relationship between the two figures recalls Tenniel's illustration for the second chapter of *Alice's Adventures in Wonderland*, when Alice has shot up and her head is touching the ceiling [fig. 37 and cat. 75]. On one edge of *The Giantess* there is a poem with that title bearing Baudelaire's signature, though it is in fact a very free version of Baudelaire written by Paul Nougé. The world of enlargement is as misleading as that of mimicry.

In *Personal Values* (1952) [cat. 76], the subjects are no longer human figures but five objects: a comb, a glass, a bar of soap, a brush, and a match. And the spectator is not

represented inside the picture (as he was by the little man viewed from behind in *The Giantess*). Here the spectator has no reason to feel diminished because what he is looking at could be a doll's house. Magritte explains what is happening to the objects in the picture as follows: 'In my picture, the comb (and the other objects as well) has specifically lost its "social character", it has become an object of useless luxury'.¹¹⁷ The utensil only functions as such when it is part of a context of use; when it increases in size it is out of place. The five everyday objects, previously so familiar, become undesirable intruders following their change of scale. Five monsters and five enigmas.

Magritte wrote a short text in poetic prose entitled 'Théâtre au plein cœur de la vie', which recalls a fairy tale:

Doubtless it was a princess coming out of the wall, smiling, in the house surrounded by a magnificent sky. On the table were choice fruits, looking like birds. The lighting was comprehensible, despite a few unaccountable shadows and the lack of perspective beyond the open doors. The whole was dynamic thanks to the proportions. Now the princess is running, an amazon without vertigo, in the boundless fields searching for mysterious proofs. She uses up the thoughts and acts of an infinite crowd of people. She gets over poetic obstacles: suitcase, sky; penknife; leaf; sponge, sponge.¹¹⁸

David Sylvester linked this text to the picture entitled *The Interpretation of Dreams*,¹¹⁹ but it makes more sense to relate it to *Personal Values*. 'The house surrounded by a magnificent sky' brings to mind the blue-sky wallpaper in this painting. The last sentence ('she gets over poetic obstacles') recalls a typical motif in folktales, the 'escape by blocking the path', when the character who is running away throws various objects behind him that magically grow huge to hinder his pursuers: a comb becomes a mountain range, a twig is transformed into a forest, and a mirror into a lake. 'The princess is running, an amazon without vertigo, in the boundless fields': the first title of *Personal Values* was *Clear Field*, which was dismissed because it revealed too much about the painter's intentions. The gigantic comb on the little bed, the brush on top of the wardrobe, and

the wineglass in the middle of the room trigger claustrophobia and the desire to flee. The sky wallpaper suggests nostalgia for the outdoors. The objects enlarged to gigantic proportions are the talismans of flight.

THE OBJECT DEVOURS SPACE

As Magritte explained to his friend Mariën, *The Listening Room* was the prolongation of *Personal Values*.¹²⁰ Magritte created as many as four versions of this gigantic apple, all bearing the title invented by Paul Colinet;¹²¹ he returned to this subject later on with the large rock in *The Anniversary* (1959) [cat. 78] and the huge rose in *The Tomb of the Wrestlers* (1960). In all these paintings, the thing that is greatly enlarged (apple, rose, rock) is always a natural object with rounded forms that contrasts with the cubic and artificial space in which it is enclosed. Once again, Lewis Carroll may hold the key. During her visit to the white rabbit's house, Alice drinks from a little bottle with no label and her body grows and grows until her head touches the ceiling and she has to bend over and stick her arm out of a window and her foot through the chimney, because 'there's no room to grow up any more here'. Whereas in mimicry the body was devoured by space, in megalomania the body devours the surrounding space [fig. 38 and cat. 77].

THE TELESCOPIC WOMAN

The most evident inspiration drawn from Carroll's Alice is the series of paintings entitled *Delusions of Grandeur* or *Megalomania* (*La Folie des grandeurs*) [cats. 81 and 82] where the main motif is a sculptural female torso divided into three hollow parts, each fitting inside the other, like a set of Russian dolls.¹²² This motif first appeared in *The Importance of Marvels* (1927), which Sylvester held to be inspired by Max Ernst's *Elephant of the Celebes*.¹²³ But the reference to Lewis Carroll is much more evident, beginning with the title. At the start of the novel, Alice glimpses a garden through a little door and wishes to go there but the door is too small for her to fit through. At that point she exclaims: 'I wish I could shut up like a telescope!'; she then discovers a bottle labelled 'drink me', whose contents cause her to shrink to a height of ten inches. The word *telescope* appears a further three times in Carroll's text (and in the French version by Henri Bolué) to describe the metamorphoses

Alice's body undergoes when it shrinks and grows. After diminishing in size, Alice takes a bite out of the cake that causes her to grow, and exclaims "Now I'm opening out like the largest telescope that ever was! Good-bye, feet!" (for when she looked down at her feet, they seemed to be almost out of sight, they were getting so far off' [figs. 39 and 40]. Psychoanalysts have pointed out the phallic symbolism of the telescope, with its ability to expand and contract, and Alice's identification with this instrument. Lacan devoted thought-provoking analyses to it in his Seminars VI and XIII.¹²⁴

CONSTRUCTION OF THE TOWER-WOMAN

The telescopic woman reappeared in a large painting whose whereabouts are currently unknown, *The Phantom's Wife* (1927), and later on a cover for *Minotaure* (1937). *The Marches of Summer* (1938) is a further variant [cat. 79]: a plaster cast divided not into three hollow forms but into a white torso and a dark pelvis and stood in the recess in a wall built from stone blocks. Beyond it the earth seems to be dug into colossal blocks and even the air has solidified into huge piled-up cubes. The statue, the earth, and the sky itself appear to be under construction.

In the later versions of the telescopic woman, entitled *Delusions of Grandeur* or *Megalomania*, the nude is again composed of hollow shells of decreasing size that fit inside each other. Apart from the Russian doll metaphor, there is a recurring image in critics' comments on this motif: one describes the female body in *Delusions of Grandeur* as a 'ziggurat-like tower',¹²⁵ while a psychoanalyst speaks of 'the ziggurat-like diminishment of the torso'.¹²⁶ It is not difficult to see in these allusions the image of the tower of Babel that aspires to reach the sky, perhaps the most clichéd incarnation of megalomania.

AGAINST THE SKY

When found outdoors, megalomania takes the form of an ascent. To separate itself from its earthly surroundings, it is equally effective for the object to grow to the sky or ascend to the sky: growth and ascent create the same effect of removing the object from its environment and projecting it into an unusual or even incompatible medium. Enlargement and levitation have the same

anti-mimetic effect; objects or people suspended in mid-air appear more visible than ever.

Magritte explained that in *The Voice of the air* (1931) [cat. 92] he was attempting to 'find a new sensation of space'.¹²⁷ The everyday horses' bells become huge and rise, somewhat menacingly, like large balloons or planets or alien spaceships. But the ascent is even stranger in the motif of the bowler-hatted men conversing in mid-air [cat. 94], which first appeared in *Reconnaissance without End* (1933). The two figures, who recall Dupond and Dupont – characters invented by another Belgian, Hergé – carry on chatting away as if nothing were amiss. They are like cartoon characters who keep on walking in mid-air even when the ground has come to an end beneath their feet. There, in the emptiness of the sky, they are absolutely visible and their decontextualisation is blatantly obvious.

ROCKS AND CLOUDS

Among the motifs of megalomania, rocks occupy a special place. Unlike apples or roses, rocks do not have a fixed size in relation to the human scale. To Magritte a rock is an object that is unrelated to human design or human utility or human thought:

Rocks... ?

Yes, stone is also a being, a being that is of importance to me. Perhaps...

A particular importance?

Perhaps because I would say stone does not think, whereas other things, a piece of furniture or a house, given that they are made by man, do think a little...¹²⁸

They orangey background of *The Active Voice* (1951) [cat. 95], which was added at the end, seems designed to cancel out any context and prevent any comparison of scale. In a letter written shortly before he finished this picture, in April 1951, Magritte explained to his friend Paul Colinet that he was going to stop using the scenic backgrounds of earlier works, and during the following months he accordingly produced a small number of paintings showing the object silhouetted against a uniform background colour; but the experiment did not continue, possibly because other subjects were not as suitable as this rock.

In *The Origins of Language* (1955) [cat. 99], Magritte, as in other works,

combines three natural elements (earth, water, air); the rock stands before the sea and the sky like a spectator possibly overcome with nostalgia. The rock is the terrestrial object par excellence, yet Magritte establishes a paradoxical identification between the rock and the cloud. In his book *La Terre et les rêveries de la volonté*, Gaston Bachelard noted the resemblance in the poet's imagination between clouds and rocks, which 'exchange their imaginary values'.¹²⁹

The rock suspended in mid-air became the principal motif in several of Magritte's late paintings.¹³⁰ These works are automatically considered images of a weightlessly floating rock that has mysteriously escaped gravity's clutches. But they could also be interpreted as visions of a rock that is falling, and has been captured in mid-fall.

A highly revealing text on the rock in mid-air appeared in an anonymous article containing comments attributed to Magritte was published in *Life* magazine in 1966, in connection with the painter's major retrospective at the Museum of Modern Art:

Well, in thinking that the stone must fall, the viewer has a greater feeling of what a stone is than he would if the stone were on the ground. The identity of the stone becomes much more visible. Besides, if the rock were on the ground, you wouldn't notice the painting at all.¹³¹

This is the clearest statement of the dialectic between mimicry and megalomania. The rock on the ground is barely perceptible owing to its natural mimicry; the rock in the air reveals to us what a stone truly is through its contrast with its surroundings. This is a philosophical generalisation of the Magrittian method of decontextualisation (*dépaysement*): an object's essence is revealed when we place it in an unusual situation or, better still, in a situation incompatible with its natural tendency. But in the last sentence of the above comment, Magritte goes even further: what is revealed to us through contrast or contradiction is not only the object but also its representation, the picture itself. When the painting merely reproduces reality, the picture literally disappears. The picture reappears only when the painter blows things out of proportion; the painting only becomes visible through paradox.

[CAPTIONS]

FIG. 1. René Magritte, *The Son of Man*, 1964, oil on canvas, 116 × 89 cm. Private collection

FIG. 2. Love. Study for *Attempting the Impossible*, Le Perreux-sur-Marne, 1928. Private collection, courtesy of Brachot Gallery, Brussels

Attempting the Impossible, 1928 [cat. 1]

FIG. 3. Magritte painting *Attempting the Impossible*, Le Perreux-sur-Marne, 1928. Private collection, courtesy of Brachot Gallery, Brussels

FIG. 4. René Magritte, *The Titanic Days*, 1928, oil on canvas, 116 × 81 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

FIG. 5. Magritte painting *Clairvoyance*, Brussels, 4 October 1936. Charly Herscovici Collection, Brussels

FIG. 6. René Magritte, *Clairvoyance*, 1936, oil on canvas, 54 × 65 cm. Private collection

The Philosopher's Lamp, 1936 [cat. 2]

FIG. 7. René Magritte, *Untitled*, 1948, ink on paper. Private collection

FIG. 8. Pablo Picasso, *Bust of a Woman (Marie-Thérèse)*, 1931, plaster, 78 × 46 × 48 cm. Collection of Mr. and Mrs. Herbert Klapper, New York

FIG. 9. Philippe Halsman, *The Versatile Jean Cocteau*, 1949. Musée de l'Elysée, Lausanne

The Magician, 1951 [cat. 3]

FIG. 10. Plate from the *Syllabaire universel français et espagnol*, about 1850, colour lithograph, 13 × 15 cm. Private collection

One-Night Museum, 1927 [cat. 5]

FIG. 11. René Magritte, *The Interpretation of Dreams*, 1927, oil on canvas, 38 × 53 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen-Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne, Munich, 16260

FIG. 12. Double page from the twelfth issue of the magazine *La Révolution Surrealiste*, with text and drawings by Magritte

FIG. 13. René Magritte, *The Treachery of Images*, 1929, oil on canvas, 60.3 × 81.1 cm. LACMA, Los Angeles, purchased with funds provided by the Mr. and Mrs. William Preston Harrison Collection, 78.7

FIG. 14. Joan Miró, *Photo. This Is the Color of My Dreams*, 1925, oil on canvas, 96.5 × 129.5 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection, 2002, 2002.456.5

FIG. 15. Cutaway diagram of the Opéra metro station in Paris, published in *Popular Mechanics*, July 1910

Panorama of the Populace, 1926 [cat. 17]

FIG. 16. King Tutankhamun's sarcophagus, discovered during the excavation of his tomb in the Valley of the Kings, Egypt, directed by British archaeologist Howard Carter. Photograph by Harry Burton, October 1925

The Palace of Curtains, 1928 [cat. 26]

FIG. 17. Marcel Duchamp, *Door, 11 Rue Larrey*, Paris, 1927. Galerie Schmela, Düsseldorf

The Amorous Vista, 1935 [cat. 28]

FIG. 18. Diego Velázquez, *Christ in the House of Martha and Mary*, about 1618, oil on canvas, 60 × 103.5 cm. The National Gallery, London, bequeathed by Sir William H. Gregory, 1892, NG1375

FIG. 19. René Magritte, *The Eternally Obvious*, 1930, oil on canvas, 167.6 × 38.1 × 55.9 cm. The Menil Collection, Houston, 1978-004a-e DJ

The Depths of the Earth, 1930 [cat. 37]

FIG. 20. René Magritte, *The Human Condition I*, 1933, oil on canvas, 100 × 81 cm. National Gallery of Art, Washington, gift of The Collectors Committee, 1987.55.1

The Key to the Fields, 1936 [cat. 39]

FIG. 21. Bartholomeus Johannes van Hove, *Garden in The Hague*, 1828, oil on canvas, 83 × 67.5 cm. Collectie Haags Historisch Museum, The Hague, 1916-0004-SCH

FIG. 22. Giotto, Detail of a fresco with a *Last Judgement* scene, chapel of the Scrovegni, Monastero degli Eremitani, Padua, about 1303–5

FIG. 23. René Magritte, *Mona Lisa*, 1960, oil on canvas, 49.5 × 69.5 cm. Private collection

The Memoirs of a Saint, 1960 [cat. 45]

FIG. 24. René Magritte, *Edward James in front of 'On the Threshold of Liberty'*, 1937, gelatin silver print, 10.8 × 16.7 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Ford Motor Company Collection, gift of Ford Motor Company and John C. Waddell, 1987, 1987.1100.157

FIG. 25. René Magritte, *Not to be Reproduced*, 1937, oil on canvas, 81 × 65.5 cm. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, acquired in 1977, 2939 (MK)

FIG. 26. Man Ray, *Edward James*, 1937, gelatin silver print, 9.6 × 6.5 cm. Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, AM 1994-394 (777)

The Pleasure Principle, 1937 [cat. 49]

FIG. 27. Giorgio de Chirico, *The Enigma of the Oracle*, 1910, oil on canvas, 42 × 61 cm. Private collection

FIG. 28. Arnold Böcklin, *Odysseus and Calypso*, 1882, oil on panel, 103.5 × 149.8 cm. Kunstmuseum Basel, purchased with funds from the Birmann-Fonds, the Museumsverein Association, and art lovers in 1895, 108

FIG. 29. Man Ray, *The Enigma of Isidore Ducasse*, 1920, gelatin silver print, 20.6 × 26.3 cm. Private collection

FIG. 30. Pablo Picasso, *Figures on the Seashore*, 1931, oil on canvas, 130 × 195 cm. Musée national Picasso, Paris, gift of Pablo Picasso, 1979

The White Race, 1937 [cat. 57]

FIG. 31. Salvador Dalí, *Mae West's Face which may be used as a Surrealist Apartment*, 1934–35, gouache with graphite on commercially printed magazine page, 28.3 × 17.8 cm. The Art Institute of Chicago, gift of Mrs. Charles B. Goodspeed, 1949.517

FIG. 32. Eye Miniature, about 1790–1820, pearls, diamonds, paint. Victoria and Albert Museum, London, given in memory of the Hon. Donough O'Brien by his wife the Hon. Rose O'Brien, P.56-1977

Sheherezade, 1950 [cat. 58]

Discovery, 1927 [cat. 60]

FIG. 33. Man Ray, *Return to Reason*, 1923 (posthumous print, 1982), gelatin silver print, 30 × 21.8 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, gift of Lucien Treillard, Paris, 1983, AS07523

FIG. 34. René Magritte, *The Natural Graces*, 1964, oil on canvas, 55 × 46 cm. Private collection

FIG. 35. René Magritte, *The Flood*, 1928, oil on canvas, 73 × 54 cm. Dexia Bank Collection, Brussels

Black Magic (1st version), 1934 [cat. 61]

FIG. 36. René Magritte, *The Dominion of Arnheim*, 1938, oil on canvas, 72.8 × 100 cm. Private collection

The Giantess, 1929–31 [cat. 75]

FIG. 37. John Tenniel, Illustration from Lewis Carroll's book, *Alice au Pays des Merveilles*, translated by Henri Bué, first published in London, Macmillan, 1869

FIG. 38. John Tenniel, Illustration from Lewis Carroll's book, *Alice au Pays des Merveilles*, translated by Henri Bué, first published in London, Macmillan, 1869

The Listening Room, 1958 [cat. 77]

FIG. 39. John Tenniel, Illustration from Lewis Carroll's book, *Alice au Pays des Merveilles*, translated by Henri Bué, first published in London, Macmillan, 1869

FIG. 40. René Magritte, *The Importance of Marvels*, 1927, oil on canvas, 98 × 74 cm. Private collection

[ENDNOTES]

¹ *La Manufacture de poésie* (1950), in René Magritte, *Écrits complets. Édition établie et annotée par André Blavier*, Paris, Flammarion, 2009, p. 302.

² In the edition of the *Écrits complets*, André Blavier explains that the 'original in coloured pencil' was among Paul Colinet's papers, in *ibid.*, p. 303. And the catalogue of *La Manufacture de poésie* was published nearly thirty years later under Colinet's name only: see *ibid.*, p. 305.

³ Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 537. English translation in René Magritte, *Selected Writings*, ed. by Kathleen Rooney and Eric Plattner, trans. by Jo Levy, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016, p. 200 (Magritte 2016).

⁴ Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien. Roman néo-scientifique, suivi de spéculations*, Paris, Pasquelle éditeur, 1911, p. 91. English translation quoted from: *Selected Works of Alfred Jarry*, ed. by Roger Shattuck and Simon Watson Taylor, New York, Grove Press, 1965, p. 236.

⁵ Interview with Pierre Descargues (1961), in Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 545.

⁶ Marcel Mariën, *Apologies de Magritte*, 1938–93, Brussels, Didier Devillez Éditeur, 1994, p. 54.

⁷ Paul Nougé, 'Machine poétique' (1935), in Paul Nougé, *L'Expérience continue*, Brussels, Les Lèvres Nues, 1966. Quoted from the second edition published in Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1981, p. 196.

⁸ See Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 110.

⁹ *Ibid.* Although Magritte dates this lapsus to 1936, he had already painted *Elective Affinities*, showing a large egg inside a cage, in 1933.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 335 and 326. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 211.

¹¹ See the last chapter of this text.

¹² André Breton, *Le Surrealisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2013, p. 99. English translation in *Surrealism and Painting*, ed. by Mark Polizzotti, Boston, Museum of Fine Arts, 2002, p. 72.

¹³ André Chastel, *Le Tableau dans le tableau; Suivi de la figure dans l'encaissement de la porte chez Velázquez*, Paris, Flammarion, 2012, p. 61.

- ¹⁴ *Ibid.*, p. 60.
- ¹⁵ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 2010.
- ¹⁶ Lisa Lipinski, *René Magritte and the Art of Thinking*, New York–London, Routledge, 2019.
- ¹⁷ Lorenzo Pericolo, 'What is Metapainting? The Self-Aware Image Twenty Years Later', in Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Metapainting*, ed. by Lorenzo Pericolo, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2015, pp. 1–31, quoted from p. 12.
- ¹⁸ René Magritte and Harry Torczyner, *Letters Between Friends*, New York, Harry Abrams, 1994, p. 86.
- ¹⁹ Sarah Whitfield, *Magritte* [exh. cat.], London, The Hayward Gallery, The South Bank Centre, 1992, n.p., no. 124. See also 'La Ligne de vie I', in Sylvester, vol. 3, p. 400.
- ²⁰ 'La Ligne de vie I', in Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 105. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 21.
- ²¹ 'La Ligne de vie II', in *ibid.*, p. 142. English translation in *Surrealist Painters and Poets: An Anthology*, ed. by Mary Ann Caws, Cambridge (MA)–London, The MIT Press, 2001, p. 33.
- ²² Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 260. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 112.
- ²³ Letter from Magritte to Alexander Iolas, 16 May 1951, quoted from Whitfield 1992, *op. cit.* note 19, no. 107. See also See also 'La Ligne de vie I', in Sylvester, vol. 3, p. 186.
- ²⁴ In Sylvester, vol. 3, p. 186.
- ²⁵ Patricia Allmer has studied the influence of magic shows and their posters in Magritte's art, together with other specialities in modern performing arts such as the circus and cinema. See Patricia Allmer, *René Magritte. Critical Lives*, London, Reaktion Books, 2019, particularly chapter 6 'Now You See Him, Now You Don't', pp. 165–85.
- ²⁶ René Magritte and Paul Nougé, *Quelques écrits et quelques dessins de Clarisse Juranville*. Brussels, René Henriquez, 1927.
- ²⁷ Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 625. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 219.
- ²⁸ Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 613.
- ²⁹ 'Les Mots et les images', in *ibid.*, p. 60. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 33.
- ³⁰ Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 636. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 225.
- ³¹ *La Révolution Surrealiste*, no. 12, 15 December 1929, vol. 1, pp. 32–33.
- ³² 'Les Mots et les images', in Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 60. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 33.
- ³³ Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Paris, Flammarion, 2019, p. 58.
- ³⁴ See Carolin Meister's essay, 'Les mots et les images: Eine optische Maschine von René Magritte', in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 67, no. 11, 2004, pp. 115–30.
- ³⁵ Sylvester, vol. 1, p. 332.
- ³⁶ At the start of his stay in Paris, Magritte often coincided with Miró, whose studio was in the same building as his dealer Goemans's at 22 on the Rue Tourlaque, in Montmartre. Magritte lunched in Geomans's house practically every Thursday and Miró sometimes joined them. But Magritte never mentioned Miró among his sources, and stated in 1957: 'I ran into [Miró] a few times in Paris, around 1926. He was taking boxing lessons to be able to defend his spiritual void when necessary. I also came across the "Surrealists", who spoke seriously about "the liberation of man" even with the consideration that a few nondescript patches of colour artistically chucked onto canvases by Miró were capable of liberating us.' In Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 447.
- ³⁷ In a letter from Magritte to Gaston Puel, 18 November 1953, in *ibid.*, p. 328.
- ³⁸ In his review of the Magritte retrospective at the MoMA in 1966, Max Kozloff wrote: 'Practically everything within Magritte's extremely diversified output can be summarized by the word "contradiction".' See Max Kozloff, 'Magritte', in *The Nation*, 10 January 1966, repr. in Max Kozloff, *Renderings. Critical Essays on a Century of Modern Art*, New York, Simon and Schuster, 1968, p. 115.
- ³⁹ Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 306.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 318.
- ⁴¹ Interview with Louis Quiévreux, in *La Lanterne*, Brussels, 23 April 1947. Repr. in *ibid.*, p. 251.
- ⁴² *Ibid.*, p. 250. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 108.
- ⁴³ An image is not to be confused with something tangible: the image of a pipe is not a pipe'. In *ibid.*, p. 530. Why is this not a pipe? [...] Well, uh... Because it's a painting of a pipe, and not a real pipe' In *ibid.*, p. 610. 'The famous pipe... I've been reproached for it so often! Yet... Can you fill it [with tobacco], my pipe? No, you can't, it's no more than a representation. Therefore, if I had written "this is a pipe" beneath my picture, I would have lied!' Interview with Claude Vial, in Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 643.
- ⁴⁴ Interview with Jacques Goossens for the Belgian television, 28 January 1966, in *ibid.*, p. 625. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 218.
- ⁴⁵ Sylvester states that of the 700 titles Magritte used (distributed among some 1,800 words), 170 were coined by Scutenaire, 70 by Nougé, 30 by Mariën, 15 by Colinet, and others by Marcel Lecomte, Irène Hamoir, Paul Eluard, André Breton, André Bosmans, and others. In David Sylvester, *Magritte. The Silence of the World*, New York, The Menil Foundation, Harry N. Abrams Inc., 1992, p. 137.
- ⁴⁶ In Paul Nougé, 'Pour s'approcher de René Magritte', quoted in Paul Nougé, 'Lettre à René Magritte' (1927), in Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Cistre, Collection Lettres différentes), 1980, p. 251.
- ⁴⁷ In Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 110. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 65.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 472. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 183.
- ⁴⁹ Max Ernst, 'Au-delà de la peinture', in Max Ernst, *Oeuvres de 1913 à 1936*, Paris, Cahiers d'Art, 1937.
- ⁵⁰ Quoted in André Breton: *La Beauté convulsive*, [exh. cat.], Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1991, p. 236.
- ⁵¹ Nougé 1980, *op. cit.* note 46, p. 217. English translation in Whitfield 1992, *op. cit.* note 19, p. 86.
- ⁵² Whitfield 1992, *op. cit.* note 19, n.p., no. 55. See also Sylvester, vol. 1, p. 353.
- ⁵³ Paul Nougé, 'Les images défendues', in Nougé 1980, *op. cit.* note 46, pp. 235–36.
- ⁵⁴ 'La Ligne de vie I', in Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 109. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 64.
- ⁵⁵ 'La Ligne de vie II', in *ibid.*, p. 143. English translation in Caws 2001, *op. cit.* note 21, p. 35.
- ⁵⁶ Letter from Magritte to M. and Mme. Barnet Hodes, 1957, quoted in René-Marie Jongen, *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible: Réflexions et recherches*, Brussels, Presses de l'Université Saint-Louis, 2019, p. 173.
- ⁵⁷ Letter from Magritte to André Bosmans, December 1963, in Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 549. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 257.
- ⁵⁸ Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 68. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 37.
- ⁵⁹ Whitfield 1992, *op. cit.* note 19, n.p., no. 61.
- ⁶⁰ Chastel 2012, *op. cit.* note 13.
- ⁶¹ 'Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quadrum mihi pro aperta finestra est ex qua historia contineatur'. And in the version in *vulgarē*: 'Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miro quello che quiui sarà dipinto'. English translation in Leon Battista Alberti, *On Painting: A New Translation and Critical Edition*, New York, Cambridge University Press, 2011, p. 38.
- ⁶² Whitfield 1992, *op. cit.* note 19, n.p., no. 58.
- ⁶³ 'La Ligne de vie I', in Magritte 2009, *op. cit.* note 1, pp. 121–22. English translation in Sylvester, vol. 5, p. 21.
- ⁶⁴ The broken glass in *The Key to the Fields* appears again in *The Domain of Arnheim* (1949), *The World of Images* (1961), and *Evening Falls* (1964).
- ⁶⁵ A scene in the outline of a film script by Magritte begins: 'Night opens out onto a man's back view; he is holding a mirror in his hand in which we see an oil painting'. In Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 66. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 35.
- ⁶⁶ René Magritte, *Lettres à André Bosmans (1958–1967)* (1963), Brussels, Seghers-Isy Brachot, 1990, pp. 318–19. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 212.
- ⁶⁷ In Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 589.
- ⁶⁸ See Roland Recht, *La Lettre de Humboldt*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 63.
- ⁶⁹ Pericolo 2015, *op. cit.* note 17, p. 15.
- ⁷⁰ In *The Musings of a Solitary Walker* (1926–27).
- ⁷¹ In Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 484.
- ⁷² Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London, Reaktion Books, 2009, p. 213.
- ⁷³ Sylvester 1992, *op. cit.* note 45, p. 23.
- ⁷⁴ That same year, 1928, Magritte created other famous paintings of covered figures: *The Invention of Life*, *The Central Story*, and the two versions of *The Lovers*.
- ⁷⁵ Quoted in Patrick Walberg, *Magritte*, ed. by André de Rache, 1965 (e-book), position 369/544S. English translation in David Sylvester, *Magritte*, New York–Washington, Frederick A. Praeger, 1969, p. 112.
- ⁷⁶ *Perspective: Manet's Balcony* (1949) [CR 710]; *Perspective: Manet's Balcony* (1950) [CR 721]; *Perspective: Madame Récamier* by Gérard (1950) [CR 741]; *Perspective: Madame Récamier* by David (1950) [CR 742]; *Perspective: Madame Récamier* by David (1951) [CR 757]; *The Beautiful Heretic* (1963).
- ⁷⁷ Sylvester 1969, *op. cit.* note 75, p. 8.
- ⁷⁸ Letter from Magritte to Claude Spaak, 5 January 1941 Quoted in Sylvester, vol. 2, p. 288. René Magritte, Naphtali Herz Tur-Sinai, Harry Torczyner, *Magritte. Ideas and Images*, New York, H. N. Abrams, 1977, p. 77.
- ⁷⁹ As in *The Magician's Accomplices* (1926), *In Praise of Space* (1927–28), *The Disguised Symbol* (1928), *The Palace of the Courtesan* (1928), and *The Assault* (1932).
- ⁸⁰ Quoted in Whitfield 1992, *op. cit.* note 19, n.p. no. 78.
- ⁸¹ *Ibid.*, no. 78.
- ⁸² See for example *Pictorial Content* (1947) [CR 646]. *Itchings* (1948), gouache, 46 × 38 cm [CR 1277], whereabouts unknown. *Titania* (1948) gouache, 75.4 × 56.8 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- ⁸³ Allmer 2019, *op. cit.* note 25, pp. 104–6.
- ⁸⁴ In Magritte, *op. cit.* note 1, p. 219. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 84.
- ⁸⁵ Letter from Magritte to André Bosmans, 22 December 1964, in Magritte, *op. cit.* note 1, p. 457.
- ⁸⁶ In a gouache for *View* magazine in December 1946. The motif is multiplied into two series of titles: *The Hesitation Waltz* for daytime scenes and *The Married Priest* for moonlit nocturnal scenes.
- ⁸⁷ *Bauci's Landscape* (1966), *The King's Museum* (1966), *Every Day* (1966), *The Beautiful Relations* (1967), *The Century of Enlightenment* (1967).
- ⁸⁸ In paintings such as *A Passion for Light* (1927), *The Culture of Ideas* (1927), *The Prince of Objects* (1927), *The Lining of Sleep* (1927).
- ⁸⁹ Sylvester, vol. 1, p. 245. Letter from Magritte to Paul Nougé, n.d. [November 1927], in Marcel Mariën, *Lettres surréalistes* 1924–1940, series *Le Faït accompli*, 81–95 (mai-août 1973), Brussels, Les Lèvres Nues, 1973, p. 57.
- ⁹⁰ Magritte, *op. cit.* note 1, p. 493. See also *ibid.*, p. 511 and 'L'art de la ressemblance', in *ibid.*, p. 655.
- ⁹¹ Suzi Gablik, *Magritte* (1970), London, Thames and Hudson, 1991, pp. 119–23.
- ⁹² *Ibid.*, p. 121.
- ⁹³ *Treasure Island* (1942) [CR 498]; *The Companions of Fear* (1942); *The Equator* (1942); *The Hyphen* (1942); *Treasure Island* (1942/1943) [CR 516]; *Treasure Island* (1945) [CR 584]; *Treasure Island* (1945) [CR 585]; *Night of Love* (1947); *The Flavour of Tears* (1948) [CR 664].
- ⁹⁴ Gablik 1991, *op. cit.* note 91, pp. 60–61.
- ⁹⁵ *Minotaure*, no. 7, Paris, Skira, 1935, pp. 5–10.
- ⁹⁶ Rosalind Krauss, 'Corpus delicti', in *October*, vol. 33, summer 1985, p. 50.
- ⁹⁷ In Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme* (e-book), Paris, Gallimard, 2015, n.p.
- ⁹⁸ *Ibid.* English translation in Frank 2003, *op. cit.* note 98, p. 79.
- ⁹⁹ *Ibid.* English translation in Frank 2003, *op. cit.* note 98, p. 102.
- ¹⁰⁰ Sylvester 1992, *op. cit.* note 45, p. 15.
- ¹⁰¹ On the impression De Chirico's *The Song of Love* made on him, see Magritte 2009, *op. cit.* note 1, pp. 367, 625, 664.
- ¹⁰² Paul Nougé, 'L'Avenir des statues', in Nougé 1980, *op. cit.* note 46, pp. 242–43.
- ¹⁰³ The series is made up of several paintings in which the woman's body is half blue. They are entitled *Black Magic* (from 1934), *The Line of Life* (1936), *The Invasion* (1938) *The Great Wall* (1938), *The Universal Mirror* (1939), and *The Proud Ship* (1942).
- ¹⁰⁴ Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 261. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 114.
- ¹⁰⁵ Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 537. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 201.
- ¹⁰⁶ Jacques Lacan, 'Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique', in Jacques Lacan, delivered at the Sixteenth International Congress of Psychoanalysis, Zurich, 17 July 1949, viewed at <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psyche/psysm/miroir.htm>. English translation *Jacques Lacan. Écrits. The First Complete Edition in English*, trans. by Bruce Fink. New York–London, WW. Norton & Company, 2006, viewed at <https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Lacan%20Mirror%20Stage.pdf>
- ¹⁰⁷ In *ibid.*
- ¹⁰⁸ The rock in the form of an eagle first appeared in two paintings of 1936 entitled *The Forerunner* [CR 417 and CR 418] and again in

- another work with the same title (1938) [CR 455] and *The Dominion of Arnheim* (1938) [CR 456]. In Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 111. In *The Wasted Footsteps* (1950) [CR 750], the mountain has turned into a watchful bird of prey, a sentinel.
- ¹¹⁰ Henri Michaux, 'En Rêvant de peintures énigmatiques' (1964), in Henri Michaux, *Oeuvres Complètes*, volume 3, Paris, Gallimard, 2004, p. 718.
- ¹¹¹ Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 326. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 140.
- ¹¹² Letter from Magritte to André Bosmans, Brussels, 1 July 1965. In Magritte 1990, *op. cit.* note 66, p. 425. See also Sylvester, vol. 3, p. 412.
- ¹¹³ Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 614. See also Sylvester, vol. 3, p. 413.
- ¹¹⁴ See 'La Ligne de vie I', in *ibid.*, p. 109. See also *ibid.*, p. 109. See also Waldberg 1965, *op. cit.* note 75. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 64.
- ¹¹⁵ 'La Peinture inutile de M.', in *ibid.*, p. 343. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 145.
- ¹¹⁶ In Paul Nougué, 'Pour s'approcher de René Magritte', in Nougué 1980, *op. cit.* note 46, p. 251.
- ¹¹⁷ Letter from Magritte to Alexander Iolas, 24 October 1952, in Sylvester, vol. 3, p. 192.
- ¹¹⁸ Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 45. André Blavier notes that all these objects, except for the penknife, are familiar objects often shown by Magritte (see note in *ibid.*, p. 46). English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 122.
- ¹¹⁹ Sylvester 1992, *op. cit.* note 45, p. 135.
- ¹²⁰ Letter from Magritte to Marcel Mariën, February 1952, in Sylvester, vol. 3, pp. 198–99. *The Possessive Pronoun* is a missing work that was probably destroyed by the artist himself. There are also drawings and gouaches (*Four Rocks in an Interior*, 1952 [CR 1356]) which connect the pictures with each other.
- ¹²¹ There are three versions of *The Listening Room*: (1952) [CR 779], (1953) [CR 799], and (1958) [CR 877].
- ¹²² René Passeron, *René Magritte*, Chicago, J. Philip O'Hara, Inc., 1972, p. 46.
- ¹²³ Sylvester 1992, *op. cit.* note 45, pp. 98–103.
- ¹²⁴ Incidentally, there is an explicit, very psychoanalytical identification of the phallus with the female figure in two works by Magritte: *The Eternal Spring* (1937 or 1938), gouache, 34.7 × 51.1 cm and *The Ocean* (1943), oil on canvas, 50 × 60 cm.
- ¹²⁵ R[obert] C. Kennedy, 'London Letter', in *Art International*, Lugano, 20 October 1968, pp. 49–54. See also *Review of London, The 8 Sculptures of Magritte* [exh. cat.], London, Hanover Gallery, June–August 1968, p. 52.
- ¹²⁶ Eric Wargo, 'Infinite Recess: perspective and play in Magritte's *La Condition Humaine*', in *Art History*, vol. 25, no. 1, February 2002, pp. 47–67.
- ¹²⁷ Sylvester, vol. 1, p. 288.
- ¹²⁸ Interview with Jacques Goossens for Belgian television, 28 January 1966. Quoted in Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 627. English translation in Magritte 2016, *op. cit.* note 3, p. 220.
- ¹²⁹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté* (1948), Spanish ed.: *La tierra y los ensueños de la voluntad*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 208 and ff.
- ¹³⁰ *The Familiar World* (1958) and *The Battle of Argonne* (1959), *The Castle of the Pyrenees* (1959), *A Sense of Reality* (1963), and *Zeno's Arrow* (1964).
- ¹³¹ The text refers to Magritte's answers, recorded in English, from notes made during Magritte's visit to Houston in December 1965. See Magritte 2009, *op. cit.* note 1, p. 614.

Biography

René Magritte

1898–1967

Paula Luengo

1898

René François Ghislain Magritte was born in Lessines, in the province of Hainaut (Belgium), on 21 November. He was the eldest son of Léopold Magritte, a tailor and merchant, and Régina Bertinchamps, a milliner by profession.

1900

In May the family moved to Gilly, his mother's birthplace, where Raymond was born the following month. His brother Paul came into the world two years later, in October.

1904

In the spring the family took up residence in Châtelet; René started school the following year.

1910

He attended the weekly painting classes taught by an artist to the girls of Châtelet.

1912

His mother committed suicide on 24 February by throwing herself into the River Sambre. Her body was retrieved several weeks later with her nightdress wrapped around her head, covering her face. This would be a recurring image in his work.

1913

In March they moved to Charleroi, where René had attended the Athénée royal Mixte since the previous November.

Magritte met Georgette Berger at the city's summer fair.

1914

When the First World War broke out the family returned to Châtelet.

1916

Magritte showed four works at the summer *Exposition des arts et métiers* in Châtelet. In October he enrolled at the Académie royale des Beaux-Arts in Brussels. Among the subjects he studied were decorative painting and ornamental composition. Magritte attended the classes intermittently during the following years.

At the end of the year his family joined him in the capital.

1918

He designed his first poster advertising an instant soup, *Pot au feu Derbaix*.

1919

Magritte contributed drawings to *Au Volant*, a magazine published by brothers Victor and Pierre Bourgeois.

He shared a studio with his friend Pierre-Louis Flouquet, an abstract painter.

1920

In January Flouquet and Magritte showed their work at the new avant-garde Centre d'Art established by architect Victor Bourgeois and Aimé Declercq, director of an advertising agency.

Around this time he met young musician Édouard Léon Théodore Mesens, his brother Paul's piano teacher.

At the Botanical Garden in Brussels that month he ran into Georgette Berger, who worked with her sister Léontine at the Coopérative artistique.

Mesens and Magritte came into contact with the Italian Futurists and the Dadaists. In February Magritte attended a lecture by Theo van Doesburg on the De Stijl movement at the Centre d'Art.

At the end of the year he began doing military service in Brussels. He was subsequently

transferred to near Antwerp and Leopoldsburg and finished the following year at a military camp in the German city of Aachen, then occupied by the allies. In December five of his works were shown at the *Manifestation internationale d'art moderne* in Geneva.

1921

In November he started working as a designer at the Peters-Lacroix wallpaper factory in Haren.

1922

At the beginning of the year Magritte met writer Marcel Lecomte, who became a member of his close circle. He married Georgette on 28 June in a civil ceremony at the Maison Communale de Saint-Josse in Brussels and later in a religious ceremony at the church of Sainte-Marie in Schaerbeek. They set up home in an apartment in Laeken. Magritte designed part of the furniture.

1923

In January Magritte took part in an exhibition of young artists at the highly respected Galerie Georges Giroux in Brussels. From April to May seven of his works were displayed in the international exhibition staged by publishers Ça Ira in Antwerp alongside pieces by Willi Baumeister, Lyonel Feininger, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Alexander Ródchenko, and Victor Servranckx. Lecomte showed him a reproduction of Giorgio de Chirico's canvas *The Song of Love* of 1914, a key work in his artistic development.

At the end of the year Geert van Bruaene opened his Brussels gallery Cabinet Maldoror, where he sold works by Magritte. The artist also met poet and critic Camille Goemans, one of his first dealers.

1924

After leaving his job at Peters-Lacroix, he sought work as a commercial illustrator in Paris. He ended up as a freelancer designing advertisements for Belgian fashion house Norine, founded by Honorine Deschrijver, the wife of writer, dealer, and entrepreneur Paul-Gustave van Hecke. In October he and E.L.T. Mesens published work in the last issue of 391, Francis Picabia's Dada magazine.

1925

At the beginning of this year or the end of the previous one he came into contact with biochemist and writer Paul Nougé, a prominent Belgian Surrealist, who became a close friend and mentor. Together with E.L.T. Mesens, he published the only issue of the Dada magazine *Œsophage* in March.

The song *Norine Blues*, composed by his brother Paul with lyrics by René and Georgette Magritte, was performed at the Norine fashion show in Ostend on 25 July. The single later came out with a cover designed by Magritte. At the end of the year he created his first Surrealist paintings and collages under the influence of Max Ernst and Giorgio de Chirico.

1926

No sooner did the year begin than Magritte signed a contract with Van Hecke and later on, in the autumn, with Galerie Le Centaure, a gallery Van Hecke worked with. They undertook to purchase his works, providing him with a regular income of about 2,500 Belgian francs, which enabled the couple to move to a larger apartment. This marked the start of a highly prolific four-year period in which the artist produced more than 280 works.

In June and July he contributed to *Marie*, a new magazine published by E.L.T. Mesens. During the summer he illustrated furrier S. Samuel et Cie's new catalogue. René Magritte, E.L.T. Mesens, Paul Nougé, Camille Goemans, and composer André Souris founded the Belgian Surrealist group in the autumn.

1927

The last issue of the review *Adieu à Marie* came out during the first months of the year. It was published by Paul Nougé, who became the leader of the group.

In March the review *Sélection* published its first article on the painter, 'René Magritte: peintre de la pensée abstraite', written by Van Hecke. The magazine was illustrated by *The Face of Genius* [cat. 63].

His first monographic exhibition, featuring some sixty works, ran at Galerie Le Centaure from 23 April to 3 May. The press gave it negative reviews.

In June he met Louis Scutenaire, a young

poet and law student. Scutenaire and his wife Irène Hamoir, a writer and journalist, would become the Magrittes' closest friends.

In September they set up house in Le Perreux-sur-Marne, on the outskirts of Paris, and Paul Magritte joined them shortly afterwards.

Between September and October he submitted two works to an exhibition of Belgian contemporary painting at the Musée de Grenoble. One of them, *The Wreckage of the Dark* [cat. 18], was the first picture by the artist to join a public collection.

For a year and a half he worked intensely painting more than 130 pictures, including the first ones combining images and words [see for example cat. 4].

1928

Galerie L'Époque, owned by Van Hecke and managed by E.L.T. Mesens, organised a solo exhibition of Magritte's work at the start of the year. Nougé wrote the prologue to the catalogue, which was signed by Belgian Surrealist group members Gaston Dehoy, Marc Eemans, Goemans, Lecomte, Mesens, Nougé, Scutenaire, and Souris.

Between February and April he wrote and contributed to the monthly review *Distances*, founded by Nougé and Goemans.

He was not mentioned in André Breton's book *Surrealism and Painting*, published in spring, nor did he take part in the important *Exposition surréaliste* at the Galerie Au Sacré du Printemps. Even so Breton purchased works by Magritte that year as a token of the French Surrealists' approval.

On 24 August his father died of a stroke in Brussels.

1929

The five issues of the *Le Sens propre*, a brochure featuring poems by Goemans with illustrations by Magritte, came out between February and March. Coinciding with this publication, he also produced a series of works with the same title [see cats. 12 and 13].

Through Goemans, in the spring he met Salvador Dalí, then in Paris working on Luis Buñuel's film *Un chien andalou*.

As a consequence of the Great Crash, his contract with the Galerie Le Centaure was not renewed and ended in July. Some two hundred works remained unsold among the gallery's stock.

The couple spent August in Cadaqués with Dalí, Paul and Gala Éluard, Camille Goemans, and Yvonne Bernard. They coincided there with Buñuel and Joan Miró. Magritte and Éluard struck up a close friendship.

The Galerie Goemans opened in Paris in October with a joint exhibition of the work of Jean Arp, Salvador Dalí, Yves Tanguy, and René Magritte.

In December Magritte contributed to the last issue of *La Révolution Surréaliste*. A quarrel broke out during a meeting at Breton's house on the 14th when Breton asked Georgette to remove a small crucifix she was wearing round her neck. After leaving the meeting, the Magrittes avoided contact with the French group for at least two years.

1930

Between March and April he submitted a work to an exhibition of collages at the Galerie Goemans organised in collaboration with Louis Aragon.

The crisis forced Goemans to close his Paris gallery at the end of April and return to Brussels.

In July the Magrittes also left Paris and moved into an apartment at no. 135 on the Rue Esseghem in the Jette district of Brussels, where they lived until 1954. He again sought work as a commercial illustrator and window designer, and set up the Studio Dongo with Paul as business manager.

1931

In January he took part in the *L'Art vivant en Belgique 1910–1930* exhibition at the Galerie Georges Giroux in Brussels, organised by L'Art Vivant, a society created to promote contemporary art.

The following month E.L.T. Mesens mounted a small exhibition of sixteen paintings at the Salle Giso in Brussels.

From April to May his work was displayed at the Palais des Beaux-Arts in Brussels for the first time as part of the international exhibition *L'Art vivant en Europe*.

To mark the end of the year, L'Art Vivant staged another group exhibition at the Palais de Beaux-Arts, in which Magritte showed twenty-seven paintings and three gouaches.

1932

In the spring Magritte and Nougé shot two shorts which unfortunately are no longer

extant. They were the first of many films the artist made as an amateur.

In the autumn E.L.T. Mesens and Claude Spaak purchased all the remaining Magrittes in the Galerie Le Centaure and the following year they bought those in Van Hecke's collection.

1933

In April Breton invited him to take part in the launch of the periodical *Le Surréalisme au service de la Révolution*. In the second week of June he showed his work alongside the Parisian Surrealists at the Galerie Pierre Colle and between October and November at the sixth *Salon des Surindépendants*.

Magritte's first solo exhibition was held in the Palais des Beaux-Arts in Brussels from late April to early May. Most of the works produced between 1926 and 1929 had not previously been shown because they were part of Le Centaure's holdings and the Van Hecke collection and were not accessible to the public.

During the year he met Paul Colinet, a young writer and poet who was closely involved with the activities of the Belgian Surrealists.

1934

He took part in major exhibitions at the Palais des Beaux-Arts in Brussels, *Le Nu dans l'art vivant* in February – his painting *Black Magic* [cat. 61] may have been the result of a new approach to the subject of the nude – and *Minotaure* in May, the latter organised by publisher Albert Skira. In this connection, on 1 June André Breton delivered the lecture *Qu'est-ce que le surréalisme?*, which was published in July with Magritte's *The Rape* as the cover illustration, of which the artist subsequently produced other versions [see cat. 55].

1935

Magritte worked intensely thanks to the support of Spaak and the Palais des Beaux-Arts. In August he signed Breton's manifesto *Du temps que les surréalistes avaient raison*, which marked the Surrealists' breakaway from the Belgian Communist Party.

The third *Bulletin international du surréalisme* came out on 20 August with Magritte's gouache *The Spoiler* on the cover.

Cahiers d'Art published Paul Éluard's poem 'René Magritte', accompanied by a text and

two pictures by the artist. Man Ray translated it for the catalogue of the Magritte exhibition at the Julien Levy Gallery in New York the following year.

1936

In January gallery owner Julien Levy presented the artist's first solo exhibition in the United States consisting of twenty-two works, some of them smaller replicas or variations of earlier paintings. Levy bought five and the rest remained unsold.

Magritte and other members signed *Le Domestique zélé*, a text informing of André Souris's expulsion from the Belgian Surrealist group for conducting an orchestra in a church during Mass.

One-man show at the Brussels Palais des Beaux Arts from April to May.

He was represented by three works in the Surrealist exhibition at the Galerie Charles Ratton in Paris.

During the summer fourteen works of his were included in the *International Surrealist Exhibition* at the New Burlington Galleries in London.

He ended the year taking part in the *Fantastic Art, Dada, Surrealism* exhibition organised by Alfred Barr at the Museum of Modern Art in New York.

He concentrated on producing gouaches.

1937

During a five-week stay in London from February to March Magritte worked on three monumental paintings for the London home of the eccentric poet, patron, and collector Edward James. With the aim of securing his financial support and thanking him for his hospitality, Magritte gave James the mask *The Future of Statues* [cat. 65].

In July the young writer Marcel Mariën visited the painter and was impressed by his canvas *In Memory of Mack Sennet* [cat. 56]. They were close friends until 1954, the year the Surrealist group split up and Mariën took sides with Nougé, and Colinet with Magritte. The exhibition *Trois peintres surréalistes: René Magritte, Man Ray, Yves Tanguy* opened to the public at the Brussels Palais des Beaux-Arts in December. Among other works, it featured *The White Race* [cat. 57], whose nude female figure suggests the influence of the bathers Picasso produced in the Surrealist style.

1938

The year began with a second exhibition at the Julien Levy Gallery. He also took part in and attended the opening of the major *Exposition Internationale du Surréalisme* at the Galerie des Beaux-Arts in Paris organised by Breton and Éluard on the advice of Marcel Duchamp. *The Key to the Fields* [cat. 39] was shown there for the first time. In April E.L.T. Mesens and Roland Penrose reopened the London Gallery with a Magritte retrospective. The exhibition catalogue became the first issue, devoted to the painter, of the *London Bulletin* magazine. On 20 November Magritte delivered a lecture entitled 'La Ligne de vie' at the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerp, where he spoke openly about his artistic practice.

1939

In May his recent work was shown in a one-man exhibition at the Brussels Palais des Beaux-Arts. Georgette's sister Léontine opened Maison Berger, a shop selling artistic supplies. Georgette worked with her part time until the mid-1950s. He designed the poster *Le Vrai visage de Rex* for the antifascist intellectuals' vigilance committee.

1940

Together with Raoul Ubac, Magritte founded the Surrealist review *L'Invention Collective*, which first came out in February. In mid-May, after the Second World War broke out, he hastily abandoned Belgium and established himself in Carcassonne with the Scutenaire and the Ubacs. He returned to Brussels three months later and met up with Georgette, who had stayed there with Paul Colinet. He created his first works with bottles in the autumn.

1941

He showed fifteen paintings and five drawings in January at the new Galerie Dietrich in Brussels owned by Walter Schwarzenberg.

1942

Lou Cosyn (Camille Goemans's future wife) began to buy works from Magritte. *Rencontre de René Magritte*, the first film about the artist, was shot. It was directed by

Robert Cocriamont and based on a script by Nougé.

1943

In the spring he began working in a luminous style that exuded joy or a pleasurable sensation. This is known as his 'Renoir' or 'sunny' period, in which he adopted an Impressionist style and palette. During the next four years he painted more than seventy canvases and fifty gouaches in this manner. In July Lou Cosyn showed the artist's recent works semi-clandestinely or privately at her Brussels gallery. The first monograph on the painter was published in Brussels with a foreword by Mariën. Two months later Nougé compiled his writings on the artist in *René Magritte ou les images défendues*.

1944

The year began with an exhibition of his 'Renoir-style' works at the Galerie Dietrich. It ended with a visit from very young poet Jacques Wergifosse, who became his pupil.

1945

During the first half of the year he worked on the illustrations for the Compte de Lautréamont's *Chants de Maldoror*. He also illustrated Georges Bataille's book *Madame Edwarda*, which was not published in the end. In September the newspaper *Le Drapeau Rouge* announced that Magritte was joining the Belgian Communist Party. When the war ended, he was hailed as a leader of the Surrealist movement and organised an exhibition of works by the Belgian Surrealists at the Galerie des Éditions La Boétie in Brussels.

1946

In February he first came into contact with Alexandre Iolas, a dancer of Greek origin-turned dealer who ran the Hugo Gallery in New York. Iolas became his friend and representative in the United States. During the spring and summer he was highly active: he worked on a volume of texts with Nougé and Mariën, produced and distributed three anonymous subversive and scatological pamphlets entitled *L'Imbécile*, *L'Emmerdeur*, and *L'Enculeur*, and compiled a book of poems by Wergifosse. During a week spent in Paris in June he

resumed contact with Breton and Picabia. At the end of the year he showed twenty-three recent works at the Galerie Dietrich.

1947

In April Iolas mounted Magritte's first one-man exhibition at the Hugo Gallery. The following month Lou Cosyn showed his Impressionist works in Brussels. In the summer, during the *Exposition Internationale du Surréalisme* at the Galerie Maeght in Paris, Breton publicly condemned Magritte's 'Impressionist style' and expelled him from the movement. The first monograph on Magritte, by Louis Scutenaire, came out.

1948

A show at the Galerie Dietrich in Brussels in late January marked the end of the artist's Impressionist period. The preface entitled 'Les Pointes sur les signes' was the last text Nougé devoted to him. A monographic exhibition at the Galerie du Faubourg in Paris in May, which the artist opened himself, featured works from his so-called *vache* or 'fauve' period, characterised by a caricature-like and histrionic style. It was a commercial flop. Iolas, with whom he signed a representation contract, recommended the artist to return to his original style. He also encouraged him to make replicas and variations of his best-known works.

1949

In February he showed his new works at the Galerie Lou Cosyn in Brussels.

1951

An exhibition at the Hugo Gallery in New York took place in March. The following month the Dietrich and Lou Cosyn galleries showed twenty-seven recent works by Magritte. A few were sold to Belgian collectors.

1952

In August E.L.T. Mesens put together a Magritte retrospective at the Casino Comunal of Knokke-le-Zoute, the first to be held after the war. Not long afterwards Magritte and Nougé broke off their friendship following a quarrel. He founded the Surrealist review *La Carte d'Après Nature* in October. It was published

intermittently in postcard format until 1956 with contributions from his friends. The ninth issue, which came out in 1955, reproduced *The Masterpiece or The Mysteries of the Horizon* [cat. 54], an image of which Magritte was particularly fond.

1953

Magritte's work was shown in Italy for the first time at the Galleria dell'Obelisco in Rome at the start of the year. Giorgio de Chirico visited it.

The Iolas Gallery in New York held an exhibition of his work in March. The painter was annoyed by the absence of a catalogue. In April Gustave Nellens, the owner of Knokke casino, commissioned him to paint *The Enchanted Domaine*, a large 360-degree mural for one of the rooms of the casino. During the following two months he painted eight works to be used as models [see cat. 59], which were executed by a team of painters under his supervision.

1954

In March the Sidney Janis Gallery in New York hosted *Magritte: Word vs Image* featuring twenty-one of Magritte's paintings with works dating from 1927 to 1930. Robert Rosenblum's review in *Art Digest* brought him to the attention of young American artists like Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, and Andy Warhol.

The artist's first major retrospective took place from May to June at the Palais des Beaux-Arts in Brussels and brought together nearly 100 works. The catalogue, edited by E.L.T. Mesens, featured two texts by the artist: 'Esquisse autobiographique' and 'La Pensée et les images'.

From 19 June to 17 October the Belgian pavilion at the Venice Biennale, devoted to Surrealism, displayed twenty-four works by Magritte.

1955

The year ended with a solo exhibition at Christian Zervos's Galerie Cahiers d'Art in Paris. Despite a favourable critical reception, nothing was sold.

Magritte and his wife moved into an apartment at number 404 on the Boulevard du Lambiermont, in the Schaerbeek district.

1956

In March a retrospective was held at the Cercle royal Artistique et Littéraire in Charleroi. The artist was commissioned to paint *The Ignorant Fairy*, a mural for the conference hall of the new Palais des Beaux-Arts in Charleroi.

In October he bought himself a Super 8 camera and began shooting homemade films in which he, his wife, and his friends took part.

At Christmas he signed an agreement granting Iolas priority rights over his work for the whole of the following year. From this point onwards the gallerist organised most of his exhibitions in the United States and Europe.

1957

In March he was elected a member of the Libre Académie of Belgium, taking the place of Pierre Bourgeois.

That month his work was shown at the Iolas Gallery in New York.

In October he met Harry Torczyner, an American of Belgian descent who became his lawyer as well as a good friend and one of his main collectors. Twenty years later Torczyner published a monograph on the artist entitled *Magritte. Ideas and Images*.

His dear friend Paul Colinet died at the end of the year.

The Magrittes moved into what would be their permanent home, a house with a garden at number 97 on the Rue des Mimosas, also in Schaerbeek.

1958

In July he struck up a friendship and correspondence with young poet André Bosmans.

This was one of his most fruitful years as he produced some twenty-seven works for Iolas as well as for other collectors, concealing them from his dealer. That is why many of these works are undated or marked with other dates.

1959

Two Magritte exhibitions took place in New York in March, one of drawings at the Bodley Gallery and the other featuring recent work at the Iolas Gallery.

Retrospective at the Musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles between April and May. During the summer filmmaker Luc de

Heusch directed *Magritte ou La leçon des choses*, a documentary produced by the Ministry of Education and the Belgian broadcasting company.

1960

At the start of the year the Ministry of Education awarded him a prize for his entire career and on 5 January it devoted a special television programme to him entitled *Une visite chez Magritte*.

That month an exhibition of recent work was held at the Galerie Rive Droite in Paris. In October American artist and critic Suzi Gablik spent eight months with the Magrittes preparing a book on the artist, which came out in 1970.

André Bosmans organised a retrospective on the artist at the Musée des Beaux-Arts of Liège, which ran from October to November. December saw the opening of a travelling retrospective at the Dallas Museum for Contemporary Arts and the Museum of Fine Arts in Houston featuring Magrittes owned by American collectors including Iolas, Torczyner, and Menil.

1961

The first issue of the journal *Rhétorique*, published by Bosmans and with the collaboration of Magritte, came out in May. The fifth issue, dated April 1962, reproduced *The Waterfall* [cat. 43] in colour together with a text by Marcel Lecomte.

In the summer he finished the mural *The Mysterious Barricades* for the Albertina hall of the new Palais des Congrès in Brussels.

Two Magritte exhibitions took place concurrently in London in September: one at the Grosvenor Gallery, organised by E.L.T. Mesens, and another at the Obelisk Gallery, staged by James McMullan and Philip M. Laski.

1962

An exhibition was held at the Iolas Gallery in New York from April to May.

His major retrospective at the casino communal of Knokke-le-Zoute opened in June. Marcel Mariën produced and distributed the satirical pamphlet *Grande Baisse* criticising the artist for making replicas of his best-known pictures to sell.

An exhibition entitled *The Vision of René Magritte* ran from September to October at the Walker Art Center in Minneapolis.

1964

A retrospective took place at the Arkansas Art Center in Little Rock from May to June. The catalogue included an introduction written by André Breton.

1965

Magritte's health worsened and he was forced to stop working.

The major René Magritte exhibition began at the Museum of Modern Art in New York in December. The artist attended the opening. This was the couple's first trip to the United States. They also visited Houston, where they were received by the Menils.

The show subsequently travelled to the Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts; the Art Institute of Chicago; the Pasadena Art Museum; and the University Museum in Berkeley, California. The monograph on Magritte by writer Patrick Waldberg came out at the end of the year.

1966

The Israeli ambassador in Belgium, Amiel Najar, invited the couple to travel to Israel for ten days in April.

1967

The year began with a show of recent work at the Iolas Gallery in Paris.

During the first half of the year Magritte produced sculptures and in June he travelled to Verona to visit the Gibessee foundry to supervise and sign the wax moulds for eight pieces.

At the end of July he was admitted to the Edith Cavell Clinic in Uccle, where he was diagnosed with advanced pancreatic cancer. A major exhibition was held at the Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam from August to September and subsequently travelled to the Moderna Museet in Stockholm.

On 15 August he died at his home at the age of sixty-eight. He was buried in Schaerbeek cemetery three days later.

[CAPTIONS]

FIG. 1. Léopold Magritte and Régina Bertinchamps in the garden of their house in Lessines, 1898. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, Archives de l'Art Contemporain

FIG. 2. René Magritte with his mother, 1899

FIG. 3. Paul, Raymond, and René Magritte, from youngest to eldest, dressed in sailor suits, about 1905

FIG. 4. Magritte working on a decorative scene, probably in the Académie royale des Beaux-Arts, Brussels, 23 November 1917

FIG. 5. René Magritte in uniform during his military service in Beverloo, 1921. Photograph dedicated to Pierre Flouquet

FIG. 6. Georgette Berger and René Magritte, Brussels, June 1922. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, Archives de l'Art Contemporain

FIG. 7. Photograph of the 7 Arts group at the wedding of René Magritte and Georgette Berger, 28 June 1922: René Magritte, E.L.T. Mesens, Victor Servranckx, Pierre-Louis Flouquet, Pierre Bourgeois (above, from left to right), and Georgette Magritte, Pierre Broodcoorens, and Henriette Flouquet (below, from left to right). Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, Archives de l'Art Contemporain

FIG. 8. Paul, René, and Georgette Magritte with a female friend at their apartment in Le Perreux-sur-Marne, 1928

FIG. 9. Camille Goemans at the Magrittes' apartment in Le Perreux-sur-Marne, 1928

FIG. 10. Georgette outside Studio Dongo

FIG. 11. Gathering of hunters at Jos Rentmeesters's studio, 1934: E.L.T. Mesens, René Magritte, Louis Scutenaire, André Souris, Paul Nougé (standing), and Irène Hamoir, Marthe Nougé, and Georgette Magritte (seated)

FIG. 12. René Magritte reading the newspaper *Octobre* in the garden of the house on the Rue Esseghem, 1936

FIG. 13. René Magritte with *Youth Illustrated* at Edward James's home at no. 35 Wimpole Street, London, March 1937. Private collection

FIG. 14. Paul and René Magritte and Marcel Mariën in front of *The Feast of Stones*, Brussels, 1942. Private collection

FIG. 15. Magritte on a ladder with his mural *The Enchanted Domain*, in Knokke casino, 1953

FIG. 16. The Belgian Surrealist group outside the café La Fleur en Papier Doré, Brussels, March 1953. From left to right: Marcel Mariën, Albert van Loock, Camille Goemans, Georgette Magritte, Geert van Bruaene, Louis Scutenaire, E.L.T. Mesens, René Magritte, and Paul Colinet seated in the centre. Private collection

FIG. 17. Magritte with the painting *The Promenades of Euclid*, 1955

FIG. 18. Magritte painting in his studio in the Schaerbeek apartment, 1962. Photograph by Shunk Kender

FIG. 19. René and Georgette on the Promenade des Anglais, Nice, 1963

FIG. 20. René Magritte and Alexandre Iolas, 16 December 1965. Photograph by Steve Shapiro for *Life* magazine. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, Archives de l'Art Contemporain

FIG. 21. René Magritte and Marcel Broodthaers in Brussels, 1967. Photograph by Maria Gilissen. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, Archives de l'Art Contemporain

FIG. 22. Magritte with the work *The Drop of Water* and a plaster head, 1965





THYSSEN-
BORNEMISZA
MUSEO NACIONAL

Con la colaboración de

 **Comunidad
de Madrid**