

//DEL MAGRITTE DEL MISTERI AL MISTERI DE MAGRITTE//

ALBA TEIXIDÓ VILAR
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

///

PARAULES CLAU: René Magritte, Surrealisme, Vanguardies europees, Pintura europea del segle XX, Misteri del món.

RESUM: En aquest article es proposa una reinterpretació de l'obra de René Magritte a partir no només de les seves pintures sinó també dels seus escrits, presentant a l'artista més enllà de la seva vessant com a pintor, és a dir, també com a pensador i poeta. Sota aquesta premissa es pretén trencar amb el tòpic del "Magritte del misteri" fent una inversió cap al *misteri de Magritte*, tot interrogant-nos per la fascinació que generen en l'espectador els seus llenços i quin és el sentit últim d'aquests. La solució proposada passa per entendre la seva obra com una evocació del *misteri del món*, provocant l'espectador mitjançant la ironia i la paradoxa, tot generant imatges que poden ser interpretades com a enigmes visuals, endevinalles o jeroglífics que tenen com a objectiu suscitar la meravella pel fenomen "aquest món".

KEYWORDS: René Magritte, Surrealism, European Avant-Gardes, European Painting of the 20th Century, Mystery of the World.

ABSTRACT: The following article offers a new interpretation of René Magritte's work focused not only on his canvases but also on his writings, in order to present him also as a thinker and a poet, not only as a painter anymore. Our aim is to discard the topic of "the Magritte of the mystery" leading us to the *mystery of Magritte*, inquiring into the fascination generated by his work and whose real meaning. This analysis motivates the following understanding of his artistic production: his work as an evocation of the *world's mystery*, which provokes the beholder using ironic mechanisms and visual paradoxes. As a result, Magritte creates images which can be interpreted as visual enigmas, riddles or rebuses in order to generate the admiration for "this world" phenomenon.

En situar-se enfront d'un quadre de Magritte el pensament queda atrapat intentant copsar-ne el sentit. Objectes quotidians que són reconeguts perfectament però que, en ser extrets del seu habitual context i desproveïts de les seves propietats inherents, miren ara desafiadors i tranquils des del llenç. No es tracta de quadres que expressin un univers simbòlic personal, tampoc pertanyen a l'abstracció, ni il·lustren mites tal volta desconeguts pel qui observa. I no obstant això, malgrat que cada element dibuixat pot ser identificat perfectament, l'espectador no sap com ha d'actuar davant dels seus quadres. Una sensació a la que no hi està acostumat i que l'inquieta estranyament. No els pot interpretar, no els pot atribuir un significat, no els pot *llegir* a partir del títol, i evidentment no hi pot mirar a través. Magritte ha reptat obertament la seva capacitat interpretativa.

Palplantats davant la seva obra, els sentits descansen perquè no és l'estètica la que se sent interpel·lada, contràriament, la ment s'afanya i s'encaparra en resoldre l'enigma. S'intenta buscar la peça que doni sentit al trencaclosques, la pista definitiva que inculpi l'assassí. En ocasions, com en *L'Invention Collective* (1933)¹, el joc és evident i l'espectador assenteix amb un somriure. Però altres cops, no troba la clau que obre el pany, i resta davant la porta intentant esbrinar on l'ha amagada, i si no se'n ensurt, una mica increpat, el força sense èxit. Però aquest petit fracàs encara fa el quadre més atractiu, especialment quan potser al cap d'una estona, o fins i tot d'uns dies, quan ja no s'hi pensava, s'hi accedeix mitjançant una intuïció espontània que es presenta a la ment com un satisfactori *eureka*.

Aquesta seducció ve donada perquè els seus quadres no són una finestra a través de la qual es recreen els sentits en veure-hi un trosset de realitat pintada, sinó una finestra irònicament tapiada, mitjançant una subtilesa i un ingeni irrepetibles, que convida a mirar, no el paisatge, sinó la relació entre els maons i el ciment. Amb un cop de pinzell, Magritte converteix en neci a aquell qui mira la Lluna quan el que hi apareix dibuixat és la punta del dit.

L'objectiu d'aquest article serà precisament analitzar com Magritte va dur a terme aquesta jugada, tot posant en relació els tres àmbits que recorren la seva producció artística: els mecanismes pictòrics emprats, la sensibilitat poètica dels motius representats i la concepció del món que reflecteixen els seus escrits. Art, poesia i pensament units sota una mateixa sensibilitat que ens situarà no enfront del tòpic del "Magritte del misteri", sinó *del misteri de Magritte*.

El misteri de Magritte

- No es la historia ni la geografía efímeras de mi tiempo lo que me emociona: es el hecho de existir. Es algo a lo que no me habitué fácilmente.
- ¿Qué le provoca la idea de su propia existencia y la del mundo?
- Me sorprende.

(Magritte, 2003: 384)

¹ En ell, hi apareix un ésser amb cap de peix i cames humanes de manera que queda desproveït, malgrat que mostra el sexe femení, de l'erotisme característic de les sirenes.

Aquest breu fragment de l'entrevista de Magritte amb Guy Mertens conté perfectament l'essència del pensament magrittà. I és que, efectivament, com recullen les seves paraules, va ser un d'aquells éssers dotats de la sensibilitat i la capacitat de percebre el món cada dia en la seva novetat i en la seva meravella. Uns ulls que no es van adormir en la quotidianitat, desperts i atents al fenomen "aquest món". Una delicadesa que no es va deixar malmetre pel temps i pel costum. Com un nen, que coneix el que l'envolta tot jugant, sense menystenir en l'aprenentatge el joc mateix. I precisament aquest esperit encuriosit en el funcionament del mecanisme, que es diverteix desmuntant el rellotge i tornant-lo a compondre tot intercanviant-ne l'ordre de les peces, és el que es veu en les obres del peculiar artista.

En ell, tots tres conceptes, pintura, pensament i poesia, com ja hem anunciat anteriorment, són indissociables, i responen a un mateix impuls: el d'evocar el misteri. No pretén doncs, ni revelar-lo, ni donar-li un significat, sinó simplement posar-lo de manifest. Fer-lo present. Donar constància que el fet que el món existeixi i sigui tal com és, no deixa de sorprendre'l, volent-ne fer partícip l'espectador. No es tracta per tant d'una reflexió entorn de la presència en sentit cezannià, sinó de despertar la capacitat d'admiració de l'home davant del món. Si no sorprèn ja la llei de la gravetat per la qual les pedres es mantenen enganxades al terra, ell les situa en mig del cel, recordant que, si sorprèn més la segona imatge que la primera, és simplement per una qüestió d'hàbit i de costum:

Hay un sentimiento familiar del misterio, experimentado hacia las cosas que conviene calificar como misteriosas, pero el sentimiento supremo, es el sentimiento "no familiar" del misterio experimentado hacia las cosas que está convenido "encontrar naturales", familiares (nuestro pensamiento entre otras). La idea de que un "mundo maravilloso" se manifiesta en el mundo "habitual", cuando nos sorprendemos por coincidencias, debe revisarse. Es más bien el mundo "habitual" el que se afirma por las coincidencias: éstas nos aseguran que nosotros lo reconozcamos más claramente. En lugar de sorprenderse por la existencia superflua de otro mundo, es *nuestro único mundo* en el que las coincidencias nos sorprenden, el que es necesario no perder de vista (Magritte, 2003: 327).

El que Magritte durà a terme amb el pensament del receptor serà doncs, el que podríem anomenar un procés de deshabitació al món, i ho farà, com veurem a continuació, mitjançant la disposició il·lògica dels objectes més quotidians.

Tècnica i contingut

Hice cuadros donde los objetos estaban representados con la apariencia que tenían en la realidad, de una manera bastante objetiva, para que el efecto turbador, que se revelaba capaz de provocar gracia a ciertos medios, se encontrara en el mundo real del que esos objetos habían sido tomados por un intercambio natural.

(Magritte, 2003: 111)

Una part important de l'impacte que genera la pintura de Magritte reposa en la tècnica pictòrica emprada i en el seu contingut. En els seus llenços apareixen objectes quotidians, com diu ell, *en la aparença que tenen en la realitat*, sota un traç d'il·lustració. De

fet, Magritte en diverses ocasions va ser acusat pel seus contemporanis de ser un il·lustrador, més que no pas un pintor, i potser part de raó no els mancava. Molts dels seus quadres, com *L'assassin Menacé* (1926), *L'Idée Fixe* (1927) o *L'Homme au Journal* (1928), podrien ser perfectament escenes extretes d'un còmic. En aquest sentit, és sobradament coneguda una de les majors influències del pintor belga, que el va dur fins i tot a la realització del quadre *Le Retour de Flame* (1943). Efectivament es tracta de *Fantômas*², el criminal perfecte que sempre aconsegueix fugir. No podem oblidar tampoc la familiarització amb l'obra d'Hergé –autor del famós Tintin–, a qui va conèixer el 1947. Dins d'aquest marc d'influències, destaquem també l'influx que *Els Cants de Maldoror*³ del Comte de Lautréamont van exercir en els surrealistes, el fet que Magritte fos un lector empedreït de Poe i un freqüent espectador de les pel·lícules de Charlotte i de Laurel&Hardy. Aquesta és l'estètica del barret fort a cavall entre l'humor i el misteri que trobem en Magritte.

Tot plegat té com a resultat una tècnica que pot semblar simplista i molt propera a la d'un dibuixant, però de fet, per a ell, l'important no era la forma, sinó el contingut: “No busco ‘cómo’ hay que pintar, sino ‘lo que’ es necesario pintar” (Magritte, 2003: 367) perquè “la gran importancia técnica se restringe a sus justas proporciones de medio” (Magritte, 2003: 236).

Contràriament al que pugui semblar però, això no resta força a la seva obra, sinó que li n'atorga. Perquè la *naturalitat* amb la que apareixen dibuixats els objectes del món que ens envolta, incrementa la tensió i el contrast amb la col·locació dels mateixos en l'espai, com veurem més endavant. L'impacte doncs, no seria el mateix, i ben possiblement l'efecte que produiria la seva obra tampoc, si Magritte hagués optat per exemple, per l'abstracció, el cubisme o l'orfisme. El xoc es produeix quan la ment reconeix uns objectes *en la seva aparença natural*, que per altra banda no es comporten en la seva manera *habitual*⁴ i que han estat desproveïts de les qualitats que els són considerades inherents.

I en aquest sentit, tan important és l'*austeritat* de la tècnica, com la “senzillesa” en la tria del contingut: “Conviene que la elección de los objetos que desubicamos afecte a objetos familiares con el fin de dar a la desubicación su máxima eficacia. Un niño ardiendo nos afectará mucho más que un planeta lejano consumiéndose” (Magritte, 2003: 75). Ambdós aspectes (tècnica i contingut) queden així inseparablement vinculats per

² *Fantômas* és el protagonista d'una sèrie de novel·les policiaques creada el 1911 per Marcel Allain i Pierre Souvestre. Representa en el gènere policíac la transició entre els delinqüents passats de moda de la novel·la gòtica als assassins en sèrie moderns. Se'n van fer també còmics i adaptacions pel cinema i la televisió.

³ *Les Chants de Maldoror* és una novel·la poètica formada per sis cants, escrita entre el 1868 i el 1869 pel Comte de Lautréamont, pseudònim d'Isidore Lucien Ducasse. Va tenir una gran repercussió dins d'alguns dels artistes surrealistes ateses les seves peculiars característiques, com recull la següent cita de Suzy Gablik: “The images in Maldoror are of an involuntary and fundamental absurdity, as Lionel Abel (who wrote the first important essay on it in America) has pointed out. They express the impact on language of something intractable, ‘something that has not really yielded to it, something bleak, evasive, menacing –the darkness of the human mind, evil, if you will. This special quality or absurdity in Lautréamont arises partly from the way in which he artificially linked objects that appeared to have no previous connections with each other” (Gablik, 1971: 45).

⁴ Fem servir el terme *habitual* en lloc de *natural* seguint les pautes marcades per Magritte, per emfatitzar que, el fet de que fins ara l'ordre de les coses s'hagi presentat d'una determinada manera, no el converteix automàticament en l'ordre tal com hauria de ser, sinó simplement en l'ordre tal com fins ara ha estat.

aconseguir descol·locar la ment de l'espectador en el seu procés instintiu d'atorgament de sentit a allò que contempla.

Sense entrar en detalls ni fer un examen exhaustiu de quins són aquests objectes, cal remarcar que en cap cas poden ser considerats com a símbols, idea que el propi autor refusava⁵, doncs no representen ni al·ludeixen cap altra realitat. Simplement apareixen per posar de manifest el misteri mitjançant les relacions que mantenen entre ells dins de l'espai pictòric, sense perdre en cap moment la seva identitat. I aquest fet, novament, contribueix a l'impacte que la seva obra genera.

El resultat és una pintura objectiva enfront de la qual el pensament queda perplex, perquè malgrat que el que hi apareix representat resulta familiar i conegut i pertanyent a la realitat que ens envolta, hi ha quelcom en ella que grinyola i que empeny a l'observador a resoldre aquest enigma amb una dinàmica semblant a la que utilitza per desxifrar un jeroglífic o el joc de les set diferències: "Le spectateur n'est pas appelé à se délecter de ce qu'il voit, mais à s'inquiéter de ce qui lui échappe" (Roudaut, 2003: 37).

Així doncs, pintant com pinta el que pinta, Magritte persegueix el següent objectiu: "En definitiva yo muestro lo desconocido a través de objetos conocidos" (Magritte, 2003: 406).

La contradicció (o de la manera de despertar la meravella)

Mostraba en mis cuadros objetos situados allí donde nunca los encontramos.

Magritte (2003: 111)

Dins dels elements que desencadenen aquest efecte torbador que comentàvem en l'apartat anterior, cal destacar la disposició d'aquests objectes quotidians pintats en la seva aparença natural, del que en resulta que "Chacun des objets peints est reconnaissable et nommable; leurs images sont fidèles et non équivoques, mais leur accord reste énigmatique" (Roudaut, 2003: 23). Un mecanisme que queda perfectament il·lustrat amb l'analogia següent: "Si on transpose à la peinture les éléments de l'art oratoire, on conviendra que l'inventio (la recherche des motifs) et l'équivalent de l'elocutio (la précision du dessin et la fidélité des couleurs) demeurent classiques, le plan de la composition, la dispositio, au contraire, est apparemment mystérieux" (Roudaut, 2003: 23).

Magritte desafia així el sentit comú, que en mirar les seves obres, té la sensació que algú ha desendregat el món deixant-ne les coses fora de lloc, tot invertint-ne les seves relacions *naturals*. Quelcom que podria resultar violent o desagradable, si no fos precisament per la naturalitat i la serenitat amb què és representat. És a dir, en el seu espai pictòric els elements estan en perfecta harmonia entre ells i el factor de discrepància no és sinó projectat en el llenç pel pensament de qui el contempla, en comparar el que *es* en el quadre amb el que *hauria de ser* segons les lleis de semblança i similitud amb el món real. D'aquesta manera és la lògica mateixa la que és qüestionada

⁵ Com va dir l'esposa de Magritte : "In seinen Bildern gibt es kein einziges Symbol. Er wäre rasend geworden, hätte man ihm gesagt, er wolle Symbole malen. Er sagte: Empfindungen, Begriffe und Ideen könne man nicht darstellen... René ging von einem Ding aus, einer Person, einem Gebirge... Niemals von einer Idee" (Passeron, 1986: 13).

com un producte de l'intel·lecte humà que imposen al funcionament del món per un criteri pragmàtic. Una reflexió que recorda en certa manera a la crítica a la causalitat realitzada, en un altre context, per David Hume.

En conseqüència, la ment pot assimilar automàticament de forma aïllada cada objecte, però no pot percebre, si no és amb estranyesa, el conjunt de les imatges. I aquesta és una de les claus per les quals Magritte resulta tan seductor. En contemplar obres com *La Chambre d'Écoute* (1952) o *Le Tombeau des Lutteurs* (1960) es veu una apetible poma que gustosament seria mossegada o una rosa d'un vermell esplèndid que es voldria olorar, si no fos per la desproporció de les seves mides. Mitjançant el contrast entre aquests dos aspectes es dona simultàniament en el dibuix un sentiment de familiaritat i plaer i, per altra banda, un de desharmonia i rebuig, que romanen en primer terme com a incompatibles i que sacsegen la competència interpretativa de l'espectador, ja que "Siempre [...] el desconcierto de nuestra mente es total, ya sea porque el cuadro conduce hasta una lógica desconcertante, ya sea porque obliga al espectador a hacer frente a una situación en la que la mecánica habitual del raciocinio no puede ejercitarse" (Goemans, 1989: 10).

I per aquest motiu, com qui experimenta alhora calor i fred, l'espectador queda absolutament desconcertat i intenta trobar-hi alguna explicació, significança o sentit que atorgui un nou ordre de coherència capaç de ser assimilat, que l'alliberi de la incòmoda incomprensió, perquè "Wir verstehen die übliche Ordnung der Dinge so leicht: begreifen heisst, sich auf die Logik der Welt verlassen. Magritte nimmt mit intellektuellen Mitteln gegen dieses bequeme Weltverständnis den Kampf auf" (Passeron, 1986: 28). Vegem a continuació quins eren precisament aquests mecanismes.

Mecanismes irònics

La creación de objetos nuevos; la transformación de objetos conocidos o el cambio de materia para ciertos objetos: un cielo de madera, por ejemplo; el empleo de palabras asociadas a imágenes; la falsa denominación de una imagen; la realización de ideas dadas por los amigos; la representación de ciertas visiones del duermevela, fueron en general los medios de obligar a los objetos a convertirse por fin en sensacionales.

(Magritte, 2003: 75)

Aquest estranyament es duu a terme no només a partir de la disposició il·lògica dels elements en l'espai pictòric, sinó també mitjançant una sèrie de mecanismes que emfatitzen encara més el factor de dissonància entre el món representat i el món real. Així doncs, de la combinació d'ambdós recursos, neixen unes obres que posen de relleu la meravella del món que ha quedat amagada sota l'hàbit i el costum, apel·lant a la capacitat de sorpresa, a la innocència perduda de l'home, que és captivada inevitablement quan descobreix quelcom nou. Recordem que es tracta d'una pintura que pretén que el fet de veure el món cada dia de la nostra existència no el faci menys fascinant.

Aquests mecanismes han estat analitzats i recollits pels estudiosos de Magritte⁶, i lluny d'entrar aquí en detall, en farem menció a partir de les paraules de Suzy Gablik:

A crisis of the object could be brought about in any of the following ways: (1) Isolation. An object, once situated outside the field of its own power and removed to a paradoxically energetic field, will be freed of its expected role. (2) Modification. Some aspect of the object is altered. A property not normally associated with a particular object is introduced [...]. (3) Hybridization. Two familiar objects are combined to produce a third, 'bewildering' one. (4) A change in scale, position or substance creates an incongruity [...]. (5) The provocation of accidental encounters [...]. (6) The double image as a form of visual pun [...]. (7) Paradox. The use of intellectual antitheses as in umbrella. (8) Conceptual bipolarity. The use of interpenetrating images where two situations [...] are observed from a single viewpoint, modifying spatio-temporal experience. (Gablik, 1971: 124-25)

El punt en comú de tots ells és la paradoxa, posada de manifest sovint mitjançant la ironia, convertint l'ordinari en extraordinari. Si partim de la premissa que el que escapa de la normalitat ens captiva, entendrem fàcilment la seducció que produeix Magritte. Amb aquests mecanismes desvincula els objectes del seu context i els despulla de la seva tradició i de la seva significança, que els han convertit en quelcom natural, i els presenta mitjançant una inversió, d'una manera totalment nova, que contràriament al que se'n podria esperar en un primer terme, reforça la identitat inherent a l'objecte. És a dir, en extreure l'objecte del seu rol tradicional, pot ser vist per primer cop en la seva absurditat i arbitrarietat, en la seva nuesa. Un exemple clarificador al respecte el trobem en l'obra citada ja anteriorment, *L'Invention Collective*. El personatge que hi apareix representat, per un mecanisme d'inversió dels termes tradicionals, no fa altra cosa que posar en primer terme l'absurditat d'una criatura com la sirena, que no és representada directament en el llenç, i a la qual es fa referència mitjançant l'al·lusió indirecta, servint-se dels mecanismes d'associació i interpretació lògics de la ment. El que es qüestiona no és l'absurditat d'un ésser amb cap de peix i cames humanes, sinó el per què no trobem irrisòria la combinació d'un tors femení amb una cua de peix. Simplement, perquè ens hi hem acostumat. I tot això, amb un simple cop d'ull que dibuixa un somriure a la nostra expressió. Aquesta és la meravella que captiva de Magritte i que l'aproxima en certa manera a Wittgenstein, com mostra la següent afirmació del pensador alemany recollida per Gablik: "the aspects of things that are most important for us are hidden because of their simplicity and familiarity", paraules que la que mateixa Susy matisa amb l'apunt "That is to say, new and unusual things get noticed; ordinary events do not" (Gablik, 1971: 127).

I precisament enllaçant amb Wittgenstein, ens referirem ara a una altra de les relacions qüestionades per Magritte en i amb la seva obra: la que s'estableix entre les paraules i les imatges, és a dir, entre la realitat i el llenguatge. El caràcter convencional⁷ d'aquest vincle és posat en primer terme en alguns dels seus llenços, dels quals en podem destacar per exemple *La Clef des Songes* (1930) o *L'Usage de la Parole* (1927-1929), dels

⁶ En aquest context, René Passeron, en l'obra ja citada, parla dels següents mecanismes emprats per Magritte per tal de posar de relleu l'Absurd en els seus quadres: *der physikalische Widerspruch, die Verschiebung der Logik, die unerwartete Überlagerung, die Verdinglichung und die Rätselhaftigkeit*.

⁷ Adjectiu utilitzat en aquest cas en les seves dues accepcions recollides pel diccionari de l'IEC: 1) Establert per una convinença. Clàusula convencional. 2) Que segueix els models tradicionals, les regles establertes, els principis acceptats, tocant a la tècnica, a la concepció, etc.

quals en va fer diverses versions, per no recórrer a l'arxivesmentada *La Trahison des Images* (1928-1929), que deixarem de banda, donades les amplies connotacions que hi estan vinculades.

El procediment continua sent el del joc, en aquest cas, el de la no-correspondència entre la tríada establerta pel lingüista Ferdinand de Saussure, formada per significat, significant i referent⁸. En primer lloc, cal recordar que segons el propi Magritte, les imatges que apareixen en els seus quadres no han de ser considerades com a símbols, ja que per una banda, ni tenen un caràcter sagrat, ni per l'altra, representen cap altra realitat que no sigui la seva pròpia. Per tant, en primer terme, l'entitat de l'art com a representació d'imatges simbòliques és negada. És a dir, la imatge pictòrica té una identitat pròpia, el valor de la qual no depèn d'una altra realitat a la qual representaria.

Aquesta crítica és conduïda al límit amb la incorporació del símbol per excel·lència en els seus quadres, la paraula, en una relació paradoxal amb les imatges a les quals acompanya. Novament l'element de dissonància és introduït per l'intel·lecte, que vincula de manera inconscient i necessària una imatge i una paraula que apareixen contigües en l'espai i el temps i n'espera la correspondència. Però en realitat aquesta associació no només és arbitrària, sinó que a més a més no és necessària. Pel sol fet de compartir l'espai pictòric la paraula i la imatge no tenen per què anar associades, però la ment hi projecta aquest vincle. Per això, en veure *La Clef des Songes*, l'espectador sent que quelcom està fora d'ordre perquè el seu pensament no està acostumat a observar aquests dos elements de manera aïllada, i no pot evitar no percebre'n la dissonància. I Magritte juga amb aquesta ambigüitat en un llenç en què en realitat no es produeix cap contradicció però que, per altra banda, és vist com a paradoxal per un error de raonament. De manera similar a com succeeix a *Le bon exemple* (1953) en què sota un home dret apareix la inscripció "homme assis". Per últim, dins d'aquest grup, s'inclourien també aquelles obres en les quals hi apareix una imatge i a sota una inscripció aparentment contradictòria per un mecanisme de negació, com per exemple a *Ceci n'est pas une pomme* (1964), on en realitat no es dona cap paradoxa perquè no és tracta d'una poma real sinó de la imatge d'una poma⁹.

En l'altre cas, en *L'Apparition*, se'ns fa reflexionar sobre el fet de llegir les imatges com a símbols, substituint la forma de la imatge per la paraula que la representa, a mode d'etiquetes. D'aquesta manera ens adonem que l'ésser humà ha adquirit el vici de veure les imatges com a símbols, de les quals ja no interessa la forma ni l'entitat que tenen, sinó el concepte o la idea als quals refereixen. Però aquesta concepció de l'art era obertament refusada per Magritte, que sostenia que

Una falsa idea sobre las obras de arte atribuye a la pintura el poder de expresar los sentimientos con mayor o menor precisión e, incluso, de enunciar ideas. Este error está unido a la "interpretación" de aquello que acontece cuando miramos un cuadro:

⁸ En aquest context resulta també interessant l'obra de Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965

⁹ Michel Foucault analitza aquesta qüestió en el seu conegut assaig *Ceci n'est pas une pipe*, amb un anàlisi un mica forçat en alguns punts, donat que, com posa de relleu Pere Gimferrer, "mediante el procedimiento de aplicar a Magritte precisamente aquellas premisas que su pintura rehuye o abiertamente rechaza: examinando la representación plástica de Magritte según las leyes de la representación plástica habitual y según los datos de la experiencia fenoménica del espectador, Foucault ha procedido a una descripción que a sabiendas elige parecer tautológica, en un puro ejercicio de mayéutica", (Gimferrer, 1976: 6).

ironia subtil, que en combinació amb tot l'esmentat anteriorment, accentua aquest efecte paradoxal de les seves obres. De fet, Magritte es diverteix descobrint aquestes relacions entre els objectes i ho plasma en la seva pintura mitjançant aquest joc irònic amb un to un xic burlesc. Un exemple clar el trobem a *La Légende Dorée* (1958), en la qual unes barres de pa de tan flonges que són, esdevenen núvols. Aquest esperit juganer no resideix exclusivament en els seus quadres, sinó que també forma part dels seus escrits, on hi trobem la següent definició de jardí: “espacio intermedio entre un paisaje y un ramo de flores” (Magritte, 2003: 416).

Com veiem, es tracta d'una ironia, que a banda de fer-nos somriure, posa de relleu la meravella del món: “Die Ironie gegenüber dem Rätsel stellt uns vor Rätsel ohne Lösung. Kurz und gut, das Rätsel an sich hat erklärtermassen keinen verborgenen Inhalt, es hat keinen anderen Sinn als diesen Unsinn, zu dem es führt” (Passeron, 1986: 78). Però és també una ironia poètica que parla de la bellesa. De fet, la poesia té un paper molt destacat en l'obra de Magritte ja que, com ell mateix diu, “a través de mis obras es la poesía la que habla” (Magritte, 2003: 361). I en aquest fet, hi tenen molt a veure, com analitzarem a continuació, els seus títols.

La qüestió dels títols

Los títulos de los cuadros no son explicaciones y los cuadros no son ilustraciones de los títulos. La relación entre el título y el cuadro es poética, es decir, esta relación sólo retiene de los objetos algunas de las características habitualmente ignoradas por la conciencia, pero presentes, a veces, con ocasión de acontecimientos extraordinarios que la razón no ha podido alcanzar a dilucidar.

(Magritte, 2003: 224)

Tal com ja havíem apuntat en el primer apartat, en els quadres de Magritte no apareix reflectida una narració, ni un mite, ni una història, sinó que el que s'hi evoca són relacions implícites que passen desapercebudes per a la consciència entre els objectes representats. Conseqüentment, no podem esperar del títol una explicació o una solució a l'enigma que el quadre ens planteja, sinó que més aviat en forma part i el complementa, quedant ambdós elements interrelacionats.

Com ell mateix afirma,

Los títulos están escogidos de tal manera que impiden situar mis cuadros en una región tranquilizadora, en la que el desarrollo automático del pensamiento les [sic] encontraría, a fin de subestimar su alcance. Los títulos deben ser una protección suplementaria que desanimaría cualquier tentativa de reducir la poesía verdadera a un juego sin consecuencias”. (Magritte, 2003: 75-6)

Aquesta relació poètica entre el títol i les imatges és un altre dels aspectes que roman enigmàtic quan es contemplen els seus quadres. L'espectador, enfront de la perplexitat que experimenta en observar la disposició dels objectes en l'espai pictòric, espera trobar en el títol quelcom que el tranquil·litzi i li faci comprensible l'obra, tot dient-li que es tracta d'un somni o d'un món imaginari que camina de manera paral·lela i en què les lleis de la lògica han estat invertides sense conseqüències per a la realitat

habitual. El seu raonament també trobaria apropiats títols referents als mecanismes emprats pel pintor que tenen com a resultat l'alteració de l'ordre natural de les coses, com per exemple 'Poma gegant ocupant una habitació'. Però en lloc d'aquesta desitjada calma, un títol com *La Chambre d'Écoute* (1952) esdevé una nova corrent que s'enduu l'observador mar endins quan li semblava que a l'horitzó podia començar-se a intuir la línia de la costa.

Hem de veure doncs els títols en Magritte com a encapçalaments de poemes, que no en descriuen el contingut, ni parlen de les figures retòriques que s'hi empren, ni de la gramàtica, ni de la sintaxi. Parlen de poesia. En aquest cas de poesia que es fa visible en el llenç i que quedaria reduïda a versos esmicolats, paraules deslligades, si es pretengués amb el títol explicar de què tracta o com ha estat construïda. De fet, "si un cuadro pudiese ser explicado con las palabras, las palabras bastarían y el cuadro sería superfluo" (Magritte, 2003: 21).

Però tampoc podem entendre els títols com quelcom aliè i extern a la composició, sinó que són un element que sempre guarda una relació amb allò que succeeix en l'espai pictòric i que contribueix a despertar la capacitat d'admiració vers el món. Establerts sempre a posteriori, mitjançant recursos com la metàfora o la ironia, els títols ens remetent a la relació explicitada en la pintura que evoca el misteri, de manera que no podem comprendre per separat títol i imatge, sinó que formen una unitat, un poema. En definitiva, "Yo nombro lo mejor posible, con títulos, las imágenes que pienso" (Magritte, 2003: 409).

La solució poètica

El arte de pintar –que puede describir el pensamiento inspirado– se inclina a describir el pensamiento inspirado susceptible de aparecer visiblemente. Es decir, el pensamiento que une- en el orden que evoca el misterio- las figuras del mundo visible: personas, cielos, montañas, árboles, muebles, sólidos, inscripciones, etc. El arte de pintar –que hace aparecer la descripción del pensamiento inspirado– permite la llegada de la poesía visible.

(Magritte, 2003: 356)

Arribem així a l'últim dels apartats del present article en què esperem donar resposta a la pregunta plantejada a l'inici en relació a quin és aquest misteri, aquest poder de seducció, que atrapa l'espectador en les obres de Magritte. Abans però, i per poder comprendre millor la jugada que va dur a terme el pintor belga, esmentarem breument el procediment utilitzat per dues de les seves influències pictòriques més destacables, De Chirico i Breton, a través de dos fragments del llibre de Gablick:

Objects in De Chirico took on a separate excitement, a metaphysical remoteness, and a new accessibility to experience. Familiar and banal objects became enigmatic and strange, mainly through isolation – by being removed from their functional roles in the world and placed where we would not expect to find them. For example, in *The Song of Love*, the combined presence of a plaster head of the Apollo Belvedere, a surgeon's rubber glove, and a green ball, in an architectural setting imparts a profound sensation

of irrational events. The displacement, in other paintings, of enormous bananas or artichokes into a piazza, or of still-life objects into the centre of an arcade, cause these otherwise familiar objects to become hallucinatory – ‘things no longer cherished for themselves’. Once objects have been diverted from their symbolic and useful associations, the phenomenon of collaboration tends to upset conventional relationships and to reveal unforeseen affinities between objects (Gablik, 1971: 69).

This ‘coming of age’ of the object, weaned from its source and left to seek out relations other than familiar ones, was a major achievement of Surrealism. Breton had raised the problem of the Surrealist object as early as 1924. At the time he defined the ambition of Surrealism as the rehabilitation of the object: alienating it from its habitual context so that its purpose would become unknown, or would at least be altered. This would serve to awaken the latent life in objects. It would also serve to enlarge our experience of them, which otherwise tends to be bound by utility and guarded by common sense. (Gablik, 1971: 103).

Magritte va reconèixer sempre el deute amb aquests dos artistes i, de fet, és prou coneguda l’anècdota que explica que en veure per primer cop l’esmentat quadre de De Chirico no va poder contenir les llàgrimes tot comprenent que es trobava enfront de l’art tal com ell l’entenia, tal com ell el volia crear. I efectivament, com hem examinat aquí, l’obra magrittiana respon també a aquesta manera de fer per la qual l’objecte quotidià és aïllat del seu context habitual i presentat a l’espectador d’una forma nova i insospitada.

L’efecte perseguit per Magritte amb aquesta pintura, és posar de relleu el caràcter extraordinari de l’ordinari del nostre món, evocar el misteri, l’absurditat de l’ordre que considerem natural, despertar la consciència adormida i fer-la participar de les relacions implícites de similitud¹⁰ entre els objectes, invertint les lleis de la lògica del pensament: “Existe una afinidad secreta entre ciertas imágenes. Sirve igualmente para los objetos representados por estas imágenes. Buscaremos juntos aquello que debe ser dicho. Conocemos un pájaro en una jaula. Nuestro interés crece si el pájaro es reemplazado por un pez o un zapato” (Magritte, 2003: 61); de la mateixa manera que “un niño ardiendo nos afectará mucho más que un planeta lejano consumiéndose” (Magritte, 2003: 75).

La peculiaritat d’aquestes relacions és que només poden ser captades, segons Magritte, mitjançant la inspiració o ‘pensament inspirat’. És a dir, només una ment desperta i atenta, en moments involuntaris de lucidesa, pot captar el vincle normalment invisible que es dona, per exemple, entre els picarols i les flors. D’aquesta manera, “Al parecido no le preocupa estar de acuerdo o desfiar al “sentido común”, que se sujeta pasivamente a lo que de incongruente posee el mundo. El parecido, que sólo la inspiración puede hacer surgir, manifiesta el misterio que el mundo incongruente de la razón es incapaz de sugerir” (Magritte, 2003: 402).

L’artista, per tant, no escull què vol pintar, sinó que pinta aquelles similituds revelades en un moment d’inspiració i que se li presenten com un problema a resoldre en el llenç. Ha de trobar el mode de fer visible aquesta poesia, de donar la resposta i plantejar simultàniament la pregunta sobre quina és l’afinitat existent entre les imatges presents en el quadre. I Magritte, com hem vist, per aconseguir-ho, va servir-se d’una tècnica pictòrica i un contingut concrets, d’uns mecanismes i recursos determinats i

¹⁰ Tal com puntualitza Magritte en els seus escrits, la ‘semblança’ és la relació entre dos objectes atribuïda pel cervell, per tant no podem dir que dos objectes són semblants entre ells, sinó que són similars, que participen de la ‘similitud’. La semblança no és una propietat dels objectes, la similitud, sí.

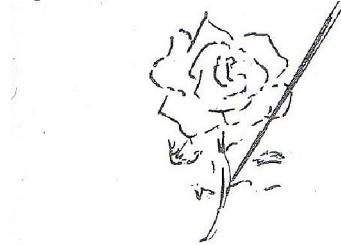
d'uns títols peculiars que intenten protegir la seva obra de qualsevol interpretació o significació més enllà d'ella mateixa.

El resultat són uns quadres que sorprenen l'espectador en tant que no poden ser assimilats de manera automàtica pel seu pensament i que li generen un sentiment d'estranyesa quan no copsa a quin problema responen. Aquest desconcert el manté atrapat en l'endevinalla que plantegen les imatges i el títol, que es comporten com un jeroglífic, a través del qual no ha de descobrir una frase, un personatge cèlebre o un topònim, sinó una relació d'afinitat fins ara desconeguda. Així doncs, mantenint, com hem vist, aquest esperit irònic i juganer, el títol es pot entendre com l'enunciat de l'enigma que simultàniament n'oculta i n'indica la solució; i les imatges, en tant que resposta, no poden ser vistes com a conceptes, idees o símbols perquè "La concepción de un cuadro, es decir, la idea, no es visible en un cuadro: una idea no sabría ser vista por los ojos" (Magritte, 2003: 312), sinó que han de ser contemplades en elles mateixes i en com s'interrelacionen. Vegem-ho més clarament a través de dos exemples.

El primer d'ells és *Le coup au coeur* (1958), on el problema tractat és el de la rosa:

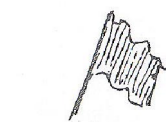
Según el método que, según creo, únicamente utilizo yo, he estado unos dos meses buscando la solución a lo que llamo "el problema de la rosa". Al culminar mi búsqueda, compruebo que, sin duda, conocía desde hace mucho tiempo la respuesta a la pregunta, pero de forma oscura, y no sólo yo, sino también cualquier hombre. Ese conocimiento, que parece orgánico y no llega a la conciencia, ha estado siempre ahí, desde el principio de todas las búsquedas que he emprendido.

La primera indicación, lanzada instintivamente sobre el papel cuando pensé en resolver el problema de la rosa, fue ésta:

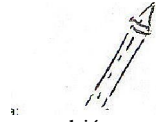


y esa línea oblicua que parte del tallo de la flor exigió largas y penosas búsquedas para que se me hiciese conocido su significado.

De las muchas cosas que imaginé, recuerdo las que siguen: esta línea es el asta de una bandera verde



esta línea es la torre de un castillo feudal



o también una flecha:



al fin lo encontré: era una daga, y el problema de la rosa quedaba pictóricamente resuelto de este modo:



Posteriormente al desenlace de la búsqueda, se “explica” fácilmente que la rosa es aire perfumado, pero que también es cruel, y me recuerda tu “rosa parricida”.

Recuerdo asimismo este pasaje de las imágenes prohibidas de Nougé:

“Cuando percibimos el débil perfume de la rosa es merced a un recuerdo desgarrador”.

Y un hecho curioso: en 1942 ó 1943 hice un cuadro con la cubierta del primer volumen de *Fantômas*, pero sustituyendo el puñal ensangrentado del asesino por una rosa¹¹.

Conseqüentment, “*Le coup au coeur* ofrece como respuesta a la rosa un puñal que crece en el tallo de una rosa” (Torczyner, 1978: 91).

L’altre exemple és el referent al “problema del piano” resolt de la manera següent a *La Main Heureuse* (1953):

El [...] problema que he tratado es el del piano. La respuesta me ha mostrado que el objeto secreto destinado a unírsele era un anillo de compromiso. Así pues, el cuadro *La mano feliz* representa un gran piano negro cuya cola atraviesa un enorme anillo colocado de pie sobre el suelo. El tamaño del anillo es como la irradiación de una felicidad y, particularmente, la de los dedos de una mano que toca el piano. Por otra parte, la figura que presenta el anillo, parcialmente oculto por el piano que lo atraviesa, evoca la forma de un signo musical: la clave de fa (Torczyner, 1978: 144).

D’aquesta manera, podem veure a través d’aquests dos exemples, l’essència de l’obra magrittiana segons la interpretació que aquí en proposem, entenent l’artista belga, no només com un pintor, sinó també com un pensador i poeta que qüestiona en els seus llenços el funcionament del raciocini humà i la seva manera de conèixer l’univers en què vivim, i que, atenent a raons lògiques i pràctiques, acaba per ocultar la meravella del fenomen “aquest món” per una simple qüestió d’habituant que aniquila la nostra capacitat d’admiració i de sorpresa enfront d’ell. I ho duu a terme oferint en els seus quadres de manera simultània la pregunta i la resposta a allò que ell anomenava, com acabem de veure, “problemes”. Aquest és en darrer terme el *misteri de Magritte*, el qual venim anunciant des de les primeres línies: en els seus llenços se’ns ofereix la resposta a una pregunta que encara hem de descobrir, plantejada en els termes de les similituds amagades entre els objectes a partir de les interrelacions entre les imatges de l’espai pictòric, que són denominades amb un títol poètic. Aquestes relacions, que han estat captades pel pensament inspirat, són reflex del misteri del món, i pretenen despertar la capacitat de meravellar-se, adormida per la quotidianitat, desafiant la lògica del

¹¹ Magritte, “Carta a P. Colinet – 27 de noviembre de 1957”, a Torczyner (1978: 90).

pensament. En ocasions, com en *Le soir qui tombe* (1964) aviat es descobreix que el problema tractat és el de l'art subjugat a la mimesi, mitjançant el joc de paraules en francès entre la caiguda del sol i els trossos de vidre de la finestra que es precipiten ara vers el terra, i a través de la qual, s'havia contemplat fins aleshores, el paisatge. També a *L'Empire des Lumières*, es percep que el problema és el del dia i la nit, que és resolt mitjançant la presència o absència de llum de manera simultània; una evocació “de la noche y del día [que] me parece dotada del poder de sorprendernos y encantarnos. Llamo a este poder: la poesía” (Magritte, 2003: 312).

En efecte, l'obra de René Magritte és una solució poètica enfront del misteri del món, que situa l'espectador davant d'unes respostes i unes preguntes que en modifiquen la seva percepció retornant-li la innocència perduda vers el que li és conegut. En aquest ordre de coses, quan contempla els seus quadres, no pot menystenir que “No importa qué objeto, tomado como pregunta de un problema..., y la respuesta exacta, encontrada por la búsqueda del objeto secretamente unido al primero..., dan, reunidos, un conocimiento nuevo. La inteligencia de la exactitud no impide el placer de la inexactitud” (Magritte, 2003: 247).

A grans trets, aquest és el retrat de René Magritte que aquí proposem a partir de la definició que ell mateix va establir de la seva persona: “Je ne suis pas un artiste, je suis un homme qui pense” (Abadie, 2003: 19). Un *portrait* en què, lluny d'abordar i aprofundir en tots els aspectes de la seva obra i el seu pensament, hem ofert un apropament general als seus llenços des d'una perspectiva concreta: la de fer més comprensible el misteri que envolta el seu art, tan característic, i que capta inevitablement l'atenció de qui l'observa. És a dir, tractar de comprendre quin és el sentit últim de l'art magrittà i perquè captiva i desafia d'aquesta forma.

Sota aquesta premissa del *misteri de Magritte*, hem intentat defugir per tant dels tòpics que malauradament sovint omplen les pàgines de les monografies d'art, que en aquest cas concret, han quedat atrapades sota l'influx de l'assaig de Foucault, erigint com la seva obra més representativa la coneguda com a *Ceci n'est pas une pipe*, que per altra banda, no sempre és ben entesa. Aquesta imatge un xic supèrflua, contrasta amb el Magritte que està darrere dels seus escrits i que sens dubte és molt més apassionant que un simple esperit irònic. Si bé és cert, tal com hem vist, que la ironia va ser un mecanisme molt emprat i de molta importància per l'artista, no el podem considerar el fi últim de la seva obra, sinó un mitjà més per resoldre en els llenços els enigmes que li suggeria el misteri del món.

A partir de la comunió entre el seu art i el seu pensament en la poesia, hem intentat doncs oferir una altra perspectiva de l'artista, vist com algú amb una innocència i una sensibilitat que el dugueren a meravellar-se enfront del món i a plasmar aquesta sorpresa en la seva obra per fer-ne partícips els espectadors, no mitjançant l'explicació o la descripció, sinó l'experimentació directa, la vivència en primera persona. I per aconseguir-ho, desafia el seu pensament, perquè és la ment la que possibilita la interacció amb el món i el seu coneixement, la que s'ha de desacostumar, si es vol veure les coses amb aquella innocència de qui les contempla per primer cop.

Aquest és en definitiva el *misteri de Magritte*, aquell element que tant captiva de la seva producció i que fa veure el més quotidià amb un ulls nous. Retornant a qui el contempla, en certa manera, a aquella infància encuriosida enfront de la novetat del que l'envolta. És el bitllet que porta a contemplar la neu o el mar per primer cop.

Finalment, per concloure, esperem que amb aquest apropament s'ofereixi una nova clau interpretativa (encara en una fase incipient) per les obres de Magritte que fins al moment, potser podien ser contemplades només de manera inquieta, tractant desesperadament de cercar-ne una solució que retornés l'espectador a la comoditat del seu pensament. No obstant, malgrat l'anàlisi aquí presentada, resten encara molts enigmes (quadres) per resoldre a l'espera d'aquell "pensament inspirat" que sobtadament, com en un jeroglífic que posa en relació el títol amb les imatges representades, copsa de manera absolutament clara, evident (i tal volta involuntària o inesperada) la solució. Però, tot i no poder captar doncs de manera immediata els "problemes" plantejats per Magritte en els seus llenços a partir del punt de vista desenvolupat aquí (atès que efectivament és necessària la intervenció del "pensament inspirat"), el propòsit d'aquest article ha estat el de presentar una lectura de l'obra del pintor segons la qual, ja no podem atribuir als seus llenços un altre significat que el que tenen, no podent-los llegir o interpretar com a símbols o representacions de realitats externes, no trobant, per tant, la resposta que es busca fora del llenç. Ha de ser descoberta, en conseqüència, en la relació existent entre els elements de l'espai pictòric que és evocada mitjançant un títol poètic, esdevenint tot el quadre (llenç i títol) un conjunt indestruïble sota el caràcter de l'endevinalla visual, l'enigma o el jeroglífic. Unes afinitats implícites, que han estat captades en un moment d'inspiració, de les quals Magritte en fa poemes visibles. En definitiva, una resposta a una pregunta encara per descobrir, que l'espectador s'ha de formular si la vol comprendre. Com va dir Patrick Waldberg, René Magritte "y su obra son un poco como una llave sin cerradura" (Magritte, 2003: 379) i fins i tot en ocasions podríem dir que és com "Un couteau sans lame, auquel manque le manche"¹².

///BIBLIOGRAFIA///

- ABADIE, D. "La peinture indomable de René Magritte". *Magritte*. ed. D. Abadie. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 2003.
- DUBNICK, R. "Visible Poetry: Metaphor and Metonymy in the Paintings of René Magritte". *Contemporary Literature*. vol. 21, n° 3, Art and Literature. (Summer, 1980), pp. 407-419.
- FOUCAULT, M. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- GABLIK, S. *Magritte*. London: Thames and Hundson, London, 1971.
- GIMFERRER, P. *Magritte*. Barcelona: Edicions Polígrafa, 1986.
- GOEMANS, C. "Magritte, un ser vivo". *Magritte. 20 Enero-23 Abril 1989*, Madrid: Fundación Juan March, 1989.
- MAGRITTE, R. *Escritos*. Madrid: Síntesis, 2003.
- PASSERON, R. *Magritte*. Köln: Taschen, 1986.
- RÉTROSPECTIVE *Magritte*. Bruxelles, 1979.
- ROUDAUT, J. "Une grande illusion". *Magritte*. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 2003.
- TORCZYNER, H. *Magritte*. Barcelona: Blume, 1978.

¹² George-Christoph en D. Abadie (2003: 19).