



## De bekoring van St.-Antonius

Olieverf op doek  
89,7 x 119,5 cm  
gesigneerd en gedateerd (1946)  
onder rechts

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten,  
van België, Brussel

In 1946 richtten de filmproducenten Albert Lewin en David L. Loew zich tot twaalf surrealistische schilders met het verzoek een werk te maken dat de bekoring van Sint Antonius zou voorstellen. Het schilderij moest figureren in hun film 'Bel Ami', naar een novelle van Guy de Maupassant. In het oorspronkelijk verhaal speelt een schilderij, 'Christus wandelend op de golven' voorstellend, een belangrijke rol. Maar aangezien de Amerikaanse filmcensuur zich verzet tegen de voorstelling van Christus in een film, werd het thema van de Bekoring ervoor in de plaats gesteld. Men had geoordeeld dat dit onderwerp een geschikte illustratie bood van de strijd tussen goed en kwaad in het oeuvre van de Maupassant. Van de twaalf aangezochte schilders stuurden elf een werk in: Ivan le Lorraine Albright, Eugene Berman, Leonora Carrington, Salvador Dali, Paul Delvaux, Max Ernst, Louis Guglielmi, Horace Pippin, Abraham Rattner, Stanley Spencer en Dorothea Tanning. De twaalfde, Leonor Fini, maakte verstek. De jury, samengesteld uit Alfred H. Barr jr., Marcel Duchamp en Sidney Janis, bekronde het werk van Max Ernst. Deze beslissing werd niet zonder enige moeite genomen vermits Marcel Duchamp in de catalogoog van de wedstrijd preciseerde dat de juryleden het aanvankelijk niet eens werden in hun keus van de eerste, tweede of derde prijs. In het palmares komt het hier besproken werk van Dali op de tweede plaats. Zoals het geval is met de meeste besluiten van jury's werd ook dit van de prijs Bel Ami aangevochten, door sommigen meer bepaald om het werk van Dali naar voor te schuiven. Men schreef over Dali's Bekoring dat het de zoveelste uiting was van 'de meest overrompelende picturale verbeelding van onze tijd'. Waarbij, zoals dat in het geval Dali wel vaker gebeurt, het werk en de persoonlijkheid van zijn maker als een ondeelbaar geheel wordt gedacht.

Het ligt waarschijnlijk aan één van die humoristische spelingen van het lot dat voor de man-in-de-straat het Surrealisme en Salvador Dali één en hetzelfde begrip zijn geworden, terwijl in werkelijkheid de band tussen beide van korte duur en vrij broos is geweest. Voor een goed deel zal dat wel te wijten zijn aan de manier waarop Dali, met zijn onuitputtelijke vindrijkheid, zijn eigen publiciteit verzorgt. Hij heeft zich een publiek image geschapen dat niemand nog uit de weg kan gaan, hoe hij het ook moge bestempelen, hetzij als show, hetzij als waanzin, hetzij als uiterste consequentie van artistieke vrijheid. In elk geval moet men Dali te goed geven dat ook in de meest uitzinnige van zijn exhibities, een afstraling aanwezig is van de enorme verbeeldingskracht die zijn werk kenmerkt. In de barnumachtige zwier van zijn publieke verschijningen herkent men iets van zijn ongemene virtuositeit

als schilder, maar ook in de overspannenheid ervan vermoeden men iets van de artistieke waanzin waarop hij voortdurend aanspraak maakt. 'Ik ben gezond-krankzinnig' zegt hij. En hij verdedigt 'De rechten van de mens op krankzinnigheid'.

Het is trouwens een onloochenbaar feit dat deze eigenschappen die de schilder met zijn werk gemeen heeft, en waardoor men hem gaandeweg met het Surrealisme als dusdanig vereenzelvigd heeft, juist vanwege de onweerstaanbare aantrekkingskracht die ze uitoefenen op het publiek, de toetreding van Dali tot de surrealistische beweging hebben vergemakkelijkt en gedurende verschillende jaren aan deze beweging uitmuntende diensten hebben bewezen.

Salvador Dali is nochtans betrekkelijk laat tot de groep der surrealistten toegetreden, namelijk einde 1929. Dit is jaren na de publikatie van het eerste Manifest van het Surrealisme van André Breton (1924). Het werk van Dali, in september 1929 tentoongesteld in de galerij Goemans te Parijs, werd gereveleerd in het twaalfde en laatste nummer van 'La Révolution surréaliste', het tijdschrift van de surrealistische beweging. In hetzelfde nummer trouwens waarin André Breton reeds zijn Tweede Manifest van het Surrealisme publiceerde. Dat was het ogenblik waarop het Surrealisme duidelijker dan ooit te kennen gaf dat het niet alleen een literair-artistieke beweging was, die een omwenteling beoogde in de wijzen van creëren, denken en bestaan, maar dat het tevens onvoorwaardelijk verbonden was met het geheel der sociale omwenteling, met de proletarische revolutie. Het tijdschrift werd dan ook van 1930 af herdoopt tot 'Le Surréalisme Au Service De La Révolution'. En ook Dali ondertekende een verklaring van solidariteit met André Breton in deze stellingname.

In die periode maakte Dali trouwens zijn zuiverst surrealistische werken - waarheen wij even moeten terugwijzen voor een juiste waardering van zijn Bekoring - en zocht hij de methoden en de stijl van het surrealistisch schilderen zowel op technisch als op theoretisch vlak aan te vullen. Zij het dan soms aan de hand van onthutsende uitspraken, vol paradoxen, ernst en fopperij. De surrealistten hadden hoofdzakelijk uit de ideeën van Freud geput. In het onbewuste ontdekten zij de volheid van het verbeeldingsleven en van de psychische ervaringen en meteen de mogelijkheid van de bevrijding ervan. De methoden van de psychoanalyse hadden aangetoond hoe door associatief denken en duiding der droominhouden de wezenlijke betekenissen en de diepste verborgen drijfveren van het menselijk denken en handelen konden worden achterhaald. In haar therapie gebruikte de psychoanalyse de methode van de vrije invallen waarbij het éne woord of het éne droombeeld voortdurend het andere oproept in een keten van

associaties om uiteindelijk tot de onthulling van een diepere realiteit te komen. De surrealisten zetten deze methode op literair en artistiek vlak over in wat zij 'de automatische schrijftuur' noemden, nl. een creatieproces bestaande uit een vrije stroom van woorden, beelden en associaties bevrijd van de censuur van het bewustzijn. Aldus wilden de surrealisten door hun creaties uitmonden in een superieure realiteit, een surrealiteit.

Tegenover dat automatisme plaatste Dali zijn eigen procédé dat hij de paranoïed-kritische methode heette. Volgens Dali bestaat zij eruit dat de kunstenaar zelf actief inwerkt op het onbewuste, dat hij bij zichzelf beelden loswoelt en hallucinaties verwekt die op hun beurt het onbewuste stimuleren.

In zijn doeken verwerkt hij daarom niet alleen de zuivere associaties van het droomleven maar gaat hij bewust dié aspecten van het onbewuste aanraken die tot de meest verboden gebieden van het driftleven behoren. Hij noemt als de drie kardinale beelden van het leven: 'bloed, uitwerpselen en rotting'. En als de voornaamste gave van de kunstenaar 'het vermogen op visionaire wijze de dingen van vorm te veranderen'. In tal van zijn toenmalige werken komen thema's voor die heiligschennend, scatologisch en pervers zijn.

In zijn vormgeving maakt hij gebruik van optische illussies in de vorm van dubbelfiguren (bv. een landschap waarin koppen en figuren verborgen zitten) en van organische distorties.

Zijn schildertechniek is nog niet beïnvloed door het academisme. Zijn realisme is veeleer benaderend dan exact, vooral door het laten wegglijden van het penseel in de verf en door de aanwending van kleuren die ontleend zijn aan de toenmaals nog gebrekkige kleurendruk der chromo's en der koekezoen.

Maar reeds in 1933 vervreemdt Dali van het surrealisme, zowel vanwege zijn politieke opties die zullen eindigen in het katholiek monarchisme dat hij thans aankleeft, als vanwege zijn stilistische opvattingen. Hij kiest nl. voor enerzijds het academisme, de pompierstijl van Meissonnier, anderzijds de Renaissance en Vermeer. Tenslotte keert zich ook zijn thematiek naar een soort barokke mystiek, vol theatrale religieuze en pseudo-religieuze taferelen. In 1942 wordt hij officieel uit de surrealistische beweging gesloten.

Op het ogenblik dat het hier besproken schilderij gemaakt werd (1946) was de omkeer in het werk van Dali reeds voltrokken. En toch leunt dit werk zowel qua stijl als verbeelding dichter aan bij het oorspronkelijk surrealisme dan de meeste andere werken van die periode. Vooreerst herinneren de kleuren (het vale woestijnzand met een groene en mauve schijn, het overdreven bleke hemelsblauw, het zwavelachtig licht tus-

sen de wolken) nog aan dat speciale spectrum van de reeds genoemde chromo's. Verder is het academisme van de stijl niet consequent doorgevoerd en reminiscenties aan zijn vroeger frottage-techniek vindt men meer bepaald terug in de figuur van sint Antonius.

En bovenal is er de voorstelling.

Misschien valt het surrealistisch karakter van dit werk minder op doordat er rond het thema van de Bekoring een seculaire picturale traditie bestaat die, in alle tijden, gebruik heeft gemaakt van fantastische beeldvormingen en hallucinaties. In de Bekoring heeft men steeds de strijd gevoeld van het logische, het regulerende bewustzijn, de censuur van het geweten tegen het irrationele, het driftmatige, het sexuele. Maar niet alleen is dit aspect van het thema ons vertrouwd. Dali heeft het visueel gemaakt zonder godslastering aan de ene of religieuze aanstellerij aan de andere kant.

Dit werk doet zeer evenwichtig aan. Het heeft ook niets van de extra-vaganties die zo vaak de visioenen van Dali tekenen. Wat dat betreft staat het zeer dicht bij de klassieke opvattingen over droom en hallucinatie van de psychoanalyse. Men zou het bijna een trouwe illustratie kunnen noemen bij een hoofdstuk van Freud over de symbolistische betekenis van de droombeelden. Want dit brengt ons het schilderij: een opsomming van symbolen die de Bekoring (de sexuele bekoring) van de heilige moeten verbeelden.

Al die symbolen komen reeds voor bij Freud in de verklaring der droombeelden.

De grote dieren, het paard en de olifanten, ziet men gewichtloos worden, ze staan op het punt van te zweven en raken de aarde nog slechts met muggenpoten. Maar die sensatie van gewichtloosheid is symbolisch voor de geslachtelijke opwindings. Het paard is een driftpaard dat steigert en briest. Het heeft zich met geweld losgerukt, hetgeen niet alleen duidt op een bevrijding uit de poel der frustaties maar ook uit de angst der impotentie, die frequent voorkomt in het oeuvre van Dali. Dan volgen afwisselend vrouwelijke en mannelijke symbolen. Het bekken van de liefdesfontein is ook het vrouwelijk bekken en de barokke kerk met het geopend portaal - waardoorheen trouwens een vrouwentors zichtbaar wordt - behoort tot de meest voorkomende droomsymbolen van het vrouwelijk lichaam in zijn pracht en praal. De obelisk en de vuurtoren zijn ongetwijfeld fallische zinnebeelden. En in de zwarte aanzwellende wolken nadert de ontlading van de bevediging. Dali heeft deze hallucinatie stilgelegd op het moment van onzekerheid. Niemand weet of die karavaan van zinnelijkheid de heilige onder de voet zal lopen of dat zijn bezwerend gebaar en de rots van zijn geloof waarop hij steunt dit paranoïede visioen zullen verjagen.

**John Bultinck.**

#### **Bibliografie :**

**Salvador Dali**, Mijn leven als genie. Arbeiderspers, Amsterdam, 1968 ;

**Herbert Read**, Geschiedenis der Moderne Schilderkunst, Gaa-de, Den Haag, 1968 ;

**Marcel Jean**, Histoire de la Peinture surréaliste. Ed. du Seuil, Paris, 1959 ;

**Ed. Dali** : Le soleil noir - De Draeger, Paris, 1968 ;

**E. Langul** : Onze peintres interprètent la Tentation de Saint-Antoine, in : les Arts Plastiques 1947, nrs 3-4 blz. 145-156 ;