

# EL CONFLICTO COMO FACTOR ESTÉTICO

*Margarita Schultz*  
Universidad de Chile

**RE** En este trabajo me propongo dar noticia de la concepción del arte del pintor René Magritte<sup>1</sup> a partir de algunas ideas implícitas en su obra plástica. Dicha concepción aparece como un horizonte de conflicto. Deseo mostrar que el desacuerdo, en este caso, tiene consecuencias positivas si se toma el punto de vista del arte. Las imágenes de Magritte —que parecen inscribirse en el rango de la ‘representación’— exponen al observador una cualidad sistemática de desavenencia. Ésta abarca los dominios de la referencia (a lo real y a lo simbólico), de la vigencia de la ‘ilusión’; y atañe, asimismo, a las posibilidades de la fantasía y a las relaciones entre palabra e imagen visual. En la propuesta plástica de Magritte, la discordia —frente al ideal de armonía que testimonian la historia del arte y la estética— es fuente de experiencias estéticas fecundas.

## *1. El conflicto en la referencia representativa y en la referencia simbólica*

Durante centurias la plástica Occidental se ha desarrollado entre los límites trazados por la representación y la mimesis. Desde Platón en adelante, la reflexión estética trató, paralelamente, de conceptualizar esos límites. Los frescos de Pompeya o de las Catacumbas cristianas en Roma, las obras de los maestros del Renacimiento, la pintura romántica o impresionista, los trabajos producidos por el puntillismo (o divisionismo), configuran un espectro cuya diversidad se mueve, sin embargo, dentro de los límites mencionados.

Durante centurias, asimismo, el espectador se ha visto impulsado a dialogar —por la vía perceptual— entre la imagen y su supuesto modelo, entre lo

<sup>1</sup>René Magritte nace en 1898 en Lessines y muere en 1967 en Bruselas (Bélgica).

presente y lo ausente. Entre estos dos elementos se produjo un diálogo que no admitía opción: porque optar por el modelo significaba desechar el nivel de lo artístico en tanto que optar exclusivamente por la imagen implicaba olvidar su carácter referencial.

Muchas veces la referencia era ostensiva (como, por ejemplo, en el retrato del Comerciante Georg Gisze, pintado por Hans Holbein, el joven). Sin embargo múltiples ejemplos dan cuenta de una representación basada en la verosimilitud, es decir, en una referencia indirecta. La "Fiesta Campestre" (o "Concierto Campestre") de Giorgione es un paisaje posible en lo natural y en lo arquitectónico, pero sorprendente por la combinación de figuras femeninas, tratadas como desnudos, y de figuras masculinas, cuya vestimenta corresponde a la época.

Michel Foucault<sup>2</sup> en su Ensayo sobre Magritte escribe: "El segundo principio que durante largo tiempo ha regido en la pintura plantea la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo. El que una figura se asemeje a una cosa basta para que se deslice en el juego de la pintura un enunciado evidente (...) lo que véis es aquello".

Esta proposición refleja, actualmente, otra similar formulada por Aristóteles en la Poética<sup>3</sup>. Cuando habla de la mimesis y de lo que provoca placer en un espectador, Aristóteles dice que el ser humano disfruta con la representación cuando descubre que 'esto es aquello'. El carácter referencial que nutre cierto tipo de pintura es aludido en ambos casos.

¿En qué consiste dicho carácter referencial? Volvamos a la proposición de Foucault: 'lo que véis es aquello'. La proposición parece simple pero oculta una exigencia de gran complejidad. Exige, por una parte, ver algo (esta imagen que tengo delante) y, además, pensar en otra cosa (en 'aquello', el modelo real o imaginario pero ausente) que ha motivado esta imagen que tengo ante mí. La imagen pictórica, presente, hace referencia a algo, ausente, como sucede con toda imagen, con todo sistema signico (trátese de signos naturales o artificiales, de señales, índices, símbolos).

¿Qué es lo que ocupa mi atención efectivamente? ¿Esto o aquello? Aquello no está ante mí, es un objeto posible, una imagen posible. ¿Debo atenerme, entonces, a esto que veo realmente? Sí, bajo la condición de que lo vea 'como aquello'. Siendo así, esta imagen está alterada por la "posibilidad". Es la imagen posible de un objeto al que hace referencia y que la transforma; de

<sup>2</sup>Michel Foucault, *Esto no es una pipa*. Ed. Anagrama. Barcelona. Ed. 1981. Trad. Francisco Monge.

<sup>3</sup>Aristóteles, *Poética*. Emecé Editores. Bs. Aires. Ed. 1963.

algún modo disminuye su consistencia. Su densidad ontológica parece estar en la misma condición de los espectros.

Entre la imagen representativa y su modelo (real o imaginario) se establece una fluencia. La densidad respectiva de los dominios aludidos ('esto' y 'aquello') es variable según la temática, la situación histórica y la actitud del receptor de la imagen. Con todo, la función de la imagen artística no se agota en su mera acción referencial, la que, en tal caso, parecería superflua. La imagen artística aspira a la condición de símbolo.

¿Se cumple esta condición con mayor nitidez en las imágenes no-representativas? En la citada obra de Foucault leemos: "La ruptura de este principio —el principio de la representación— podemos colocarla bajo la influencia de Kandinsky: doble desaparición simultánea de la semejanza y del lazo representativo mediante la afirmación cada vez más insistente de esas líneas, de esos colores, de los que Kandinsky decía que eran 'cosas', ni más ni menos que el objeto puente, el objeto iglesia, o el hombre a caballo con su arco".

Si la pintura de 'representación' se acerca a la condición de los espectros (concepto descriptivo, no valorativo), las 'cosas' que exhibe la pintura de Kandinsky ¿son más reales que posibles, más verdaderas que virtuales? ¿Cuál es la magnitud referencial de la pintura 'abstracta'? Afirmar que la pintura abstracta carece de sentido referencial es afirmar que nuestra percepción, en esos casos, se reduce a la pura sensorialidad. Y que el grado de comprensión de las formas y de los colores (además de otros factores) se restringe a su sola presencia y no va más allá. Pero, ante todo, la experiencia estética se abre siempre a una dimensión simbólica y de sentimiento. Además, los "simples" fenómenos perceptuales tampoco se agotan en una recepción superficial de lo que se muestra sino que se profundizan en múltiples sentidos, entre los que resulta importante la afectividad.

El enunciado 'esto es aquello' corresponde tanto a la situación referencial representativa como a la situación no-representativa (abstracta) referencial.

## 2. *¿Qué es, finalmente, la ilusión?*

La ubicación de Magritte es difícil: usa de la representación pero discute la semejanza. Es uno de los artistas del siglo xx que, con sus imágenes, ha puesto en discusión la semejanza posible entre la representación y lo representado.

La idea de la semejanza ha sido abordada, desde Platón, en la tradición del pensamiento filosófico. La designa el término 'mímesis' pero su campo semántico ha variado según los filósofos. ¿De qué manera las imágenes de

Magritte plantean un conflicto respecto de la idea tradicional de semejanza? ¿Cómo se vincula este tema con el de la ‘ilusión’?

Una de las pinturas de Magritte se titula, precisamente, “La representación”. Fue realizada en 1962. El espacio plástico muestra un paisaje visto desde una terraza<sup>4</sup> (lugar de observación), un cielo sereno surcado de nubes, unas montañas poco definidas, manchas oscuras que indican añoso follaje. Por delante una gran casa campestre; hombres que juegan sobre el césped, en el parque de la casa. Hasta aquí nos deslizamos sin tropiezos en un tipo de representación habitual. La imagen nos lleva a contemplar el paisaje, a introducirnos en su atmósfera, a participar en esa peculiar ilusión de la contemplación estética. Es una ensoñación en vigilia: entrar en la atmósfera de seducción de la obra de arte con la conciencia alerta, sin embargo, de su carácter fingido.

Pero en el cuadro de Magritte todo lo descrito es nada más que el fondo de una imprevista figura: en el hueco que dejan entre sí los pilares de la balaustrada de la terraza, en la zona inferior izquierda del cuadro, ¿qué vemos? En lugar de lo que debiera verse —el trozo correspondiente del paisaje del fondo— vemos el mismo paisaje representado en su totalidad en escala más pequeña. ¿Qué sentido tiene esa imagen reducida duplicada en el interior del cuadro? Las siguientes palabras de Magritte orientan la comprensión de su obra: “El arte de pintar tiene como finalidad perfeccionar el funcionamiento de la mirada... Un cuadro concebido en esa finalidad es un medio de reemplazar los espectáculos de la naturaleza, los que, generalmente, no provocan más que un funcionamiento mecánico de nuestros ojos...”<sup>5</sup>.

Los cuadros de Magritte, de acuerdo con sus declaraciones, quieren ser estímulos para pensar y para desprenderse de la mecánica estereotipada de la visión habitual. Magritte comienza por la sorpresa en casi todas sus obras. Aunque, en realidad, lo que hace es ‘continuar’ con la sorpresa. La sorpresa del espectador ante sus imágenes sobreviene un momento después. ¿Después de qué? De una recepción desprevenida según la cual la imagen nos parece inocente ‘representación’. La sorpresa —buscada por el artista— es más eficaz, a mi parecer, porque sobreviene de un modo sutil. No actúa por grandes contrastes sino que contraviene la ‘realidad’ por medio de discretas distorsiones. Pero se trata de distorsiones en la sintaxis de las formas más que en las figuras mismas. Magritte es maestro en las yuxtaposiciones asombrosas y en ello se advierte su filiación surrealista.

<sup>4</sup>No hay otros indicadores en la imagen.

<sup>5</sup>Citado en *Magritte*, de Jacques Dopagne. Fernand Hazan Ed. París 1977.

La actitud habitual, frente a “La representación” de Magritte, sería, probablemente, tomar ese paisaje pintado como representación de un paisaje real, existente en algún lugar. Tal vez lo sea. Pero, resulta que está allí esa pequeña (molesta) imagen, réplica del paisaje del fondo. Lo importante es, entonces, que la presencia de esos dos paisajes —idénticos pero transpuestos en las dimensiones— en la misma superficie, en el mismo espacio plástico, nos obliga a mantenernos ahí. Se modifica el hábito referencial, dejamos sin efecto el pensamiento sobre el supuesto paisaje existente más allá del cuadro.

A pesar de su carácter aparentemente ‘representativo’, la propuesta de Magritte se parece a la de Kandinsky: sus imágenes son ‘cosas’ más que ‘espectros’, aun cuando los resultados de sus yuxtaposiciones sean ‘fantasmales’, la mayoría de las veces. La obra de Magritte estimula el mirar pero exige simultáneamente reflexión. La compulsión a reflexionar, derivada de sus imágenes, impide consecuentemente la ilusión. Ese paisaje de “La representación” no puede seducirnos, no podemos sentirnos en su interior (aun cuando ficticio) porque la pequeña y turbadora réplica nos impide penetrar, nos trae a la superficie.

¿Qué es entonces la representación? ¿Es, según se ha estimado, la semejanza entre una imagen artística y un fragmento de realidad? Pero, ¿cómo fundar la representación en la semejanza si el concepto mismo de semejanza puede ser puesto fácilmente en duda en el campo del arte? Ni siquiera la representación más ‘realista’ se acerca a la ‘realidad’ correspondiente. Además, el ‘realismo’ ha variado históricamente con lo que se transforma en un código de representación convencional de vigencia transitoria.

En el mencionado cuadro, “La representación”, se puede notar lo siguiente: la representación puede ser un juego de similitudes entre dos secciones de un cuadro. Fuera de las diferencias de escala, el paisaje y su pequeña réplica se asemejan entre sí con una proximidad tal que sobrepasa todo lo que pueda lograr un cuadro que represente a un paisaje.

El fenómeno de la ilusión artística (conocido desde el ejemplo de las uvas de Xeuxis, a las que se acercaban a picotear, confundidos, los pájaros) se desmorona sistemáticamente en los planteos de Magritte. ¿En qué espacio creemos introducirnos cuando contemplamos un cuadro de un paisaje? ¿En qué espacio podemos introducirnos cuando contemplamos un cuadro de un paisaje de Magritte?

### 3. *El conflicto entre ilusión y fantasía*

Corresponde distinguir ‘ilusión’ y ‘fantasía’. La ruptura de la posibilidad de la ilusión permite, a cambio, el desarrollo de la capacidad de fantasía. Este

concepto, el de fantasía, suele equipararse al de 'imaginación'. Una fantasía es, según se piensa, una invención imaginaria, un 'fantasma' creado, una ficción. Los sueños y el arte son ámbitos importantes de invención imaginaria. Sin embargo, lo imaginario alude también a la producción de imágenes no necesariamente 'fantásticas'.

El desarrollo de lo imaginario, en el arte, puede definirse en dos grandes categorías: a) la que agrupa manifestaciones donde predomina una voluntad de acercamiento a la realidad (se ha denominado "realismo" a esa tendencia, aun cuando caben en este grupo producciones del "naturalismo" y otras). Las imágenes creadas según este criterio 'respetan', por decirlo, así, las estructuras que recoge nuestra percepción. Se avienen con los cánones de aparición cotidiana de las cosas (dentro de un rango de variación histórica como he señalado). Para este criterio un árbol es un árbol, con su tronco, ramas y follaje, sus colores conocidos, sus diferencias de materia y textura; el pan está en la panera, las nubes surcan el cielo, el vaso de agua está sobre la mesa, los pies se encuentran dentro de los botines, el cielo 'terrestre' tiene una sola luna.

b) En otro extremo se encuentra la producción de formas imaginarias, cuya existencia no pretende testimoniar aquella aparición cotidiana de las cosas. Se trata, más bien, de organizaciones formales, cromáticas, lineales, las que detentan el sentido desde sí mismas. No son fenómenos carentes de expresividad como si les faltara toda referencia. Al contrario, son vehículos casi puros de lo expresivo, como podría serlo la música.

La palabra "realismo" servía como designación genérica para la categoría a). En este caso cabe emplear la palabra "abstracción", en cuanto a las imágenes del grupo b). Estas palabras —realismo y abstracción— sólo designan puntos de vista y dominios de actitudes. Puesto que toda obra "realista" supone alguna dosis de abstracción en la relación imagen-realidad. Es fácil encontrar ejemplos donde conviven plásticamente ambos criterios: basta con cercar un fragmento de alguna pintura de Velásquez para encontrar un conjunto de manchas cuyo referente es indiscernible.

¿Cómo se sitúa Magritte ante estas dos categorías? La inventiva de Magritte ha creado una dimensión diferente, una región 'fantástica' que no es la del realismo ni la de la abstracción, pero se alimenta de ambos. Es lícito pensar en un "realismo fantástico", como una paráfrasis al concepto empleado para calificar cierta novelística latinoamericana. El modelo, según los críticos literarios, es la obra de Gabriel García Márquez.

Recordaré algunos ejemplos que permiten hablar de "realismo fantástico" a propósito de las imágenes de Magritte: "La carte postale" (La tarjeta postal) de 1964, muestra un hombre, de espaldas ante un balcón de piedra,

que contempla un paisaje montañoso. En el cielo flota una gran manzana verde, esférica, que ocupa la mayor parte del cielo visible. "L'empire des lumières" (El imperio de las luces), de 1954, es un paisaje. Representa una casa de dos plantas semiperdida entre los árboles, reflejada en una laguna que se extiende por delante. Todo está en su lugar: los árboles con su follaje, el reflejo lacustre que coincide con las formas de la casa. Pero, el cielo es diurno en tanto que la casa iluminada y la negrura de los árboles corresponden a un momento nocturno. Día y noche conviven limitados por el recorte irregular de la frontera del follaje. Día y noche conviven en la misma obra.

En otro de sus cuadros, sobre un suelo terroso y con un fondo de muralla, levantada con anchos tablones de madera, Magritte ha representado un par de botines que finalizan en los pies que debieran contener (¿o es que un par de pies se transforman gradualmente en los botines que debieran cubrirlos?). El resultado es un botín-pie (o un pie-botín).

Las imágenes de Magritte contienen siempre algún rasgo 'fantástico' manifiesto desde un tipo de representación testimonial. Dichas imágenes están elaboradas con un repertorio de elementos conocidos: árboles, cielos, nubes, zapatos, panes, hombres, sombreros... Por otra parte, sus formas son delimitadas, de contornos netos, por momentos de un "realismo" casi fotográfico. La composición es sencilla, normalmente centrada sobre el eje vertical del cuadro, lo que les confiere una gran estabilidad. Las figuras son armónicas y calmas. No hay pasión en la factura: por ejemplo huellas destacadas de la pincelada, o de gestos cuyo movimiento se pueda rescatar en la observación de la superficie. No se advierte ese enamoramiento por la materia pictórica como tal. Las obras son claras, luminosas. Sin embargo, por detrás de ese orden armónico se percibe una beligerancia persuasiva. El impulso natural por diferenciar lo real de lo fantástico tropieza en la iconografía de Magritte. Esas imágenes sacuden nuestros hábitos perceptivos; el conflicto impide el uso de cómodos rótulos: la manzana no está en la frutera (está en el cielo), noche y día no están separados (coexisten), la copa de agua no está sobre la mesa (está en el cielo antepuesta a un pan), pies y botines se pertenecen como nuevos centauros. Es algo similar a lo que ocurre con el oleaje marino cuando en lugar de ir y venir fluidamente sobre la arena choca contra los arrecifes.

#### 4. *El conflicto entre imagen y palabra*

La poética de Magritte implica, asimismo, una convivencia polémica entre imágenes y palabras. Son ejemplos de esa relación conflictiva: el vehículo entre un cuadro y su título, la incorporación de la palabra a la imagen, la

dominación de la imagen en el espacio propio del cuadro, la objeción de una imagen por un texto —que parece contradecirla—, la designación de formas semejantes entre sí con nombres diferentes. Los títulos propuestos por Magritte, normalmente, no describen la imagen del cuadro; el cuadro titulado “La poitrine” (El rostro) presenta un rostro femenino cruzado por la palabra ‘montagne’ (montaña), dibujada a pincel. En “La clé des songes” (La clave de los sueños) un huevo es llamado “l’Acacia”, un zapato es denominado “la Lune” (la luna). Debajo de la imagen de una pipa se lee “Ceci n’est pas une pipe” (Esto no es una pipa); formas ovoides similares son nombradas con términos como “cheval”, “horizon”, “fusil” (“L’usage de la parole”, 1927 - El empleo de la palabra).

En los ejemplos mencionados palabra e imagen discrepan. Por cierto la estrategia de comunicación es diferente, la palabra pertenece al discurso lingüístico (la palabra discurre) en tanto que la imagen es una forma visual (la imagen se presenta). Magritte no acude al lazo habitual entre esos dos sistemas de comunicación. Normalmente la palabra comenta, designa, describe a la imagen, es decir, concuerda con ella. Esto es verificable en cualquier libro que contenga ilustraciones y, asimismo, en la historia de las denominaciones en pintura. Los títulos de los cuadros pueden hacer una referencia literal o metafórica, el enlace es de todos modos convergente, sea por el camino de la identidad o de la analogía.

En la obra de Magritte, con frecuencia deliberada se da una colisión entre imágenes y palabras, por lo que resulta imposible una fluencia armoniosa de unas a otras. ¿Qué ha querido el artista? En todo caso, ¿qué resulta como consecuencia?

Ante todo, esos ‘choques’ detienen la mirada del espectador y también su pensamiento. No hay paso expedito, la incompatibilidad es un escollo. Pero ese era uno de los objetivos del artista: transformar el ver en ‘mirar’, sustituir la visión cotidiana (hecha de hábitos y convenciones) por una actividad del mirar, descubridora de rasgos y significaciones imprevistas en las cosas. Son sus palabras: “Entre las palabras y los objetos se pueden crear nuevas relaciones y precisar algunas características del lenguaje y de los objetos generalmente ignoradas en la vida cotidiana”<sup>6</sup>.

Las diferencias entre el mostrar y el decir, exploradas por Magritte, emplean el conflicto para producir un incremento de significaciones gracias a las acciones recíprocas de ambos tipos de comunicación. Puesto que el pensamiento y la mirada no se recubren se hace necesario el auxilio de la imaginación, que puede trazar uniones creativas entre lo diverso. La imagi-

<sup>6</sup>Citado en *Magritte*, de Jacques Dupagne.

nación puede sintetizar opuestos por su flexibilidad. En la obra citada, “La clé des songes” —de 1930—, la idea se hace clara. El formato es un rectángulo cuyas proporciones son 2/3 a 3/3, con predominio de la vertical. El espacio está subdividido en seis rectángulos menores, tres en la vertical y dos en la horizontal, separados por un marco/franja, blanco. Cada uno de los rectángulos contiene la representación de un objeto situado —más bien “flotante”— en un fondo neutro azuloso. Debajo de cada uno de estos objetos representados hay un nombre, manuscrito con letra cuidadosa, a la manera de los libros infantiles o con la grafía deferente que suelen emplear las maestras de escuela primaria.

Sin embargo, los nombres no designan a sus respectivas imágenes. Nos enfrentamos a seis discordancias: huevo-‘acacia’, zapato-‘luna’, sombrero-‘nieve’, vela encendida-‘techo’, vaso-‘tormenta’, martillo-‘desierto’. ¿Estará la clave de esta obra en su título “La clave de los sueños”? Veamos: es normal que en los sueños los fenómenos más dispares se unan en una síntesis sui generis para crear nuevos significados a partir de esa unión. En los sueños son posibles contradicciones y absurdos que nos parecen inaceptables en la vigilia, en los sueños las imágenes suelen derivar de conflictos. La producción de imágenes es eficaz en el arte como en el sueño; la ensoñación es configuradora de formas (Nietzsche, *El origen de la tragedia*).

¿Qué sentido se puede atribuir a esa letra manuscrita, en “La clé des songes”, reminiscente de un mundo de infancia? ¿Quiere aludir a ese mirar espontáneo de los niños, para el cual la realidad aparece haciéndose siempre, desde perspectivas nuevas, en lugar de mostrarse catalogada con viejas etiquetas? Muchos artistas han expresado su aspiración a recuperar la mirada infantil, es la mirada que desea Magritte para su obra.

##### 5. *Concepción del arte en la declaración visual de Magritte*

Las anteriores consideraciones permiten reconocer analogías entre las situaciones de conflicto trabajadas por Magritte (entre imagen e imagen, entre imagen y realidad, entre imagen y palabra) y las posibilidades semánticas del caos originario. Un cosmos nuevo de sentido surge en cada caso.

A propósito de su obra “El imperio de las luces” escribió Magritte: “...lo que está representado en “El imperio de las luces” son las cosas de las que he tenido idea, es decir, exactamente, un paisaje nocturno y un cielo como el que podemos ver a pleno día. El paisaje evoca la noche y el cielo evoca el día. Esta evocación de la noche y del día me parece dotada del poder de sorprendernos y de encantarnos. Llamo a este poder ‘la poesía’ ”<sup>7</sup>.

<sup>7</sup>Citado en *Magritte*, de Jacques Dopagne.

En otra oportunidad René Magritte afirma lo siguiente: “Los títulos están escogidos de tal modo que impiden que mis cuadros se sitúen en una región familiar que el automatismo del pensamiento no dejaría de suscitar con el fin de sustraerse a la inquietud”<sup>8</sup>.

Cada poética es, a la vez, una estética y una filosofía del arte cuando el trabajo de un artista es logrado. Los textos de Magritte aquí citados no tienen por objeto aclarar lo que su obra plástica no dice sino, más bien, confirmar lo que la percepción registra. Con sus medios específicos cada artista está diciendo qué es el arte y cómo se hace patente.

Arte y realidad configuran dos mundos y su proximidad no está ‘dada’ sino que deriva de la concepción del artista. En ese caso, la verdad artística se perfila por la “adecuación” de la cosa al intelecto, es decir de la realidad al arte. La indefinición de la proximidad —entre arte y realidad— está documentada por la historia de las manifestaciones artísticas y la magnitud de ese acercamiento caracteriza el estatuto ontológico del mundo del Arte, según se estime el carácter referencial.

¿Cuál es el estatuto ontológico del mundo presentado por Magritte? Me he referido, más arriba, a dos extremos posibles: realismo y abstracción. La distancia entre los mundos mencionados varía en cada uno de estos extremos. La peculiaridad de Magritte está en no ser realista ni abstracto sino en polemizar con el realismo ilusionista sin llegar a la abstracción. Magritte recurre a lo inverosímil, que inquieta y a la vez socava los automatismos del pensamiento. Lo inverosímil es arduo contrincante de la ilusión. El mundo iconográfico de Magritte, contra todo parecer inmediato, se sitúa a gran distancia de la realidad, desde el punto de vista de la representación.

Sin embargo, puesto que su finalidad es sustituir el ‘ver’ por el ‘mirar’ todo conduce finalmente a un ejemplar acercamiento: sus imágenes motivan una relación más intensa con las cosas.

De esto se desprende que el conflicto no tiene un carácter destructivo, nihilista, sino de apertura de mundos y construcción de significados imprevistos, “no vistos”. El mentado poder de transmutación del arte se ejerce aquí con eficacia puesto que involucra simultáneamente al pensamiento y a la percepción. Magritte comunica visualmente lo que, reiteradamente, han planteado las cosmogonías: ...en el principio fue el caos, el ser nace de la unión de los contrarios.

<sup>8</sup>Citado en *Esto no es una pipa*, de Michel Foucault.