
APLICACIONS

La imatge com a nucli primari de significat: Magritte des de la perspectiva de Bion¹

Revista Catalana de Psicoanàlisi, Vol. XXXIV/2

Antònia Grimalt² i Anna Romagosa³
Barcelona

Magritte, amb les seves enginyoses i provocatives imatges, pretén qüestionar la percepció preconditionada de la realitat («desviament poètic d'allò evident»). Contraposa la relació entre l'objecte pintat i el real amb l'objectiu de despullar-nos de tota idea preconcebuda sobre el que veiem plasmat en l'obra. Les seves pintures tenen, al nostre entendre, una forta connexió amb les idees de Bion i poden il·lustrar i fer més entenedors alguns dels seus conceptes.

Paraules clau: Bion, canvi catastròfic, contenció, imatge, Magritte, misteri, transformació en al·lucinosi

1. Aquest treball té com a punt de partida la presentació que va fer Antònia Grimalt a l'Institut de Psicoanàlisi de Barcelona en el marc del Cafè literari 2016, titulada "Magritte des de la perspectiva de Bion".

2. Psicoanalista titular amb funcions didàctiques de nens, adolescents i adults (SEP-IPA). Membre del Fòrum d'Anàlisi de Nens de la FEP. Membre didàctica del *Psychoanalytic Institute for Eastern Europe*. E-mail: 8331age@gmail.com

3. Psicòloga clínica. Psicoanalista (SEP-IPA). Psicoterapeuta psicoanalítica didàctica d'adults, nens i adolescents (SEYPNA, FEAP). Psicoanalista de parella (AIPPF). E-mail: anna@romagosa.cat

Introducció

Bion planteja que el pensament consisteix a establir vincles. Aquests vincles tenen origen en l'emoció i comencen a nivell preverbal com a percepcions concretes de la nostra relació amb els altres, en el món extern i en el món intern: «La relació entre les impressions sensorials dels objectes com una matriu primitiva d'ideografies a partir de la qual sorgeix el pensament, i que conté vincles entre una ideografia i l'altra ideografia» (Bion, 1967). Són formes primàries de «presentacions» mentals de les experiències emocionals (en el nivell en què sensació i emoció no estan encara diferenciades).

Podem parlar de les imatges com a «nuclis primaris de significat», formes presimbòliques que «existeixen virtualment en els vincles que establim» i que formen la dotació arcaica primària, el substrat a partir del qual es desenvolupa el pensament simbòlic. Aquestes formes presimbòliques es poden posar de manifest si es desvetllen experiències emocionals en la relació intersubjectiva.

Magritte té un estil pictòric molt característic: amb alteracions i associacions inesperades, tant d'imatges com de paraules, produeix obres que desafien la realitat. A diferència dels surrealistes, Magritte no buscava donar expressió al subconscient, sinó trencar amb els convencionalismes per representar la realitat. L'obra de Magritte és una invitació a la reflexió a partir dels objectes més quotidians. Per això, de vegades se la qualifica de «realisme màgic». L'artista va dotar el surrealisme d'una càrrega conceptual basada en el joc d'imatges ambigües i el seu significat, i va qüestionar la relació entre un objecte pintat i l'objecte real amb la funció de despullar-se de tota idea preconcebuda sobre l'objecte plasmat en l'obra.

L'artista que pensava amb imatges

Je n'ai pas eu d'idée, je n'ai pensé qu'à une image.
(Cita 3.10. *Museu Magritte* de Brussel·les)⁴

Magritte és un pintor que usa les imatges per estimular el coneixement del món i dóna molta importància a la mirada, que té un paper fonamental en les relacions intersubjectives. Aquest pintor transforma els seus quadres en una cambra de ressonància per a objectes i imatges, per a noms i coses, per a realitat i representació. La seva pintura combina una tècnica precisa i mimètica amb patrons i combinacions anormals i alienants que desafien les lleis de la proporció, de la lògica i de la ciència. Així mateix, crea un univers directe però desconcertant, l'univers que ens empeny sempre més enllà del

4. El nostre agraïment al *Musée Magritte* de Brussel·les, que ens ha facilitat les cites del pintor que es troben a les sales del museu.

visible, cap al que «s'amaga al darrere d'allò que veiem». La paradoxa i la sorpresa ens porten a contemplar incessantment les seves pintures i a revisar la nostra concepció del món i de nosaltres mateixos. Magritte diu que en la seva obra tot neix del sentiment de certesa que, de fet, tots formem part d'un univers enigmàtic. A més, considera que ha concebut les seves pintures com a «signes materials de la llibertat de pensament».

Magritte desperta en l'espectador la connexió amb nuclis primaris *més enllà dels sentits*. Separa el visible del «dicible» (la imatge de la paraula) i fa que les coses i el context col·lideixin, es contradiguin, es neguin, únicament per renovar la sorpresa davant la seva presència al món. D'aquesta manera, pretén generar en l'espectador el que anomena «presència de ment», un instant en què som capaços de captar les coses com a éssers totals, sense límits ni parts, sense causa ni efecte. Magritte emfatitza la meravellosa ontologia de qualsevol cosa, aquella sense nom ni lloc, ni res.

El quadre *Les belles relacions* [Fig. 1] ens fa pensar en la *matriu primitiva d'ideografies* de la qual parla Bion. Hi veiem tres elements de la cara que evocuen formes primàries de sensacions visuals, olfactives i gustatives. Malgrat que els elements estiguin aïllats, mantenen entre ells una bona relació, mantenen la proporció i, alhora, ens presenten la fragilitat de la integració, ja que no tenen contorn i estan suspesos en l'aire. Així, ens ofereixen un nou significat de naturalesa poètica: configuren un rostre que apareix al cel.

A Magritte li agrada situar els objectes en llocs on no els trobem en la realitat; considera que és un recurs per desencadenar uns efectes poètics amb coses quotidianes. Aquests desplaçaments adquireixen un sentit nou quan, com passa en aquesta pintura, hi ha alguna relació entre els objectes desplaçats. Els tres elements de la cara, malgrat que estiguin desconnectats, configuren un rostre en la mesura que establim un vincle entre ells. A més, el globus -que pot semblar incongruent- té un joc de significat: el globus ocular. Aquest globus/ull és un exemple del que Magritte fa sovint quan substitueix una cosa pel seu nom. Magritte pretenia canviar la percepció preconcionada de la realitat forçant l'observador a fer-se hipersensible al seu entorn. En la teoria de Bion, la representació rep el seu significat de l'emoció, sense la qual estaria buida de significat, i a la vegada, l'emoció rep el seu nom a partir de la representació, sense la qual seria muda. El vincle entre experiència, emoció i representació és l'origen del significat.

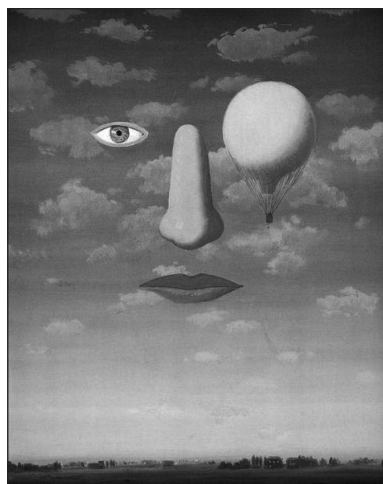


Figura 1. *Les belles relations* (1967)

Centralitat de l'experiència emocional

El treball de Bion s'organitza entorn de la idea que l'experiència emocional és prèvia als pensaments, els quals, al seu torn, són previs al procés de pensar, que consisteix en l'elaboració i la transformació dels pensaments. El creixement mental té la seva base en la digestió de l'experiència emocional mitjançant les relacions primerenques amb l'objecte. A partir de l'emoció, vinculada amb la relació, es confereix significat a l'experiència. El pensament consisteix a establir vincles. Aquests vincles, que tenen l'origen en l'emoció, comencen a nivell preverbal com a percepcions concretes de la nostra relació amb els altres en el món extern i en el món intern. Calen eines que permetin l'evolució, que estimulin la creació del pensament; és a dir, cal un aparell mental per somiar, sentir i pensar.

El pelegrí [Fig. 2] seria una bona il·lustració del concepte de Bion de

pensaments sense pensador que parteixen del cos arrelats en la sensació i que si no es vinculen a través de l'emoció en la relació amb l'objecte, romanen com a buit mental i no es poden transformar en pensament.

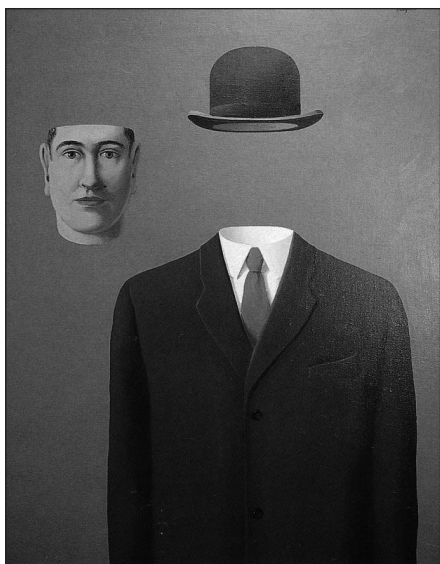


Figura 2. *Le pèlerin* (1966)

Bion deia que la psicoanàlisi és una ciència de les relacions i que ens cal investigar el vincle entre els objectes i no els objectes en ells mateixos. Magritte s'interessa per determinats temes (el cel, el foc) i per objectes comuns, com el barret de bombí, la pipa, el cascavell, les sabates, el trombó, etc., i ens dirigeix la mirada cap a ells d'una manera nova, perquè ens els presenta en unes relacions insospitades. Més que l'existència o realitat dels objectes, el que en

realitat ens mostra són aquestes relacions entre els objectes que apunten a un món paradoxal.

Magritte afirma que, per al pintor, el pensament esdevé imatge; el que ell pensa quan pinta (com diu la frase citada del museu Magritte) no és una *idea* sinó una imatge, i llavors posa a la tela la imatge que ha pensat. No vol parlar d'*idees* ni d'expressar *emocions*, perquè creu que només una imatge pot satisfer aquestes necessitats expressives: les imatges certifiquen el poder del pensament i, en observar-les, podem pensar en la relació entre les idees i les paraules. Així, els seus quadres són instruments per pensar i demanen a

l'observador una participació activa. «L'art de pintar és un art de pensar, i la seva existència subratlla la importància que tenen en la vida els ulls del cos humà en ser el sentit de la vista, efectivament, l'únic que s'interessa per un quadre» (Magritte, 1979, p. 233).

Contràriament a l'automatisme dels surrealistes, la pintura de Magritte es va fer reflexiva i minuciosa, i es va caracteritzar sobretot per l'associació d'elements dissímils entre els quals estableix enginyoses analogies o nexes insòlits i absurds, però convincents dins la realitat pictòrica. Són habituals en els seus quadres els jocs de duplicacions, les absències i les representacions dins les presentacions. Els quadres de Magritte no són revelacions oníriques ni jeroglífics, sinó figuracions el sentit de les quals s'ha de desxifrar. Un dels seus preceptes és que l'observador s'ha de despullar de tota idea preconcebuda sobre l'objecte plasmat en l'obra. Llavors, la pintura se'ns ofereix com una invitació a ser interpretada de manera individual segons el que suggereix en la ment de l'espectador que la contempla, i l'invita a qüestionar-s'ho tot.

Connexions entre la teoria de Bion i les idees estètiques centrals en el pensament de Magritte

L'art tenia unes regles i Magritte, amb les seves imatges enginyoses i provocatives, se les salta totes: canvia la percepció preconcionada de la realitat i força l'observador a fer-se més actiu i sensible. Ens ensenya a mirar, perquè, com a espectadors, hem d'aprendre a jugar amb les seves regles i a explorar els enigmes de la percepció, del pensament i de l'ésser humà. «He concebut els meus quadres per a ser signes materials de la llibertat de pensament. És per aquesta raó que són imatges sensibles que no desmereixen del sentit. Poder respondre a la qüestió: “¿Quin és el ‘sentit’ de les imatges?”, correspondria a portar el sentit, allò impossible, a un pensament possible. Intentar respondre a aquesta qüestió seria reconèixer que existeix un ‘sentit’ vàlid» (Magritte, 1979, p. 264).

S'ha parlat de Magritte com d'un pintor literari, però no hem d'oblidar el Magritte filosòfic, perquè la seva rebel·lió és més epistemològica que pictòrica, i el mateix pintor reconeix que s'inspira tant en l'art com en la literatura i la filosofia. És un pintor d'idees, de pensaments visibles que, en certa manera, fa com Sòcrates, perquè planteja preguntes i la feina d'acostarse a les respostes és de l'espectador.

En un text que s'ha considerat, en un cert sentit, com el testament de Magritte, diu: «El pintor pot oblidar el quadre conclòs que ja ha entrat en un passat del qual el futur no pot esperar res. Altres imatges, encara desconegudes, vindran a afirmar el seu poder» (Magritte, 1979, p. 424). Això troba un ressò en les paraules de Bion: «No cal parlar d'allò conegut (el conegut ja és passat), sinó investigar endinsant-se en el desconegut».

«La intel·ligència de l'exactitud no impedeix el plaer de la inexactitud», deia l'artista al final dels anys vint. En la seva missió de despollar el pensament de la disfressa del llenguatge, pinta *La traïció de les imatges* [Fig. 3]. Sota el dibuix nítid i realista d'una pipa de fumar escriu, amb lletra de cal·ligrafia



Figura 3. *La trahison des images* (1929)

escolar: «Això no és una pipa». Així, despulla de convencions semàntiques una representació que no és l'objecte, però que, de manera trivial, tothom acaba acceptant que ho és. Evidentment, «això no és una pipa» és la imatge d'una pipa. La paraula *pipa* tampoc representa una pipa real, sinó un concepte abstracte d'aquest objecte. L'art, per molt realista que sigui, no pot ser mai una còpia fidel de la realitat que

percebem amb els sentits: sempre s'associarà a la creació d'un nou món simbòlic paral·lel, però va més enllà. Quan pinta la sèrie *La traïció de les imatges*, planteja la confusió del símbol amb el seu origen i de les formes amb el seu contingut:

«La famosa pipa! Quantes vegades m'ho han retret!; ¿pot posar-s'hi tabac a dintre? No. ¿Només és una representació, oi? Per tant, si hagués escrit "això és una pipa", hauria mentit.»

Es fàcil veure aquí la influència platònica: la diferenciació entre aparença (símbol) i realitat (origen). Les formes que intenten representar la veritat d'una cosa són intents il·lusoris de captar l'essència de la realitat. Les coses no són el que aparenten, *no són reals* sinó simples projeccions (o extensions) de la ment.

Així, doncs, Magritte ens parla de l'arbitrarietat del signe i explora aquestes arbitrarietats confrontant-les amb l'observador i proposant-li que se sorprengui i que accepti el joc de l'engany evident. Per a Foucault (1973), Magritte és el poeta per excel·lència, un caçador de similituds. El filòsof pensa que el que ens estranya d'aquest quadre de la pipa no és la contradicció entre la imatge i el text, sinó els encreuaments entre la figura i el text. El principi de no-contradicció permet que les imatges del pintor tinguin una trampa: la del doble significat, la de la superposició d'objectes i paraules amb funcions antagòniques. La paraula *això* ("*ceci*") assenyalava la relació entre imatge i text, una relació que en aquesta pintura funciona per dissociació: trenca els vincles establerts entre ambdós, comporta atacs de la imatge contra el text -i viceversa-; mostra un discurs discordant quan parla la pipa o quan parla el text.

Per a nosaltres és important assenyalar el fet que l'observador, en veure la imatge de la pipa, la reconeix com a tal, i el pintor mostra que la nostra manera esquemàtica d'entendre el món resulta grollera perquè, en categoritzar la imatge com a objecte, caiem en les trampes de la percepció. En això resideix la traïció de les imatges: que aparenten el que no són i ens sedueixen perquè creguem que una il·lusió (al·lucinosi) és certa i hi és per ser percebuda.

Bion parla de deixar anar els ancoratges familiars en el pensament madur per tal d'escollar «l'incomprensible, l'inaudible, l'inefable [...] en la comunicació del pacient» (Bion 1974, p. 127).

Per a Bion, el procés de significació requereix vincular una realitat fàctica -el significat de la qual és desconegut (O)-, una realitat emocional correlacionada i una realitat simbòlica (un nom), que els representa tots dos. La idea de «conjunció constant» implica que la relació entre els tres termes no es pot reduir a relacions binàries unidireccionals causa-efecte, sinó que implica unes interaccions complementàries a tres bandes. «El treball analític, a més d'una revelació i un desxiframent de significats inconscients ja existents, esdevé un procés de producció simbòlica; un procés per generar pensaments i conferir significat a experiències que no van ser mai conscients ni reprimides perquè mai no havien estat “pensades”» (Grimalt, 2014, p. 37).

El desenvolupament de la ment

Bion planteja que la psicoanàlisi necessita una teoria que li permeti acostar-se a la realitat mental i explorar el desenvolupament de la ment. La seva teoria, com assenyala Lia Pistiner (2007), es pot usar per oferir una dimensió estètica de la ment. En el model teòric de Bion, tenim el procés de transformació de les dades sensorials en brut (*elements beta*) -és a dir, la percepció visual i altres dades sensorials- en *elements alfa*, que formen els maons de la construcció dels somnis: uns *pictogrames* que passen a ser registres primaris en l'àmbit mental i que, d'alguna manera, ens condicionen la percepció. Aquest és el camp que s'ha d'investigar i que Bion descriu com el de *transformació en al·lucinosi*. Entendre la diferència entre aparença i realitat ens portaria a reconèixer la naturalesa il·lusòria de les imatges del nostre món.

En el quadre *La condició humana II* [Fig. 4], Magritte explora idees sobre el dins i el fora, i exemplifica les contradiccions entre l'espai tridimensional i els límits d'una tela bidimensional. El títol fa referència a la relació que els humans tenen amb aquestes contradiccions com a part de la condició humana. Així, el pintor segueix el procés de qüestionar la idea de la pintura del Renaixement com una «finestra a la realitat». Magritte fa servir les tècniques de fusió i de superposició, i el paisatge de fora continua amb el fragment de paisatge pintat a la tela del cavallet; d'aquesta manera, trasllada els problemes de la pintura -com a confrontació entre naturalesa i il·lusió- a la quarta

dimensió, i ens invita a contemplar el paisatge d'una altra manera. Aquesta pintura forma part d'una sèrie (*La condició humana*) en què els plans representats es fusionen ja sigui mitjançant una tela o una finestra.



Figura 4. *La condition humaine II* (1935)

A la part esquerra de la tela que hi ha al cavallet, hi veiem la fina línia que marca la profunditat de la tela i que ens orienta en aquest joc visual entre interior i exterior; marca un límit i alhora el límit queda emmascarat per la continuïtat. El cavallet on hi ha la tela és a la dreta i mostra el paisatge que hi ha darrere la paret. Magritte ens situa a l'interior, mirant cap enfora, cap a allò desconegut. Ens ofereix una continuïtat fictícia i amplia el que podríem veure per la porta; alhora, planteja el dubte de si realment el que mostra és o no el que hi ha darrere el mur, ja que l'observador no ho pot saber.

La bola negra ens crida l'atenció; podria figurar com a objecte tridimensional que marca la diferència i introdueix un desequilibri en la sensació de continuïtat representativa i cromàtica. La bola és petita

i, com que no li trobem cap sentit, la podem oblidar fàcilment. Les anàlisis que hem llegit d'altres quadres de Magritte que també presenten una bola, solen oblidar-se de fer-hi referència, com ens va passar a nosaltres en una primera versió d'aquest article. El fet d'adonar-nos-en ens va portar a plantejar la hipòtesi següent: la bola que veiem ens colpeix, però com que no li trobem sentit, ¿pot ser una forma pictòrica primigènia de la mare? D'aquí van venir les nostres associacions amb el quadre de De Chirico *La cançó d'amor*, al qual ens referirem més endavant. Bion parla del punt com a representació de l'absència de l'objecte: el lloc on hauria de ser i no hi és. Per al psicòtic, el punt no és una representació, sinó una cosa concreta. Aquesta esfera condensa una inquietant presència-absència que, precisament per això, tendim a no percebre, com si féssim una al·lucinació negativa.

La sèrie *La condició humana* també representa una metàfora de l'ull, que mira enfora, i la retina, que és a dins i que guarda un trosset de la imatge de fora; l'ull veu el que té al davant, a fora, però ho reflecteix a la retina, que és darrere, dins (la tela del cavallet). Com diu el mateix pintor: «Davant una finestra vista des de l'interior d'una habitació, he col·locat un quadre que representa exactament la part del paisatge amagada per la pintura. Per a l'espectador, aquest paisatge és alhora a l'habitació, sobre el quadre, i a fora, en el paisatge real. Així és com veiem el món. El veiem fora de nosaltres mateixos i alhora en el nostre interior, només en tenim una representació».

Amb aquesta pintura, doncs, Magritte introdueix el joc entre l'interior i l'exterior, entre la realitat de fora i la de dins, unes qüestions que podem connectar amb el concepte de *barrera de contacte*. Bion va usar aquest terme per descriure una mena de membrana semipermeable que té la doble funció de fer de barrera i d'establir contacte. És un procés de desenvolupament que funciona sempre al llarg de la vida i que permet la diferenciació entre conscient i inconscient, i l'intercanvi d'elements entre l'un i l'altre. Està formada pels elements alfa, que formen una barrera semipermeable que permet l'intercanvi (que les experiències emocionals puguin ser somiades i emmagatzemades) i que alhora preserva la consciència i evita que pugui ser envaïda. La barrera de contacte fa possible el pensar, l'estar adormit i l'estar despert.

En la impressionant producció *L'art de la conversa* [Fig. 5], Magritte plasma dos conceptes contradictoris: la paraula *somni*, representada en pedra, podria suggerir la idea d'elements alfa que tenen l'origen en experiències sensorials concretes i que sovint s'han definit metafòricament com els maons de construcció del somni. Però la paraula de pedra suggereix una paradoxa: la materialització de la representació. Podríem conjecturar la capacitat de formació d'elements alfa que no poden constituir-se en narrativa perquè l'emoció queda atrapada en la imatge primària.



Figura 5. *L'art de la conversation* (1950)

Sovint, Magritte recorre a la petrificació, i per això s'ha parlat d'una «Edat de pedra» en la seva obra. H. Torczyner (1979) assenyalava que les pedres i les roques en l'obra de Magritte evoquen el pes, però no les lleis físiques que el regeixen. (Per exemple, en un dels seus quadres més coneguts, *El castell dels Pirineus*, presenta una gran roca flotant a l'aire.) A la figura 5, hi podem veure la paraula *somni* convertida en monument de pedra i situada en un entorn desolat. Però, per a Magritte, la petrificació està lligada a un caràcter inorgànic que confereix eternitat, perquè la pedra pot existir durant segles, tot i que també es deteriora i arriba a desaparèixer. L'artista ens recorda que les pedres són extraordinàries. Potser es podria considerar una manera de convertir en inanimat allò que representaria una turbulència emocional.

La paradoxa i la irritant cerca de certesa

Bion planteja el paper vitalitzador de la paradoxa, que es pot usar com a instrument en psicoanàlisi. Ell creu que el psicoanalista ha de poder tolerar la

incertesa i ha d'entrenar-se per aconseguir-ho: cal tolerar la incoherència i la incertesa fins que hi puguem trobar un significat autèntic. Per això, parla de treballar «sense memòria ni desig» per no fugir de tot allò desconegut i nou que apareix en la sessió. Quan l'analista no pot tolerar la incertesa es defensa i pot recórrer a interpretacions ja conegudes, a metàfores esclerosades que treuen vitalitat a l'experiència emocional.

Magritte pensava que la pintura no únicament era decorativa o una distracció, sinó que havia de servir per quelcom més: havia de fer pensar, de provocar i alliberar el pensament de l'observador perquè adquirís una nova perspectiva i aprehengués el misteri de la realitat quotidiana; per això, es va endinsar en el complex món del llenguatge i la paradoxa. El significat que atribuïm a les paraules i a les imatges que tenim del món s'esfondren davant la irrupció d'una multitud de significants que, lluny de constituir una explicació de la imatge, qüestionen el que definim com a real.

A *La clau dels somnis* [Fig. 6], Magritte enllaça la pintura amb els somnis a partir del títol. Però volem assenyalar que en francès la paraula *songe*, a més de

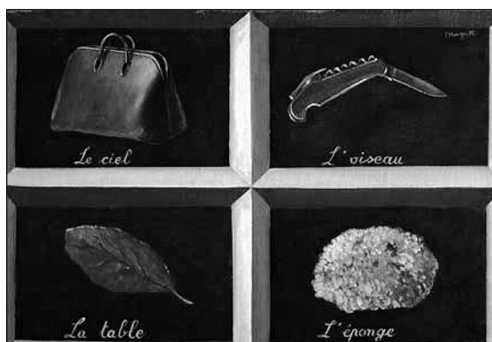


Figura 6. *La clef des songes* (1927)

significar *somni*, també és una forma de pensar i de recordar. Aquesta pintura recorda les il·lustracions dels llibres escolars, però aquí, en lloc d'anar acompanyades dels noms que els corresponen, Magritte hi posa unes paraules que entren en conflicte i trenquen les relacions habituals entre realitat i llenguatge (excepte a *esponja*). Entre les paraules i els objectes estableix una correspondència impossible i, així, també genera un espai misteriós per la impossibilitat de síntesi. El

quadre ens porta a 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 i ja no li interessien la forma ni l'entitat que tenen, sinó el concepte o la idea als quals es refereixen.

Aquesta concepció de l'art era obertament refusada per Magritte, que sostenia: «Una falsa idea sobre las obres d'art atribueix a la pintura el poder d'expressar els sentiments amb major o menor precisió i, fins i tot, d'enunciar idees. Aquest error va unit a la "interpretació" d'allò que passa quan mirem un quadre: ens emocionem, "tenim idees", i per tant, deduïm que el quadre expressa un sentiment o enuncia unes idees. Seria el mateix que creure que

una ceba enuncia la idea que «hem de plorar mentre la pelem» (Magritte, 1979, p. 354).

El desembre de 1929 va publicar a *La Révolution Surréaliste*, «Les paraules i les imatges», un conjunt de divuit vinyetes on exposava les idees clau del seu pensament artístic i acompanyava cada idea teòrica amb un dibuix. Aquestes vinyetes expressen l'estreta relació entre els objectes, les paraules i les imatges, i encara més, expressen la seva autonomia, el seu abast i els seus límits. Així, Magritte duu a terme «un desviament poètic de l'evident», que va començar per la simple anàlisi de la relació entre les paraules i les coses i va culminar en la negació de tota possible equivalència. Les combinacions insòlites d'objectes i de fons o d'objectes i de paraules ens porten a uns significats nous i impliquen unes paradoxes que ens obliguen a pensar.

Amb aquestes paradoxes Magritte desafia el sentit comú. En mirar les seves obres, un té la sensació que algú ha desendreçat el món i ha deixat les coses fora de lloc tot invertint-ne les seves relacions naturals. Això és 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 i el factor de discrepància no és sinó projectat en el llenç pel pensament de qui el contempla, en comparar el que hi ha al quadre amb el que hi hauria d'haver segons les lleis de semblança i de similitud amb el món real. 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. D'aquesta manera, és la mateixa lògica la que es qüestiona, un producte de l'intel·lecte humà que, per un criteri pragmàtic, imposem al funcionament del món. Aquesta reflexió recorda la crítica a la causalitat feta en un altre context per David Hume. El punt en comú de tots tres és la paradoxa, que sovint es posa de manifest mitjançant la ironia i convertint l'ordinari en extraordinari.

La reproducció prohibida [Fig. 7] és el retrat d'Edward James, banquer i col·leccionista d'art. La nostra vacil·lació perceptiva enfront del quadre -quan observem el personatge i el seu reflex al mirall- queda en part paliada amb el llibre que s'hi reflecteix de forma convencional. Podríem aduir que aquest mirall no inverteix esquerra i dreta sinó davant i darrere. Amb tot, un mirall no ens inverteix la figura, reflecteix el que se li posa al davant. ¿Es tractarà, doncs, de la mateixa persona? ¿És real o virtual? La imatge es presenta des de la perspectiva



Figura 7. *La reproduction interdite* (1937)

d'un tercer, separat del miratge i de l'objecte que el produeix. Aquest tercer observa de manera inquietant l'home davant el mirall i la fantasmagòrica reproducció del seu tors; la imatge al mirall del jove no depèn ni de la situació ni del seu propi cos, depèn de la percepció d'aquell subjecte inquietant que anomenarem «tercer». La percepció de l'observador («el tercer») configura en el quadre la virtualitat real que el caracteritza, perquè del seu acte de consciència neix l'«impossible». Per tant, Magritte ens diu: «Prohibida la reproducció segons l'aparença externa tradicional».

A *Les vacances de Hegel* [Fig. 8] trobem una altra paradoxa: l'objecte paraigua té dues funcions oposades: no voler aigua (rebutjar-la, segons la seva funció usual) i voler-la (sostenir-la, continguda en el vas). Per mitjà de la paradoxa, de la juxtaposició que ens trenca la lògica, Magritte desafia el sentit comú i ens porta a descobrir unes realitats diferents.

Sovint, Magritte no té clar què és el que pinta, no en té un projecte inicial tancat, sinó que creu en la inspiració, i això queda clar en una carta on comenta el següent: «¿Com podia mostrar un vas d'aigua en un quadre de manera que no fos indiferent, ni fantasiós, ni arbitrari, ni feble, sinó -m'atreveixo a dir- genial? (sense falsa modèstia). Vaig començar dibuixant molts vasos d'aigua, sempre amb un sol traç per al vas: al cap de 100 o 150 dibuixos, el traç es va anar eixamplant i va adoptar la forma d'un paraigua; després, vaig situar el paraigua dins el got i, per acabar, a sota el got, que és la solució exacta a la pregunta inicial: ¿Com es pot pintar un got d'aigua de forma genial? Després vaig pensar que a Hegel -un altre geni- li hauria interessat».



Figura 8. *Les vacances de Hegel* (1958)

Bion defineix el símbol no tan sols com una representació, sinó que posa l'accent en el *vincl*e, en la relació entre representació i cosa concreta; parla de la definició que limita (caldría tenir en compte el que queda fora de la definició) i de metàfores desgastades per l'ús que s'han convertit en estereotípies teòriques. La paraula defineix, delimita i deixa a fora allò que no és. La paradoxa amplia el significat: és una idea oposada al que habitualment es considera veritable i, per tant, permet demostrar les limitacions de la comprensió humana; implica una contradicció que obliga a reflexionar en lloc d'acontertar-nos amb el que coneixem. És com l'objecte paraigua, que té dues funcions oposades: no voler aigua (rebutjar-la) i voler-la (sostenir-la, contenir-la): ¿convexitat/concavitat de l'objecte? En terminologia bioniana,

podríem parlar de *relació continent-contingut* en el sentit habitual, i de *relació continent-contingut de signe negatiu*.

El misteri en Magritte

Malgrat que tots els elements dibuixats als quadres de Magritte poden ser perfectament identificats, l'espectador no sap com ha d'actuar en contemplar-los i es troba amb una sensació inquietant per l'estranyesa del que veu. 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 desfiat obertament la capacitat interpretativa de l'espectador i comenta que l'art no està subjecte a la psicoanàlisi perquè és sempre un misteri.

Podríem dir que Magritte busca el misteri en allò conegut, en el sentit que usa imatges que ens són familiars, però les col·loca en situacions que evocuen el misteri. És en posar dues imatges corrents en una associació o relació no habitual quan es veu el poder del pensament i s'evoca el misteri.

Aquí seria pertinent recordar les paraules de Bion: «Per formular una interpretació, hauríem de poder recórrer a la música, a la poesia, a la pintura. El que compta no és “comprendre” el pacient, sinó *esdevenir O* (at-one-ment) amb ell (Bion, 1965), fer-se ressò de la seva experiència». Bion afegeix que les experiències emocionals (tant en estat de vigília com en estat de son) s'han de «somiar» (*reverie*) per poder-les assimilar a la personalitat.

En una carta que escriu a Hornik (home no identificat), Magritte li diu que no sap ni vol saber per què ha pintat un quadre. Explica que ell intenta pintar una imatge de forma que pugui evocar misteri, «el misteri al qual se'ns prohibeix donar un significat, i menys encara absurdes idees naïves o científiques; un misteri *que no té significat* però que no s'ha de confondre amb el “no-sentit”, que troben tan gratificant alguns bojos que intenten ser divertits» (Torczyner, 1979, p. 60).

Magritte mostra la sensibilitat i la capacitat de percebre cada dia el món en tot el que té de novetat i de meravella. El pintor té uns ulls que no s'adormen en la quotidianitat, estan ben desperts i atents al món, i una delicadesa que no s'ha malmès amb el temps, com un nen que tot jugant coneix el que l'envolta -sense menystenir l'aprenentatge del joc per ell mateix. En ell, els conceptes de pintura, pensament i poesia són indestriables 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.

Diu Magritte: «Segons la meua doctrina està prohibit (sota pena d'imbecil·litat) preveure qualsevol cosa. El que faré en totes les situacions és tan imprevisible com l'aparició d'una imatge poètica real» (Torczyner, 1979, p. 13). La idea de Magritte de treballar sense dogmes té punts de connexió amb la de *sense memòria ni desig* de Bion.

Si Magritte va protestar contra qualsevol interpretació psicològica o simbòlica dels seus quadres va ser perquè buscava precisament despullar-los de tota referència significativa o sentit sobreentès; buscava una imatge que «resisteixi qualsevol explicació i que al mateix temps resisteixi la diferència». Així, va emprendre un rumb propi: quadres-jeroglífics d'imatges nítides i acolorides en els quals res no és casual, sinó que se sustenten en una lògica rigorosa, cosa que el va fer separar del grup surrealista de Breton. Aquesta lògica s'amaga al darrere dels seus «problemes d'objectes», és a dir, els seus quadres, en els quals paraules, coses i àmbits col·lideixen, es neguen, es contradueixen, però que alhora -en l'ocult- mantenen unes afinitats profundes que, quan es descobreixen, susciten sorpresa i una visió renovada, un pensament contemplatiu del misteri que contenen (vegeu les figures 6, 8 i 11).

Les etapes de la percepció de l'espectador contemplat un quadre de Magritte

Magritte vol que l'observador pensi de forma activa, i pinta imatges que evoquen el misteri del món. Un quadre tradicional provoca un funcionament mecànic de la visió perquè l'observador ja està acostumat a veure el que hi ha a la pintura. En canvi, observar una obra de Magritte ens planteja un problema i ens impulsa a seguir totes les pistes per endinsar-nos en el misteri. El pintor ens proporciona una pintura que comporta la lògica del misteri i genera en l'espectador una «presència de ment», un estat mental que no podem controlar i que ens mostra el misteri de la realitat.

Les pintures de Magritte ataquen la percepció usual i ens obliguen a canviar el nostre punt de vista com a espectadors. El procés d'apropar-nos a un quadre de Magritte comporta tres etapes:

1. El reconeixement. Hi ha quatre factors en la seva pintura que faciliten que l'espectador s'endinsi en el quadre: (a) l'artista representa objectes comuns, familiars; (b) els objectes són prototípics, és a dir, es mostren en la seva representació clàssica; (c) l'artista aïlla els objectes de manera que siguin fàcils d'enumerar i de descriure; (d) el seu estil de representació és realista, objectiu; correspon a la nostra forma de veure.

2. La sorpresa. Una cop l'espectador ha distingit els objectes que veu en la pintura, perd de vista el que creia conèixer i reconèixer tan fàcilment, perquè les coses es troben en un context que no els correspon; l'objecte familiar xoca amb un àmbit insòlit, aliè, que el despulla de la seva identitat.

3. L'alliberament del pensament. Es dona precisament quan l'espectador s'allibera de la seva manera habitual de pensar per adoptar una percepció del misteri de les coses o de la semblança de les coses. *Semblança* té un significat particular en Magritte: el pensament «s'assembla» quan esdevé allò que el món li ofereix i ho restitueix al misteri, sense el qual no hi hauria possibilitat

de pensament. Així, la “semblança” no reenvia a cap original, sinó a un vincle representatiu.

Però el procés interpretatiu de l'obra de Magritte no només es limita a aquestes tres etapes, sinó que es basa en un factor que intensifica l'alliberament del pensament que l'artista es proposa: *el títol* -significant-, element integral del funcionament semiòtic de les seves pintures. Magritte i els seus amics, als quals demanava propostes de títols, els triaven amb l'afany que no expliquessin el quadre sinó que acompanyessin la imatge pictòrica com un contrapunt poètic. El pintor pretenia evitar qualsevol interpretació estereotipada; aquest tipus de títols impedeixen situar els quadres en una regió tranquil·litzadora on el pensament es podria desenvolupar de forma automàtica.

El títol i la imatge troben amb freqüència un ressò entre si i s'enriqueixen, com a *El seductor* [Fig. 9], on sembla que és el vaixell el que sedueix el mar, però en realitat és el mar que sedueix el vaixell, i aquest es fa d'aigua (qui sedueix és qui xucla la personalitat del seduït i, així, el seduït perd en part la seva identitat).



Figura 9. *Le séducteur* (1953)

Entendre una obra de Magritte consisteix a seguir totes les pistes per endinsar-se en el misteri. El pintor separa el visible del que es pot dir; fa que les coses i el context col·lideixin, es contradiguin, es neguin, tan sols per renovar la sorpresa davant la seva presència al món, per generar en l'espectador un «pensament de semblança», un instant en el qual som capaços d'aprehendre les coses com a éssers totals, sense límits ni parts, sense causa ni efecte.

Transformacions

Bion va desenvolupar la teoria de les transformacions per facilitar la teorització de la tècnica psicoanalítica. Aquest autor desplaça l'atenció dels continguts del pensament cap a l'aparell per a pensar-los, i entén el somni com una forma d'observar el procés que permet que la realitat psíquica es generi i es transformi. «La idea de *transformació* representa la *relació* entre presència i absència, entre l'objecte i la seva absència; entre experiència sensorial concreta i experiència mental, ambdues diferenciades» (Grimalt,

2014, p. 37). Els diferents tipus de transformacions representen formes que assumeixen les relacions entre parts primitives i parts més evolucionades de la personalitat que poden tolerar el conflicte, la frustració i crear vincles.

Magritte va desenvolupar una tècnica per transformar i relacionar objectes diferents mitjançant l'associació: es tracta de trobar una cosa associada a l'objecte, quelcom que apareix «quan el pintor ha trobat la llum necessària per il·luminar-ho [...] amb la certesa que la coneixia amb anterioritat, però que aquest coneixement estava perdut en el fons del meu pensament» (Magritte, 1979, p. 112).

A *La invenció col·lectiva* [Fig. 10], Magritte transforma la imatge d'una sirena posant-li tors de peix i cames de dona. La «transformació» de la imatge

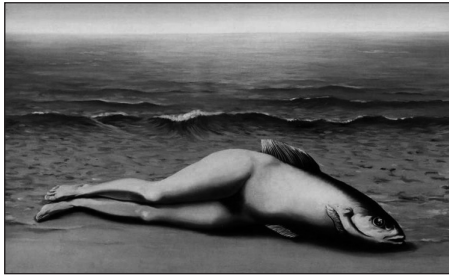


Figura 10. *L'invention collective* (1934)

de sirena deconstrueix l'ordre existent entre les imatges, les paraules i les coses i, en fer-ho, ens permet veure fins a quin punt estem subjectes a un concepte de realitat construït, a unes veritats que suposem objectives i indubtables però que, no obstant, no són res més que el producte d'un efecte discursiu fet cos. Les sirenes no existeixen, però d'alguna manera són reals en la mesura que les associem a una forma determinada, encara que per a la nostra percepció

i la nostra consciència és possible que apareguin i que les puguem pensar de manera diferent. El pintor ens demostra que aquesta percepció, lluny de ser subjectiva en el sentit d'estar produïda per la nostra mirada individual, és social o grupal: la sirena constitueix una veritable invenció popular, una «invenció col·lectiva», un concepte construït, en definitiva, un «cant de sirena». Aquesta idea de Magritte la podríem connectar també amb la *teoria dels grups* de Bion.

La història central

El 12 de març de 1912 (Magritte tenia gairebé 13 anys), la mare de Magritte es va suïcidar ofegant-se al riu Sambre. Aquest no va ser el seu primer intent, perquè feia anys que intentava treure's la vida, fet que havia comportat que el seu espòs la tanqués amb pany i clau durant la nit, mentre dormia amb en Paul, el germà petit de Magritte que pràcticament acabava de néixer. Un dia es va escapar i la van trobar al cap de 17 dies, ofegada, riu avall. Segons la llegenda, Magritte hi era quan es va recuperar el cos de l'aigua, però sembla que recerques recents han desacreditat aquesta història. Però, ja sigui per la visió traumàtica de la mare morta amb la camisa de dormir que li tapava la cara o pel que va sentir a dir, és probable que aquest fet hagués tingut

influència en la sèrie de pintures que van de 1927 a 1928. Magritte ens obre la porta a un món desconcertant, inquietant i, de vegades, claustrofòbic, on el drama està posat en una imatge estàtica congelada que ens permet entrellucar el terror i el no-res que hi ha al darrere.

A *La història central* [Fig. 11], hi veiem tres objectes que tenen un ressò de silenci, de viatge (maleta) i de misteri, que evocuen una polisèmia insaturada.

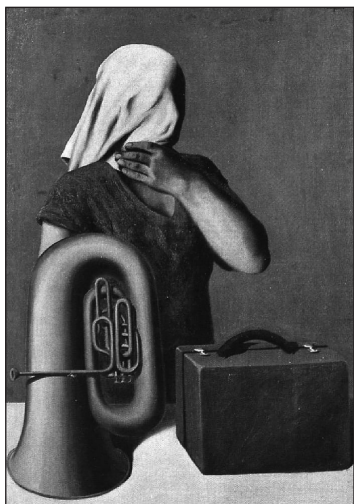


Figura 11. *L'histoire centrale* (1928)

directament l'observador, un al costat de l'altre. Ambdós quadres evocuen una idea vinculada al sinistre; ens connecten amb alguna força amenaçadora, amb la mort, i amb la impossibilitat de comunicar-se (Arenal, 2012, p. 481). Aquests amants ¿es tornen dos desconeguts? ¿Ens parlen de la ceguesa de l'amor? És la impossibilitat d'arribar a l'altre, en connexió amb experiències amb l'objecte primari. No es pot imposar un significat únic a cap quadre de Magritte.



Figura 12. *Les amants* (1928)

Aquestes pintures podríem dir que són una mena d'antiretrat: els personatges, en tenir la cara tapada, es tornen anònims, però no en el sentit d'un anonimat avorrit, sinó que expressen «una força invisible i amenaçadora que és la imatge mateixa de la mort» (Goemans i altres, 1989, p. 101).

A Magritte no li agradava que es fessin associacions al seu passat ni que es parlés de la seva infància o de la seva família. Era com si hagués tapat amb un vel tots els records i emocions referits al tràgic succés del suïcidi de la

mare. No en va parlar mai; la imatge que ell descrivia com a record era la d'una pilota desinflada que havia anat a parar a la teulada de casa seva.

El 1925, un amic de Magritte li va mostrar una reproducció de *Le chant d'amour*⁵ de De Chirico. El pintor no es va poder aguantar les llàgrimes. Més endavant, dirà que aquell va ser un dels moments més emotius de la seva vida i que els seus ulls van veure el pensament per primera vegada. Va sentir que es tractava de la primera visió on l'espectador troba el seu isolament i escolta el silenci del món. ¿Es tractava d'una imatge que el va colpir i li va obrir el camí per representar aquest món primari inaudible, incompreensible, atemporal i petrificat?

El trauma és irrepresentable, però l'obra de Magritte traspua un aspecte sinistre, quelcom que és alhora familiar i estrany. Ens porta a pensar en l'aspecte indescriptible i intransformable del trauma preconceptual, quan l'infant no té recursos per representar les seves experiències emocionals perquè no ha pogut introjectar una funció contenidora. «El pas del cos a la representació mental és facilitat per la presència d'una mare capaç de *reverie*, però roman bàsicament com un fet intern del nen. Crec que és important recordar que la relació entre el COO⁶ i la ment es concep com un element que no només té un paper en les fases inicials del desenvolupament, sinó que és un factor de central importància al llarg de la vida [...] [les emocions] no perden mai la seva qualitat violenta, intensa i imprevisible, i són difícils de contenir i transformar. La relació entre la ment, els sentits i el cos constitueix un component indispensable de l'activació del pensament» (Grimalt, 2013).

El trauma preconceptual es defineix a través del camp de la negativitat. La «tercera posició» permet afrontar el trauma perquè proveeix la funció de testimoni intern. El *testimoni intern* (que és una funció, més que un objecte intern) no constitueix tan sols el mecanisme que permet el pas de l'experiència a la reflexió, sinó que s'encarrega del pas de la posició de víctima a la posició de testimoni (Grimalt, 2012, p. 82). En aquesta línia, ¿ens podem plantejar una funció interna testimonial derivada de la idea de «tercera posició», que permet a Magritte la transició de la posició de víctima a la de testimoni, amb les seves pintures?

5. *La cançó d'amor* mostra un mur amb l'escultura d'un cap grec de l'Apol·lo de Belvedere i un guant vermell de cautxú molt gros. A terra hi ha una bola verda, i al fons el perfil d'un tren que s'interpreta com un homenatge al seu pare que era enginyer ferroviari.

6. Objecte Concret Originari.

A mode de final: el mirall fals

El mirall fals [Fig. 13] pot ser tota una síntesi iconogràfica de l'obra de Magritte. Hi pinta, en primer pla, un ull que ocupa tot el quadre, però aquest ull és un mirall fals que contempla i reflecteix els núvols blancs i un cel blau imaginari. L'ull és com un joc de miralls i la imatge es reflecteix a la retina. Però, aquí, l'ull no segueix la reflexió que esperaríem, no mira els espectadors, només ens mostra aquesta funció reflexiva amb el reflex del cel ennuvolat.



Figura 13. *Le faux miroir* (1928)

L'ull és una finestra a la realitat, al món extern. Però també és una porta al món imaginari de cada un de nosaltres. El quadre convida a mirar «més enllà», cap a l'exterior i com se'ns representa, però també cap endins, cap al món de les fantasies i de les il·lusions. A simple vista, aquest ull sembla una imatge realista i possible, però és el tractament de l'espai i la visió de la realitat plasmada en aquest ull allò que el fa tan enigmàtic. ¿El podem veure com un ull que projecta i reflecteix alhora: condensació de percepció i al·lucinosi?

La visió és un tema d'interès central per a aquest pintor. Magritte assenyalava el problema de les persones, que no poden tenir un pensament que vegi el que els ulls miren: malgrat que els seus ulls mirin, el seu pensament no veu, sinó que substitueix el que es mira per unes idees que els semblen més interessants. Si *El mirall fals* el pensem com la mirada que prové de l'altre, és un ull que no mira, que no rep; una mirada insondable, freda i sense límits. El model teòric de Bion introdueix la dimensió estètica de la ment, que permet adonar-se de l'experiència emocional i que comporta la possibilitat de tenir pensaments. La connexió amb la pintura de Magritte ens apropa al problema que planteja Bion de les relacions entre les experiències emocionals i les capacitats de processament i representació. A *Seminaris a Los Angeles*, Bion parla de la inadequació del llenguatge per a la comunicació d'una experiència emocional inefable: «L'avantatge de la presentació pictòrica, molt propera al nivell primitiu de comunicació, és el de donar cos a una manifestació que altrament té poc significat o gens. [...] En aquestes representacions pictòriques, les imatges visuals són les formes de pensament més primitives» (Aguayo i Malin, 2015, p. 79-80).

Tant les idees de Bion com les pintures de Magritte causen una certa inquietud, perquè els seus models teòrics són molt originals, estimulen la creativitat i ens porten a un estat de la ment obert a allò desconegut i, per tant, a la possibilitat

de descobrir alguna cosa nova. Ambdós ens ensenyen a tenir llibertat per cercar significats i per qüestionar-nos la realitat, i això és essencial.

Per acabar, voldriem remarcar la idea que la psicoanàlisi, com afirmava Magritte, no pot explicar l'art; tanmateix, això no vol dir que la psicoanàlisi no pugui dir res pel que fa a la ressonància subjectiva de l'acte de pintar o de determinades obres d'un artista. I Magritte, amb les seves imatges, és capaç de fer-nos evocar el món sensorial primari, fet de coses dures i de coses flonges, de coses sense forma, de coses estàtiques i de formes atemporals que captiven el que les contempla, com si tragués el cap per una finestra que s'obre cap a l'infinit.

RESUMEN

Con sus ingeniosas y provocativas imágenes, Magritte pretende cuestionar la percepción preconicionada de la realidad («desvío poético de lo evidente»). Contrapone la relación entre el objeto pintado y el real para así desnudarnos de toda idea preconcebida sobre lo que vemos plasmado en la obra. A nuestro entender, sus ideas estéticas tienen una fuerte conexión con las ideas de Bion y sus pinturas pueden ilustrar y hacer más comprensibles algunos conceptos bionianos.

Palabras clave: imagen, Magritte, Bion, misterio, contención, cambio catastrófico, transformación en alucinosis

SUMMARY

With ingenious and provocative images Magritte aims to question the preconditioned perception of reality ("poetic digression from what is all too evident"). He counterposes the relation between the painted object and the real one with the purpose of divesting us of all preconceived ideas of what we see. From our viewpoint, Magritte's work evinces a strong connection to the ideas of Bion, and has the power to illustrate some of his concepts and make them more easily understandable to us.

Key words: image, Magritte, Bion, mystery, containing function, catastrophic change, transformation in hallucinosis

BIBLIOGRAFIA

- ABADIE, D. (2003) *Magritte*. Galerie Nationale du Jeu de Paume (France). New York, Distributed Art Publishers
- AGUAYO, J. i MALIN, B. (eds.) (2015). *Bion, W. Seminaris i supervisió a Los Angeles*. Barcelona, Monografies de Psicoteràpia i Psicoanàlisi
- ARENAL, M.A. (2012). *Magritte, el cazador de similitudes perdidas* (Tesi doctoral). Madrid, Universidad Complutense

- BION, W.R. (1965). *Transformations. Change from learning to growth*. London, Heinemann Medical Books
- (1967). *Second Thoughts*. New York, Jason Aronson
- (1974). *Brazilian lectures*. London, Karnac, 1984
- FOUCAULT, M. (1973). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama, 1981 (4a ed., 1997)
- GABLIK, S. (1971). *Magritte 2003*. London, Thames and Hundson
- GOEMANS, C. i altres (1989). *Magritte*. Madrid, Fundación Juan March
- GRIMALT, A. (2012). Traumes preconceptuals: l'assassinat de la ment i el self oblidat. *Rev. Cat. Psicoanàl.*, XXIX/2, p. 69-88. Disponible a: <http://www.raco.cat/index.php/RCP/article/download/307330/397303>
- (2013). Èdip: el conflicte dinàmic entre l'experiència emocional de K i (-K). *Rev. Cat. Psicoanàl.*, XXX/2, p. 9-28. Disponible a: <http://www.raco.cat/index.php/RCP/article/download/302516/392180>
- (2014). Transformacions en "O" i els "espectres de quantitats desaparegudes": un projecte que "quedà en el tinter". *Rev. Cat. Psicoanàl.*, XXXI/2, p. 33-53. Disponible a: <http://www.raco.cat/index.php/RCP/article/view/302136/391744>
- MAGRITTE, R. (1979). *Escritos*. Madrid, Editorial Síntesis
- PISTINER DE CORTIÑAS, L. (2007) *La dimensión estética de la mente: variaciones sobre un tema de Bion*. Buenos Aires, Ediciones del Signo
- TORCZYNER, H. (1979). *Magritte. Ideas and images*. New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers

Totes les imatges que il·lustren l'article les hem obtingut de WikiArt

