

A CONTRAJUNÇÃO SEMIÓTICA NA OBRA DE RENÉ MAGRITTE THE SEMIOTIC COUNTERJUNCTION IN RENÉ MAGRITTE'S WORK

José Alexandre Cavalcante de Miranda
Aluno de Mestrado na linha de pesquisa Estudos Semióticos do PPGL / UFPB
joseacmiranda@gmail.com

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
UFPB/CNPq
mariadefatimambatista@gmail.com

Resumo. O Surrealismo foi uma escola estética de grande importância para a História da Arte ocidental. Mesmo sendo uma arte que protestava contra as crises provocadas pelos sistemas burgueses, isso não diminuiu sua força expressiva e influência sobre outros países, incluindo o Brasil. Iniciado em Paris, logo após a primeira Grande Guerra, este movimento artístico contaria com um pintor belga de enorme expressividade: René Magritte. O presente trabalho busca observar sob a ótica de três escolas da Semiótica apenas uma estratégia utilizada por Magritte para quebrar o jogo de representação do real, a qual daremos o nome de *contrajunção*. Para tanto, analisaremos três quadros do pintor em questão. Os signos analisados não são verbais e, portanto, a contrajunção que esperamos demonstrar ocorre por elementos e estratégias distintas da linguagem verbal.

Palavras-chaves: Semiótica – Magritte – Surrealismo.

Abstract. Surrealism was an aesthetic school of great importance for Western Art History. Although it was an art that protested against the crises provoked by the bourgeois systems, it did not diminish its expressive force and influence over other countries, including Brazil. Begun in Paris, soon after the First World War, this artistic movement would feature a highly expressive Belgian painter: René Magritte. The present work seeks to observe from the perspective of three semiotic schools only one strategy used by Magritte to break the game of representation of the real, which we will call the counterjunction. To do so, we will analyze three paintings of the painter in question. The signs analyzed are not verbal and, therefore, the counterjunction we hope to demonstrate occurs by elements and strategies distinct from verbal language.

Keywords: Semiotics – Magritte – Surrealism.

Introdução

Quando falamos em arte politicamente engajada, por vezes chamada de panfletária, logo vem o estigma de que tal expressão artística, necessariamente, tenderá a ser uma obra menor. Quando a intenção política do autor é muito forte, isto pode levá-lo a considerar menos importantes aqueles mecanismos estéticos que agregariam reconhecimento social a sua expressão. O escritor George Orwell¹, no entanto, ensinou que não existe expressão artística desprovida de propósito político; não apontar valores políticos já denota, para ele, uma atitude política.

No caso do Surrealismo, o caráter de protesto e, até mesmo, revolucionário não diminuiu em nada sua importância para a arte ocidental; ao contrário, esta escola

¹Orwell, G. *Por que escrevo*. Disponível em <https://docplayer.com.br/26843003-Portue-escrevo-george-orwell.html> – Acesso: 29/07/2019

estética se destacou não apenas pela inventividade; mas pela produção artística e influência sobre outros países. Como nos lembra Nadeau (2008, p. 14): “Na Exposição Internacional do Surrealismo, realizada em Paris (jan. - fev. 1938), estavam representados quatorze países”. No Brasil, esta influência pode ser atestada, sobretudo na literatura, a partir das obras de Murilo Rubião e J. J. Veiga. O palco ao qual nos reportamos é a Paris da primeira metade do século XX, mais precisamente no período entre guerras. As descobertas de Albert Einstein e Sigmund Freud revelaram duas verdades inconvenientes, ao menos perante a “racionalidade” dos sistemas burgueses. A primeira é que nada; nem o tempo, nem o espaço, a luz ou as propriedades da matéria; era aquilo no qual se cria. A segunda é que o cotidiano na verdade era um universo acanhado: à noite era que o homem se defrontava com o seu verdadeiro tesouro, ao fechar os olhos. Aviões, estradas de ferro, viagens marítimas, o glamour do cinema, o rádio, enfim a modernidade havia chegado e, com ela, um eufórico pós-guerra não muito justificável, uma vez que a Primeira Grande Guerra terminara sob um Armistício. Os sistemas burgueses constroem e destroem, contabilizam, amoldam-se, relativizam a verdade e no final sempre prevalecem. Os surrealistas se opunham a eles como o escravo amotinado se opõe a seu suserano. À pujante semiosfera fomentada pelas novas mídias, opunha-se um sentimento social de niilismo e esse “neo barroquismo” é o amálgama que tão bem caracteriza o homem pós-moderno.

Ao estabelecer a ligação *representamem* – *objeto*, intermediada por um *interpretante*, Peirce (1972, p. 94) logo demonstrou outras relações e tipos de representação. Na verdade, como ele mesmo descreveu, a relação não é biunívoca. Um signo é ele e suas características que também significam. O *objeto*, seja natural ou artificial, está pejado de significado. Ele se relaciona, semioticamente, com outros objetos e seu entorno lhe confere uma função (a recíproca é verdadeira). Como afirma Greimas (2014, p. 35): “Apenas a encenação sintática pode expressar o encontro do objeto com os valores nele investidos”². O Surrealismo quebra a ordem lógica das relações sígnicas e mostra o objeto disjunto do seu cenário. Isso gera, no espectador, uma estranheza que o obriga a repensar o estatuto da realidade.

Neste trabalho, procuramos demonstrar apenas uma estratégia – dentre várias - utilizada para quebrar a lógica do jogo de significação, a qual daremos o nome de *contrajunção*. Tal como ocorre na relação semântica entre duas orações coordenadas, a

² Embora saibamos que A. J. Greimas dedicou-se a estudar as relações lógicas de entes intratextuais, muito de sua semiótica se aplica à análise de fatos da vida.

contração acontece quando a segunda oração nega ou contraria o que fora prescrito pela primeira. Para uma discussão no campo semiótico, utilizaremos três pinturas do artista surrealista belga René Magritte (1898 - 1967). O lastro teórico que nos servirá de apoio vem, sobretudo, dos trabalhos de A. J. Greimas, C. S. Peirce e L. Santaella no campo semiótico; M. Nadeau e S. Gablik no campo histórico e ainda, com relação à Semiótica das Culturas, buscaremos suporte nas obras de F. Rastier e C. T. Pais. Intencionamos, enfim, demonstrar que o jogo da significação se torna mais evidente quando suas peças estão num lugar inesperado e suas regras são, ao menos em parte, flexibilizadas.

Aspectos da linguagem surrealista

Ao representar, seja numa pintura ou obra escrita, o artista, inevitavelmente, cria um simulacro da realidade. O pacto realista ou fidelidade ao real é uma decisão artística, ou seja, a obra de arte, ao menos em parte, sempre apresentará um caráter metaficcional, algo inerente a sua linguagem e que diga respeito a sua singularidade.

Ocorre que, a partir da escola de pintura conhecida como Impressionismo, lançada em Paris, em abril de 1874, esse caráter metaficcional tornou-se mais acentuado, dando “início às grandes tendências da arte do século XX” (Proença 2002, p. 140). A arte passou não apenas a representar o objeto, mas a sondá-lo, estudar-lhe as características; ela também passou a voltar-se para si mesma, evidenciando seus próprios elementos constitutivos. Aqui chamamos a atenção para o movimento da “representação da representação”, tão característico da obra de René Magritte, que é a pintura representando outra pintura ou o seu fazer artístico.

O Surrealismo teve, oficialmente, seu início no ano de 1924. Sob a liderança de André Breton, o grupo de jovens entusiastas almejava: o socialismo, no campo político; a libertação das amarras estatais, familiares ou religiosas; no campo filosófico e, no âmbito artístico, o automatismo psíquico capaz de expressar, sem interferências outras, a verdadeira função do pensamento, uma ponte direta para uma região do psiquismo humano até então inexplorada: o inconsciente.

Dentre estes objetivos artísticos, um em particular nos será importante para a presente análise: a noção de *objeto surrealista*. Em uma publicação intitulada *Introduction au Discours sur le peu de Réalité*, Breton conta que sonhara com um livro “assaz curioso” cuja lombada “era formada por um gnomo de madeira” e “as páginas do livro eram de grossa lã preta” Nadeau (2008, p. 102). Ao despertar, ele lamentou não ter

o livro em suas mãos, observou, entretanto, que não seria difícil reconstituí-lo. Estava posta a questão do objeto surrealista que, para Nadeau (2008, p. 140) “é todo objeto *dépaycé*, isto é, saído de seu quadro habitual, empregado em usos diferentes que não aqueles para os quais estava destinado ou aquele do qual não se conhece a utilização”. Gablik (2003, p. 45) reforça essa ideia ao afirmar:

“Quando objetos são isolados dessa maneira, tanto do seu ambiente habitual como da sua função reconhecida ou papel a cumprir, uma certa ambiguidade é produzida, e um elemento irracional é introduzido no plano da realidade concreta.”

René Magritte foi um mestre da chamada lição do objeto. Ele soube como poucos descrever seu jogo sêmico e assim demonstrar que a transitividade semiótica do objeto — entre ele e outros entes significativos — reside, sobretudo, na sua função, naquilo para o qual foi feito, no seu propósito de existir. Passemos a uma análise mais detalhada.

O assassino ameaçado

A Semiótica das Culturas se ocupa, principalmente, em estudar a produção da significação numa determinada sociedade. Mais que isso: ela observa os processos, histórica e coletivamente construídos, de normatização e legitimação dos atos da vida social; sua veridicção, os atores envolvidos, as relações de poder. Essa observação não se dá de maneira estanque, uma vez que os processos são dinâmicos. Esse movimento, transformador da “informação percebida em informação codificada”, é o que Machado (2015, p. 239) denominou *semiose*. E, mais adiante, ela completa: “A cultura não é apenas um centro produtor de textos como, ela própria, se manifesta como um texto para o observador”, Machado (2015, p. 239).

Signo, sentido e cultura estão interligados de forma inequívoca. Tanto é verdade que, ao analisar o espetáculo popular de Parintins; seus mitos, cânticos, lendas, cores e danças; Batista (2015, p. 232) afirma que “suas enunciações são espetáculos semióticos como acontece com qualquer texto popular na oralidade”. Isso reforça o papel da *semiose* como um fenômeno social e plural.



Figura 1 – O assassino ameaçado

A cena ora sob análise evoca valores eminentemente culturais. Há uma certa “teatralização” na posição dos atores e os objetos concretamente representados têm capital importância na compreensão do percurso gerativo. No centro da cena, cuja perspectiva simula um espaço tridimensional, está o ator mais expressivo, porque ele é o *sujeito do fazer* principal. Todos os outros fazeres são periféricos e erigidos em decorrência desse fazer primário. Houve, ainda, uma transformação de um estado inicial em outro, que pode ser comprovada pela existência de uma mulher morta descaída sobre um divã. Esses fatores configuram, por conseguinte, o texto imagético como narrativo.

Embora não tenhamos como definir qual o destinador – o contrato, a ordem, a recompensa, o motivo -, o fato é que o *sujeito do fazer* principal executou a sua tarefa. Ao fazê-lo, opera-se um deslocamento modal: ele passou de *sujeito do fazer* a *sujeito do ser* conforme o esquema a seguir:

fazer (matar) [dever, querer, poder, saber] →	não interação com o objeto →	não ação →	sem deslocamento modal
ser (assassino) [verdade, falsidade, mentira, segredo] →	Interação [conjunção, disjunção] com o objeto (vítima) →	ação perpetrada →	deslocamento modal (o fazer se converteu em ser)

Esse movimento provocou uma ruptura do tecido social, cujos valores culturais exigem imediata reparação. Se não temos como definir qual foi o destinador do ator principal, podemos depreender qual é o dos demais atores: restabelecer a ordem, subjugando o sujeito cujo valor modal é socialmente inaceitável.

Rastier (2010, p. 29) nos apresenta três zonas nas quais todo o substrato cultural humano se insere. Duas, as *zonas identitária e proximal*, pertencentes à fronteira empírica e uma terceira, a *zona distal*, pertencente à fronteira transcendente. O proximal seria tudo o que está a nossa volta, embora semioticamente construído e intermediado por uma cultura. O distal simboliza toda referência ao “mundo ausente” representado pela História, as ciências, a filosofia, as crenças religiosas, os mitos, os sonhos, as leis, os contratos sociais; tudo, enfim, que, mesmo sem materialidade, determina a vida presente.

A intenção em repreender o *sujeito do ser* vem de um contrato perene, tradicional, socialmente construído e, portanto, *distal*, pois antecede e perpassa o que podemos ver na fronteira empírica. Assim, muitos dos atos da vida social são “teatralizados” ou “espetacularizados”, pois a tradição precisa ser reiterada e tal estrutura, publicamente confirmada.

Voltando à cena retratada na obra, diante da nova circunstância, estritamente opressiva para o *sujeito do ser*, a narrativa oferece duas possibilidades, as quais estão simbolizadas nos objetos próximos ao ator mais expressivo, como nos mostra o resumo abaixo:

Objetos	Valor
Chapéu e Sobretudo sobre uma cadeira, ao lado de uma valise.	Fuga da circunstância
Gramofone em cima de uma pequena mesa.	Indiferença com relação à circunstância.

Surpreendentemente, entretanto, o personagem não confirma o percurso narrativo esperado, pondo-se a ouvir música, apresentando uma expressão facial e postura corporal absolutamente tranquila. Diante do novo programa narrativo, o assassino impôs ao *querer-fazer* (fugir) um *não-querer-fazer* (*continuar a ouvir*), fato que estabelece a *contrajunção*.

Não poderíamos deixar de destacar a posição oposta dos observadores posicionados na janela em relação a nossa (espectadores do mundo real). Eles projetam seu olhar sobre a sala e o que está além dela. Ora, diante do quadro, também

procedemos do mesmo modo e podemos ver o que está além da cena através da janela. Estamos limitados pela dimensão da janela; eles, pela a da entrada da sala. Esse proceder artístico une os elementos do texto (os observadores da janela) aos do não-texto (presumidos, atemporais), porque ambos comungam do mesmo fazer performativo.

Através de seu universo pictórico, René Magritte criticava não a representação, mas o ato automático de atribuir valor de verdade a uma figura representada, apenas pelo fato de ser familiar.

Reprodução proibida

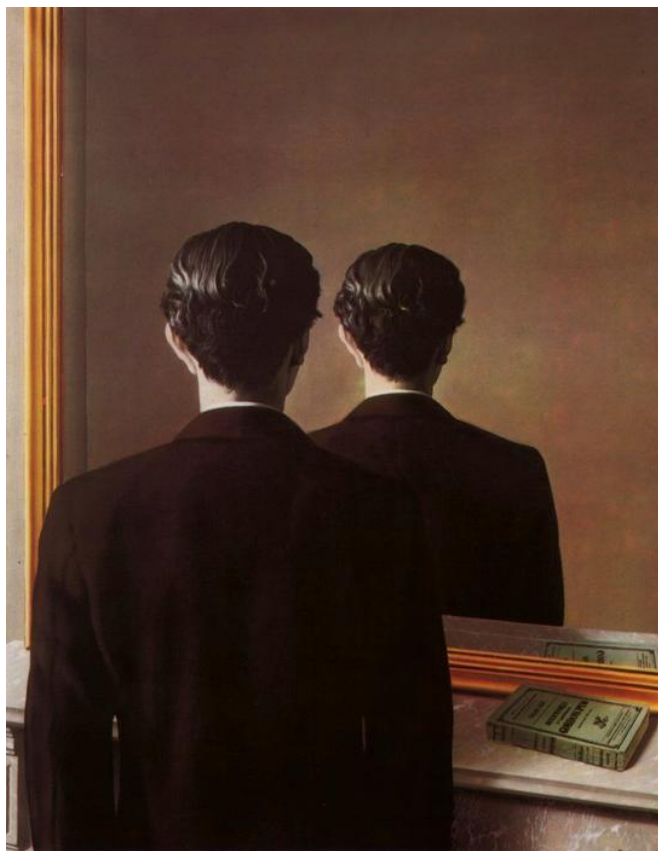
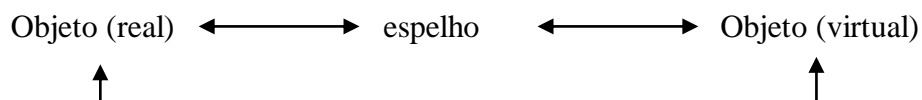


Figura 2 – Reprodução proibida

Dentre os objetos mágicos citados por Greimas (2014, p. 31), o espelho é, sem dúvida, um artefato maravilhoso. Ele reproduz com perfeição não apenas o universo que está a sua frente, mas sua tridimensionalidade. A superfície especular apresenta propriedades de um quali-signo justamente pelo fato de não ter cor: ela terá a cor daquilo que estiver a sua frente. Nesse sentido, o espelho também repete, ou melhor, simula o liame interpretativo estabelecido por Peirce, conforme o esquema abaixo:



O espelho reproduz, mas obviamente não interfere na imagem. A interpretação depende do homem perante a face especular. Ao ver-se, numa posição externa de si – como o faz com relação ao outro –, o sujeito tem convertida parte de sua identidade em alteridade, possibilitando completar a peças que lhe faltam no jogo do autoconhecimento.

Não por acaso, brilhantes teóricos da Psicanálise como Henri Wallon e Jacques Lacan dedicaram-se ao estudo do espelho como elemento essencial na constituição do “eu”. Ao ver sua imagem refletida no espelho – corpo virtual -, o homem pode acessar o seu “corpo-imagem”, decodificá-lo como um significante num determinado tempo e universo, “corpo-fala”, pleno de sonhos, desejos e libido, “corpo-gozo”, (Greco: 2011, p. 1). Esse princípio não é apenas psicanalítico, mas semiótico, pois esse “outro” que encara o sujeito “*o convida a se inserir em seus sistemas significantes*”, (Greco (2011, p. 5). Mais ainda: “*o Eu (je) não pode existir sem o símbolo, ou seja, sem uma referência ao Outro*”, Greco (2011, p. 5).

Em Reprodução proibida, estamos diante de um fato fantástico. Ao postar-se em frente ao espelho, o rapaz não vê seu rosto, pois sua imagem especular virou-lhe as costas estabelecendo a *contrajunção*. A repetição exata (embora de maneira proibida) da imagem do rapaz nos assegura tratar-se da mesma pessoa, a posição do livro e seu reflexo confirmam que ele está diante de um espelho e não de uma janela. Ele tem parte de sua alteridade negada, pois se encontra em um mundo onde o universo dentro do espelho apresenta leis próprias, quebrando o sentido esperado e revelando a interdependência sêmica entre os objetos, no sentido Peirceano e suas características. É esse movimento que nos permite uma visão mais aguçada acerca da realidade.

O espelho representa o homem e a pintura representa ambos. Magritte se utiliza do jogo da “representação da representação” para discutir a diferença entre verdade e verossimilhança. Esperar que o espelho de Magritte apresente as mesmas leis conhecidas é não entender que sua arte combate os lugares-comuns da existência. Não, em René Magritte o espelho é representado e, portanto, jamais será um artefato comum.

Um último ponto que gostaríamos de levantar nesta seção diz respeito ao fantástico. Em um depoimento, Gablik (2003, p. 13), Magritte faz uma comparação sobre o fantástico no Surrealismo e aquele encontrado na obra do pintor holandês

Hieronymus Bosch (1450 – 1516). Em Bosch, vemos quadros fantásticos que nos confirmam crenças religiosas e que nos remetem a “outro mundo”: o paraíso, o inferno, o cristianismo; estamos, portanto, no domínio ao qual Rastier denominou zona distal. Em Magritte, no entanto, esse fantástico irrompe a partir dos objetos familiares, das cenas conhecidas; pertence, pois, à zona proximal.

Os amantes



Figura 3 – Os amantes

O ato de retratar definitivamente não é algo novo. Desde épocas recuadas e muito antes da invenção da fotografia, as pessoas queriam ser retratadas para que sua imagem, e com ela o seu legado, sobrevivesse ao passar dos anos. Um dos retratos mais famosos da História da Arte se intitula *O casal Arnolfini*, pintado em 1434 por Van Eyck. Trata-se de uma das mais antigas obras de que se tem notícia, mostrando um casal em seu ambiente doméstico.

O casal que nos é apresentado por René Magritte, no entanto, jamais verá perpetuado o seu legado: eles estão no retrato, mas com a sua alteridade interdita. Apesar de estarem em uma posição própria de quem será retratado, *Os amantes* têm panos que lhes cobrem as faces. Essa *contrajunção* semiótica gera no espectador uma forte sensação de estranhamento, embora nenhuma regra de verossimilhança tenha sido rompida no universo pictórico. Não se trata de um tecido que faça parte da vestimenta,

menos ainda, de uma situação que justifique que os corpos sejam cobertos. Esse tecido, portanto, se encaixa na definição de *objeto surrealista* que expusemos anteriormente.

Ao analisar apenas dois elementos da imagem – rosto e pano -, percebemos que a sensação de estranhamento provém das qualidades inerentes dos signos envolvidos (quali-signo). Para Santaella (2007, p. 63) no quali-signo “*é a qualidade apenas que funciona como signo e, assim o faz, porque se dirige a alguém e produzirá na mente desse alguém alguma coisa como um sentimento vago e indivisível.*” Em suma, o quali-signo diz respeito a algo associado só àquele objeto, inerente a ele, tão intrínseco a ele que não se remete a outra coisa. Assim, a cor vermelha tem um sentido imanente — *o vermelho* — que impõe um significado absoluto antes mesmo de se referir a qualquer outra coisa. Vejamos como isso acontece no quadro abaixo:

Elemento	Imanência
Rosto	Identificar
Pano	Ocultar

O primeiro movimento fenomenológico é a busca pela imanência da identificação, seguida da frustração provocada pela segunda imanência: o encobrimento. Ante o tremendo choque de propriedades, o espectador desiste das explicações de que dispõe o seu repertório e vai abrigar-se no imponderável.

Conclusão

A Semiótica é o estudo da linguagem humana e humanidade se constitui de linguagens de possibilidade e variação espantosa. O professor Pais (2018, p. 134) nos ensina que

“o homem, espécie única tanto quanto ser biológico, não se tornou, verdadeiramente, homem, a não ser quando desenvolveu as linguagens, verbais e não-verbais – homo semioticus – das culturas e sociedades diferentemente estruturadas, dito com outras palavras, quando ele se tornou um animal cultural, social e histórico”.³

Nesta análise, privilegiamos os aspectos semióticos, embora reconheçamos a importância dos fatores biográfico e contextual. No campo semiótico, ainda,

³ Tradução: Profª Drª Maria de Fátima B. de M. Batista

vivenciamos um direcionamento talvez ousado. Ante a singularidade da obra de um mestre da arte moderna, abrigamo-nos em diversas tendências que edificam esta ciência da interpretação: a escola peirceana, a greimasiana e a da Semiótica das Culturas. Com efeito, esse movimento nos revelou que tais correntes não são opostas: cada uma delas representou um ângulo de visão complementar, constituindo-se em poderosas ferramentas interpretativas.

No *corpus* que analisamos, a *contrajunção*, que esperamos ter demonstrado, não é verbal e, portanto, não ocorre por uma única estratégia e nem utiliza os mesmos elementos, daí a necessidade de recorrermos a várias correntes da Semiótica. Na obra *O assassino ameaçado* ela foi comportamental. Já em *Reprodução proibida*, essa *contrajunção* se deu pela distorção das propriedades do espelho, apresentando-nos um evento fantástico. Por fim, vimos que em *Os amantes* essa *contrajunção* reside na imanência sígnica dos elementos apresentados, mostrando-nos o deslocamento semiótico provocado pelo *objeto surrealista*.

Forte é a ligação entre Surrealismo e Psicanálise em todos os matizes: não apenas como *sujeito*, mas como o *ser* no mundo. As obras que nos serviram de modelo atestam essa afirmação. René Magritte fez de suas telas um meio para uma filosofia que carrega em si uma certa ironia: o homem produz significados fantásticos, mas pouco sabe sobre o seu lugar no mundo. Esperemos que este trabalho tenha contribuído para mostrar que as artes visuais, ao lado das demais artes, são de suma importância para esse entendimento.

Bibliografia

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática. 4ª Ed., 7ª imp., 2007. 96 p.

BATISTA, Maria de Fátima B. de M. **O objeto transacional do espetáculo popular de Parintins: de fetiche a ídolo**. In: *Semiótica e cultura: dos discursos aos universos construídos*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015. 537 p.

BATISTA, Maria de Fátima B. de M. **Zonas antrópicas de identidade, proximidade e distanciamento culturais em textos populares correntes na região amazônica**. In: *Acta Semiótica et Linguística: PPGL – UFPB*, v. 14, ano 33, nº 1, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/article/view/14630> Acesso: 16/08/2019

GABLIK, Suzi. **Magritte**. London: Thames & Hudson, 2003. 208 p.

GRECO, Musso. **Os espelhos de Lacan**. In: *Revista Opção lacaniana online*. Ano 2, nº 06, novembro 2011. ISSN 2177-2673. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_6/Os_espelhos_de_Lacan.pdf Acesso: 14/08/19

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. São Paulo: Nankin Editorial, 2014. 253 p.

MACHADO, Irene. **Sobre o sistema de signos na cultura**. In: *Semiótica e cultura: dos discursos aos universos construídos*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015. 537 p.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. 1a ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 175 p.

PAIS, Cidmar Teodoro. **Contribuição a uma análise sociosemiótica e de processo cultural: Léxico, metatermos, modalidades**. In: *Acta semiótica et lingvistica: PPGL – UFPB*, v. 23, nº 1, 2018. Disponível em <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/actas/article/view/43546> Acesso: 18/08/19

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972. 164 p.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. 16a ed. São Paulo: Ática, 2002. 279 p.

RASTIER, François. **Ação e sentido por uma semiótica das culturas**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2010. 103 p.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 26ª reimp., 2007. 88 p.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002. 186 p.

Obras

O Assassino Ameaçado, 1926

L'assassin menacé

Óleo sobre tela, 150,4 x 195,2 cm

Nova Iorque, Collection, The Museum of Modern Art,

Kay Sage Tanguy Fund

Os amantes, 1928

Les amants

Óleo sobre tela, 54,2 x 73 cm

Bruxelas, Coleção Particular

Reprodução Proibida (Retrato de Edward James), 1937

La reproduction interdite (Portrait d'Edward James)

Óleo sobre tela, 79 x 65,5 cm

Roterdão, Museum Boymans-van Beuningen