5 Grandes de España

5 Grandes de España

Picasso

Gris

González

Dalí

Miró

CentroCulturalConsolidado

Fundación Banco Consolidado

Junta Directiva

Presidente
José Alvarez Stelling

Vice-Presidente
Miguel Hausmann

Primer Vocal
Rafael Rodríguez Guerrero

Segundo Vocal
James Teale

Tercer Vocal
Edmundo Díquez

Secretaria
Haydée Cisneros de Salas

Auditores
Carlos García
Felipe Suárez

Coordinadora
María Eugenia Cruz Bajares

Asesores
Edmundo Díquez
Alberto Grau
Sofía Imber

CentroCulturalConsolidado

Director
Rita Salvestrini

Asesoría de Programación
Bolivia Bottome
Nena Coronil
Alberto Grau
John Lange
María Cristina Lozada
Luis Pérez Oramas
Daniel Salas
José María Salvador

Artes Plásticas
Elida Salazar
Guadalupe Burelli

Música
Pili González
Marilú Khalifé

Espacio Joven
Marianne Ruggiero
Belkys Perdomo
Verónica Da Costa
Nieves Rojas

Estudios de Arte
Nelly Barbieri
Patricia Velazco
Graciela Mascareña

Audiovisuales
Teresa Casique

Unidades Operativas
Diseño
John Lange
Pedro Mancilla
Pedro Quintero
Guillermo Salas

Fotografía
Charlie Riera

Archivo Documental
Amalia Caputo
Isabel Roo

Montaje
Víctor Díaz
Jairo Acevedo
Douglas Martínez
Angel Silva
Luis González

Recursos Humanos
Flor Quintero
Lizbeth Henríquez

Contabilidad y Finanzas
Francisco Reyes
Melvis Velandria
Lilian Villarroel
Nancy Alaña
Aura Hernández

Administración
Beatriz Sicard
Wanda Beatriz Zuna J.
Javier Martínez Perdomo
Alfredo José Viera

Iluminación y Tramoya
José Vicente Martínez
Adolfo Alvarez Benitez
Gerardo Tirso Machado
David Reyes

Sonido
Francisco Camargo
José Luis Taverna

Mantenimiento
Gonzalo Casanova
Ramona Rosario Polanco
Fullmaster

Seguridad
Inversedes

Información y Tienda
Elena Ridolfi
Diahann Benítez
Massiel Hernández

Contenido

Curadores de la exposición/Cedentes de obras. pág 6

Agradecimientos. pág 7

Presentación. *José Alvarez Stelling.* pág 9

Prólogo. *Rita Salvestrini* pág 11

Génesis de una exposición. *José María Salvador.* pág 13

Los cinco de España. *Luis Pérez Oramas.* pág 17

Pablo Picasso. *José María Salvador.* pág 31

Juan Gris. *José María Salvador.* pág 61

Julio González. *José María Salvador.* pág 79

Salvador Dalí. *José María Salvador.* pág 103

Joan Miró. *José María Salvador.* pág 133

Biografías/Bibliografía sumaria. *José María Salvador.* pág 152

Catálogo de obras. pág 171

Salvador Dalí

Salvador Dalí

Genio precoz para el dibujo y la pintura, Salvador Dalí comienza a pintar a los seis años: de 1910 data, en efecto, su primera obra conocida, un pequeño paisaje de factura muy abocetada y fresca. Logra luego embrionarios contactos con el arte moderno a través de la familia Pichot (amigos íntimos de los Dalí), en cuya casa estudia los cuadros del pintor Ramón Pichot, quien había residido en París durante largo tiempo. Por medio de éste descubre el impresionismo, en cuya órbita pinta a partir de 1914 una serie de paisajes de Cadaqués y escenas de género con campesinos y pescadores locales. Hacia 1918 se interesa por los artistas académicos españoles, en especial Mariano Fortuny y Modest Urgell, al tiempo que estudia dibujo, grabado y pintura con Juan Núñez, a quien en todo momento reconocerá como su mejor maestro en arte.

Durante su época de formación, mientras logra un sólido aprendizaje del oficio y la técnica tradicionales en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (1921-23 y 1924-26), pinta por su cuenta en un estilo influido por el impresionismo y el postimpresionismo, si bien en muchas obras de esa etapa hace exploraciones en la línea del expresionismo y el fauvismo. Ya en 1920 conoce a los futuristas italianos, y un trienio más tarde descubre con entusiasmo a los pintores metafísicos italianos Giorgio de Chirico y Carlo Carrà. También en ese período de formación juvenil acepta de buen grado en numerosas obras cierta influencia del cubismo, en especial, según el enfoque lírico de Juan Gris. Sin embargo, buena parte de su producción de juventud (hasta 1926) mantiene en substancia un lenguaje clásico, con un dibujo firme y preciso, una paleta de colores limpios y luminosos, un claroscuro definido por degradaciones tonales, y una factura pulida y preciosista, como será luego característico en su obra de madurez.

Cuando en 1928 se une en París al grupo surrealista, comienza a utilizar ciertos materiales y procedimientos técnicos utilizados entonces por Max Ernst, Joan Miró, André Masson y otros artistas coetáneos: mezcla de óleo con arena y gravilla, collage con corcho, cuerdas y otros materiales. Desde el punto de vista temático y conceptual, a partir de 1927 aborda cada vez con mayor desinhibición los temas del inconsciente, las pulsiones irracionales, la libido, la agresividad, el complejo de castración, el canibalismo destructivo, y otras variadas imágenes y símbolos del freudismo.

Con una pintura de extremado refinamiento técnico transcribe así —recreándolas por lo general mediante capri-

chosas transmutaciones— fantasmales efigies de ciertos animales, vegetales, minerales y personajes humanos simbólicamente asociados con los deseos y fobias del inconsciente del pintor. Dalí crea de ese modo, sobre el atemorizante escenario de paisajes desérticos y chatos horizontes infinitos, un tortuoso universo de seres de pesadilla, a veces gelatinosos, delicuescentes o putrefactos, con frecuencia sometidos a aberrantes metamorfosis, a monstruosas deformidades, a pavorosas hibridaciones con entes de otros reinos o con formas de indecible genealogía: un ser humano o animal puede así quedar con-formado y con-fundido con rocas, nubes, troncos, vasijas, animales, otras personas u otras entidades heterogéneas.

En plena sintonía con esa desconcertante producción pictórica de sello surrealista, el genio alucinado de Figueras estatuye a comienzos de la década del 30 lo que él mismo denomina su "método paranoico-crítico": se basa éste en la interpretación "delirante" de los objetos de la realidad, aun cuando guiándose por cierto tipo de control de la razón, a semejanza del que se verifica en el psicoanálisis. Tal método le sirve, entre otros fines, para elaborar complejas pinturas fundadas en deslizamientos semánticos, aproximaciones simbólicas e icónicas, metamorfosis y mezcla de formas, según el principio de la "doble imagen" o "doble lectura", que él aplica a veces a simples fotografías, a obras célebres de maestros del pasado o incluso a sus propios cuadros.

Realiza también "objetos surrealistas", plenos de sarcasmo y erotismo, al estilo de personajes transformados en muebles de gavetas abiertas (la *Venus de Milo con cajones* es uno de sus productos más célebres en ese rubro), teléfonos-langosta, "taxis lluviosos" con un maniquí vestido de novia y lleno de caracoles vivos, sofás-labios de Mae West, una habitación con el rostro de Mae West, y otros estrambóticos inventos de desaforada fantasía. Por lo demás, sin abandonar en ningún momento la pintura, desde mediados de la década del 60 dedica gran parte de su energía para producir una abundante serie de dibujos, acuarelas, grabados, joyas e ilustraciones de libros.

Luego de los espectaculares sucesos de su vida pública en París (donde vive hasta 1940) y durante sus primeros años de residencia en los Estados Unidos (donde se instala de 1940 a 1948), Dalí se autoaísla cada vez más de las vanguardias artísticas en boga. Opta por tal decisión con el fin de proseguir, en soberbio individualismo, sus propias investigaciones temáticas, técnicas y estilísticas, las cuales asumen en substancia dos caminos diferentes, sólo en apariencia opuestos e irreductibles.

Por una parte, su arte se retrotrae hacia el pasado. Enamorado desde siempre —amor que se acrecienta tras su viaje a Italia en 1937— por la gran manera de Rafael, Velázquez, Ingres y los grandes maestros del Renacimiento italiano y del Siglo de Oro español, el pintor de Cadaqués se vuelca cada vez más hacia el estilo clásico y hacia los temas de la tradición occidental. Esa orientación estilística y temática hacia el clasicismo y la tradición se complementa y culmina luego con el acercamiento que, a partir de 1949, experimenta el artista a la religión católica.

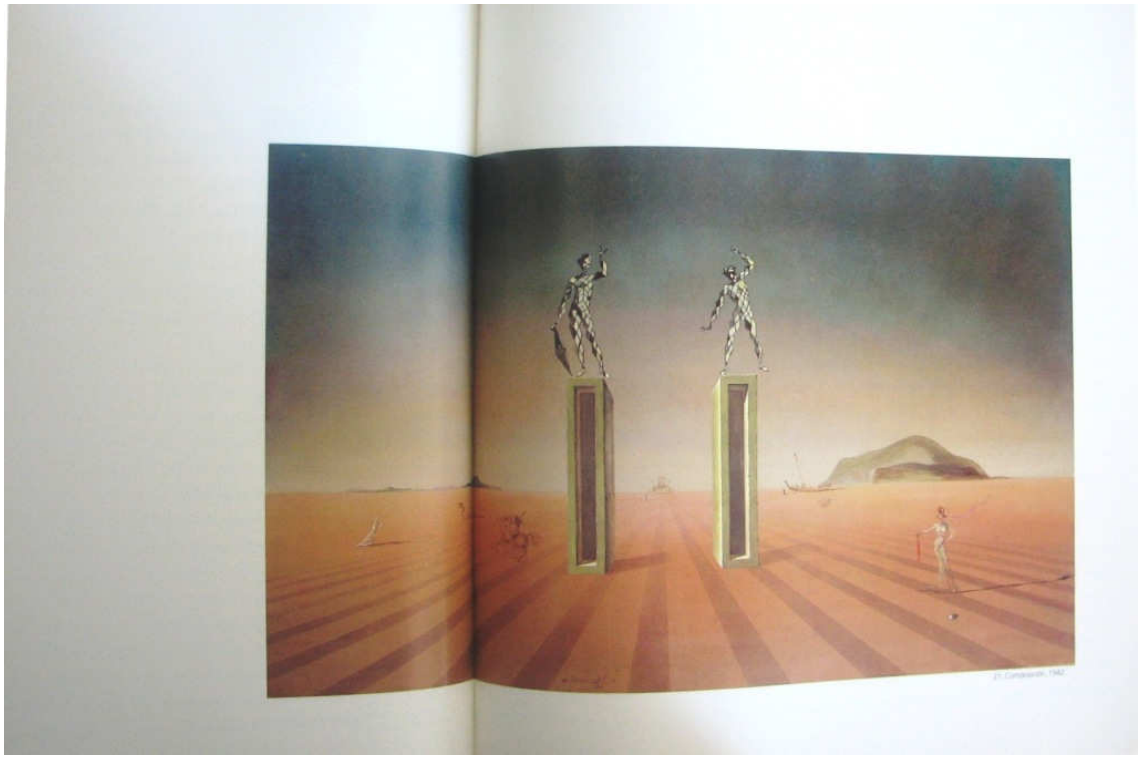
Por curiosa paradoja, sin embargo, Dalí busca también orientar su arte hacia el futuro. Desligándose un tanto de la habitual temática del surrealismo, al que, sin embargo, permanecerá siempre fiel en su esencia, Dalí busca nuevos problemas y nuevos abordajes temático-conceptuales en el universo de la ciencia y la tecnología. Ya hacia 1939 se había interesado por la física cuántica de Max Planck y por otros hallazgos científicos. De igual modo, fuertemente impactado por la primera explosión nuclear de Hiroshima en 1945, emprende un corpus de reflexiones y planteamientos plásticos que culminan hacia 1949 con el desarrollo de lo que él mismo denomina su "arte atómico" o "nuclear": se basa éste, ante todo, en la fragmentación señalizada de las imágenes y en el orbitamiento en el espacio de las partículas resultantes.

En ese mismo orden de ideas, desde esa misma data (1949) crece su interés por la teoría de la armonía geométrica de la Sección Aurea, lo que le impulsa a estudiar con entusiasmo el *Tratado sobre la divina proporción*, de Luca Pacioli. Así, para aplicar con exactitud los cálculos armónicos con los que desea diagramar su cuadro *Leda Atómica*, busca ese año la colaboración de un matemático. Por análogo camino, a comienzos de la década del 50 extrae del clásico tratado *Discurso sobre la figura cúbica*, de Juan de Herrera, arquitecto del Escorial, ciertos fundamentos teóricos para realizar algunas obras en concordancia con un exacto canon matemático-geométrico.

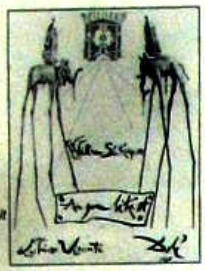
Por último, Dalí, que ya desde 1962 había comenzado a reinterpretar algunos antiguos temas suyos mediante determinados recursos técnico-científicos, a partir de 1970 comienza a elaborar pinturas estereoscópicas sirviéndose de la lente de Fresnel. Interesado también en la holografía, realiza a partir de 1971 una serie de hologramas, algunos de ellos ejecutados ese mismo año con la asesoría técnica de Denis Gabor, Premio Nobel en Física por sus trabajos con láser.

La búsqueda y aplicación de tan avanzadas novedades técnicas a su habitual temática y simbología atestiguan en

favor de la sincera inquietud intelectual del ya anciano Dalí, ansioso, aun en el umbral de su muerte, por hallar más y más respuestas a los inquietantes problemas y enigmas que le planteaba aquella fugaz Esfinge que él siempre persiguió en vida.



21.Composición con Arlequines, 1942



Cartel para As you like it de William Shakespere 1948

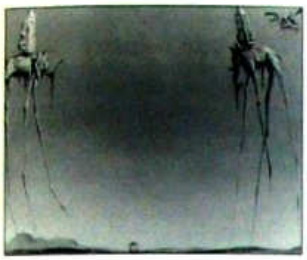
Por estructura compositiva y clima conceptual, este cuadro de 1942 presenta ciertas remotas analogías con algunas obras dalinianas de fechas anteriores, como, por ejemplo, *El pasillo de Palladio con sorpresa dramática*, 1938: en ambos lienzos, gesticulantes personajes, simétricamente confrontados en los primeros planos, despliegan su insubstancial presencia angustiosa en medio de un ancho paisaje yermo, vigorosamente impulsados por un haz de marcadas líneas en perspectiva. Concepto semejante expresa el pintor en otras obras posteriores, como, por ejemplo, los decorados y el cartel para la pieza teatral *As you like it*, de William Shakespeare,[1] diseñados en 1948, así como el óleo *Los elefantes*, también de 1948. De hecho, esta *Composición con arlequines* evidencia un carácter tan marcadamente escenográfico que no está muy lejos, por espíritu, de los mencionados decorados para el drama shakespeariano.

Análogamente, varios elementos icónicos presentes en el cuadro analizado —horizonte de playa con costas-colinas, putrefacta carcasa de barco varado, niña saltando a la cuerda, personas corriendo en los planos intermedios— se encuentran también reunidos en el óleo de 1939 *Shirley Temple, el monstruo sagrado más joven del cine*. No podía extrañar tal circunstancia cuando se sabe que el paisaje, el ambiente espiritual y familiar de la región en que nació y vivió el artista (Figueras, Cadaqués, Port-Lligat, Cabo Creus) quedaron tan fijamente grabados en su subconsciente alucinado que aparecen con harta frecuencia en sus obras a lo largo de todos los períodos de su trayectoria artística, hasta el punto de convertirse en genuinas constantes de su singular iconografía.

Dalí hace aquí gala de su formación académica, de sus innegables dotes de dibujante y colorista, así como de su altisonante retórica, su abarrocada visión escenográfica y su inocultable propósito de revivir en nuestros días un manierismo ya anacrónico. Con ese dibujo consistente y fidedigno del que se enorgullece sin falsos rubores,[2] diseña en este cuadro un grupo de esbeltos personajes de nube y sueño, cada uno absorbido en la chirriante angustia de su soledad de autista, y todos ellos resumidos en los cimbreantes arabescos de sus amaneradas poses. Nadando como extrañas larvas en un desmesurado escenario de cristalina vacuidad, esos fantasmas egocéntricos viven su propio drama sin intentar siquiera establecer comunicación con los otros actuantes, como si cada quien declamara a los cuatro vientos el hueco y reiterativo monólogo de su narcisismo insatisfecho.

1- Cuando Dalí diseñó los decorados y el vestuario para la obra teatral *As you like it*, presentada en Roma en 1948 con escenografía de Luchino Visconti, pintó en el telón de fondo un par de elefantes de larguísimas patas, portando sobre el lomo un obelisco (remedo de los elefantes escultóricos de Bernini), los cuales enmarcaban de vez en cuando un fantasioso motivo arquitectónico suspendido en el aire.

2- Enfrentándose a la ineptitud e ignorancia que cree percibir en el arte moderno, Dalí pretende continuar siendo fiel a los valores plásticos multiseculares, que, a su juicio, son eternos. Con respecto a la validez del dibujo, el maestro de Port-Lligat proclama sin vacilación en 1943: "Ingres escribió en sus memorias 'El dibujo es la probidad del arte', éste es también el arma de defensa de la lucidez objetiva contra el nihilismo del subjetivismo estético. El dibujo sigue siendo el misterio más insoluble en la 'representación sensible del conocimiento'. Desde la invención de la fotografía, cientos de miles de manos, de pies, de rostros y de hojas han sido reproducidos, y a veces incluso con talento, sin embargo, una mano dibujada por el señor Ingres con una objetividad escrupulosa, un pie esbozado por Rafael de Urbino, un rostro o una hoja trazados por Leonardo de Vinci siguen siendo, y lo serán sin duda cada vez más, el milagro más excepcional y más extraño debido a la sensibilidad y a la inteligencia del hombre." (Declaración en el catálogo de su exposición individual en la Knoedler Gallery de Nueva York, 17 de abril-5 de mayo de 1943. Citado por Robert Descharnes, *Dalí. La obra y el hombre*, Tusquets, Barcelona, 1989, p. 262).



Los elefantes
1948
Oleo sobre tela
49 x 60 cm

Shirley Temple, el monstruo sagrado más joven del cine
1939
Gouache, pastel y collage sobre tabla de cartón
75 x 100 cm
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

Como suele hacer en todas sus obras, en este cuadro el artista deja sueltos todos los hilos que nos hubieran permitido entretejer la trama de una historia narrada o establecer relaciones verificables entre los distintos figurantes y "acciones" representadas. Todo es aquí inconexo, irracional, simple fruto de la delirante fantasía onírica del pintor de Port-Lligat.[3]

Ya lo había confesado él mismo sin rodeos en un pasquín que entregó durante su exposición en Nueva York en noviembre de 1936: "Transcribo simplemente mis pensamientos y procuro concretar mis visiones más exacerbadas y más fugaces, todo lo misterioso, incomprensible, personal, único, susceptible de cruzar por mi imaginación."[4] O, como lo escribe en otro texto doctrinario de 1935: "Toda mi ambición, en el terreno pictórico, consiste en materializar con el más imperialista furor de precisión las imágenes de la irracionalidad concreta (...) que provisionalmente no son ni explicables ni asimilables por los sistemas de la intuición lógica ni por los mecanismos racionales."[5]

3- Defendiendo a capa y espada los para él inalienables derechos de ciudadanía de la imaginación irracional, el pintor proclama: "Creo en la magia, que a fin de cuentas es el poder real de materializar la imaginación en realidad. Nuestra época mecanizada en exceso subestima los fermentos de fantasía irracional, aparentemente no prácticos, que en definitiva son la base de todos los descubrimientos..." (Salvador Dalí, "Total Camouflage for Total War", *Esquire*, nº 18, New York, August 1942. Citado por R. Descharnes, op. cit., p. 263)
4- Exposición en la Lucien Levy Gallery. Citado por R. Descharnes, op. cit., p. 153.
5- Salvador Dalí, La conquête de l'irrationnel, 1935. Citado por R. Descharnes, op. cit., p. 159.

22. Corcho (*Estudio para la Madonna de Port-Lligat*). 1950

Primera versión (Primer Boceto) de La Madonna de Port-Ligat
Oleo sobre tela
48,9 x 37,5 cm
1949

La Madonna de Port-Ligat
1950
Oleo sobre tela
366 x 244 cm
Minami Art Museum, Japón

22. Corcho *(Estudio para la Madonna de Port-Ligat)*, 1950

El corcho tan realísticamente representado en este lienzo es, como sugiere su subtítulo, uno de los numerosos y heterogéneos elementos (estructura arquitectónica, caracolas, conchas de mejillón, ostra y almeja, pez, hueso de sepia, rinoceronte, cesta con pan, mantel doblado, plato, flores, etc.) que rodean, levitando, a la Virgen-Gala en el célebre cuadro *La Madonna de Port-Ligat*, de 1950.

Resulta, por cierto, intrigante que dicho corcho no aparezca en la *Primera versión (Primer boceto) de la Madonna de Port-Ligat*, de 1949, que es precisamente la versión que presentó el pintor al Papa Pío XII ese mismo año al ser recibido en audiencia privada en el Vaticano. Por relación con este primer boceto, la versión definitiva de *La Madonna de Port-Ligat* ofrece una mayor complejidad en todos los niveles, al tiempo que introduce además numerosas variantes compositivas e iconográficas que no es posible analizar aquí. Cuando decidió que la mencionada corteza de árbol figurase en el cuadro definitivo, el artista le otorgó sintomáticamente un lugar privilegiado y una notable envergadura: situado a la derecha de la Madonna y a la altura de su regazo abierto, ese extraño corcho preside el lado izquierdo de la composición, pendiendo de la desconchada jamba izquierda del ábside-ventana que enmarca y focaliza a la protagonista.

Puede, de entrada, parecer estrafalario que el artista haya querido engalanar a esa laica Madonna con tantos y tan heteróclitos "atributos". Preciso es recordar que todos esos objetos juegan, dentro de la peculiar cosmogonía daliniana, un papel significante de rotundas connotaciones, y cada uno de ellos cristaliza un complejo núcleo de contenidos simbólicos, la mayoría de ellos de clara intención erótica y de marcado carácter genésico.

Por lo que respecta al corcho, Luis Romero, íntimo amigo y reiterado biógrafo y estudioso del artista, apunta que se trata de "un flotador de corcho, de los que abundaban en la orilla" de Port-Ligat.[1] De hecho, no es la primera vez que Dalí había asumido esos corchos como motivo de sus obras. Ya en 1928 había incorporado corchos reales (por el procedimiento del collage) en algunas obras. Entre ellas, podemos señalar, por ejemplo, *Desnudo femenino*,[2] configurado por un simple corcho con agujeros, adherido sobre un fondo con una mancha negra, a modo de sombra proyectada. Más interesante aún resulta *Playa antropomórfica*, constituida por un desnudo lienzo de color crema claro sobre el que se afirman en relieve un breve pedazo de esponja teñida de rojo y un gran fragmento de

1- Cfr. L. Romero, *Psicodálico Dalí*, Mediterrània, Barcelona, 1991, p. 157.
2- Reproducido en R. Descharnes, *op. cit.*, p. 83.

corcho recortado y pintado con las siluetas de una cabeza de pato y otro extraño animal, para hacer aun más palmaria su significación simbólico-erótica, el pintor ha intervenido ese corcho produciéndole un agujero redondo, y superponiéndole una piedra bi-lobulada circular y, por debajo de ésta, un erecto dedo esculpido. Es elocuente el dato de que, cuando poco después el artista destruyó en parte esa *Playa antropomórfica*,[3] lo único que conservó de ella fue el corcho con todos sus ingredientes superpuestos, tranformándolo entonces en otra obra más pequeña y simple, con distinto fondo (rosado), aunque con el mismo título: *Playa antropomórfica*, 1928.[4]

En el cuadro que estamos analizando, el fondo sobre el que se recorta el corcho es bastante más claro y cálido que en la versión definitiva de *La Madonna de Port-Lligat*. Eso produce de rebote el efecto de que la sombra proyectada del corcho se vea bastante más fuerte y cruda en el boceto que en el óleo final.

Playa antropomórfica
1928
Oleo, corcho, piedra
y dedo esculpido
47,5 x 27,5 cm
Salvador Dali Museum,
St. Petersburg, Florida

3- Reproducido en *ibidem*
4- Reproducido en *ibidem*

23. Retrato de Reinaldo Herrera Uslar, 1959.

23. Retrato de Reinaldo Herrera Uslar, 1959

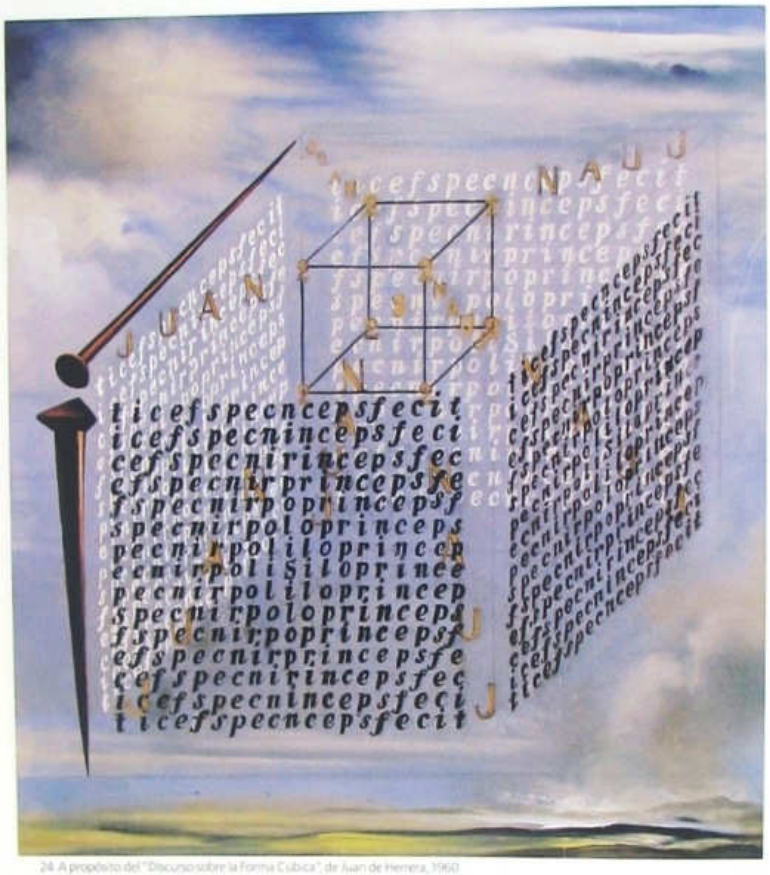
Desde los inicios de su carrera, Dalí evidenció innegables cualidades de retratista, bien dotado para captar con facilidad la semejanza física del representado. Pruebas tempranas de su habilidad en ese difícil género son, además del *Retrato de Lucía*, ca. 1918, numerosos trabajos realizados en la década del 20, como *Retrato de mi padre*, 1920, *Retrato del violonchelista Ramón Pichot*, 1920, *Retrato de José M. Torres*, ca. 1920, *Autorretrato con cuello de Rafael*, ca. 1920-21, los varios *Autorretratos* de 1921, los diferentes *Retratos de su hermana Ana María*, de 1924-25, y el *Retrato de Paul Eluard*, 1929.

Otros trabajos posteriores enn ese campo son, por ejemplo, *Retrato de la Vizcondesa de Noailles*, 1932, *Lady Louis Mountbatten*, 1940, *Retrato de Mrs. Isabel Styler-Tas*, 1945, y la abundante serie de retratos de personalidades americanas que realiza en Nueva York en 1943 por intermedio de la Knoedler Gallery.

Insoslayable es, en este aspecto, el vastísimo conjunto de imágenes pictóricas que Dalí hizo de su adorada mujer Gala, a la que no se cansó de pintar y dibujar tanto en retratos formales como en representaciones simbólicas, alegóricas, literarias o fantásticas (incluso, como hemos acotado, bajo los visos de laica Madonna de Port-Ligat).

Aunque, por composición, morfología y tratamiento plástico, resulta bastante convencional si se lo compara con otros trabajos de la misma índole, el retrato que estamos exhibiendo posee, sin embargo, cierta dosis de fantasía onírica, en virtud de los ingredientes surreales (nubes antropomorfas, extraño pájaro que redobla e imita la forma de la montaña, caballero solitario en medio del árido paisaje, excrecencias zoomorfas en el sillón) que el pintor introduce en este lienzo. Se hace así tangible el propósito que el pintor de Cadaqués persigue en ese tipo de trabajos, tal como lo subraya él mismo: "En los retratos siempre he pretendido establecer una relación de fatalidad entre cada personalidad y el trasfondo del cuadro, hasta crear, más allá de cualquier simbolismo directo, la síntesis del caudal transmisor e iconográfico que cada individuo representado era capaz de liberar en mi espíritu."[1]

1- Declaración en el catálogo de su exposición en la Knoedler Gallery de Nueva York, 17 de abril-5 de mayo de 1943. Citado por R. Descharnes, op. cit., p. 262.



24. A propósito del "Discurso sobre la Forma Cúbica", de Juan de Herrera, 1960

24. A propósito del "Discurso sobre la Forma Cúbica", de Juan de Herrera, 1960

La cruz nuclear
1952
Oleo sobre tela
79 x 58,5 cm

El clásico tratado *Discurso sobre la figura cúbica*, de Juan de Herrera, arquitecto del Escorial, había brindado a Dalí, ya a comienzos de la década del 50, los principios esenciales y los fundamentos teóricos necesarios para pintar el óleo *La cruz nuclear*, 1952: en dicha obra la cruz, elemento icónico central, está constituida por hileras serializadas de pequeños cubos levitantes que, aunque independientes entre sí, forman, en integrado sistema logarítmico, cuatro paralelepípedos virtuales.

Entre sus varios y embozados contenidos semánticos, ese sugestivo lienzo plantea de modo espléndido ciertos complementarios problemas científicos: las potencialidades matemático-geométricas del cubo como volumen de hermética perfección, la simetría pluriaxial, la ilusión óptica de la continuidad y la compacidad obtenida por medio de la simple yuxtaposición de partículas discontinuas, la integración sistémica de las partes en un todo y la atomización infinita de una totalidad en innúmeros fragmentos.

Ese mismo año el libro del arquitecto del Escorial inspira al maestro de Figueras el óleo *Cruz aritmosófica*, representación de una poliédrica cruz, constituida —a tenor de lo que señala Juan de Herrera en su tratado— por ocho espesos cubos (el cuerpo hipercúbico), que levitan ingrávidos sobre el cielo.[1] Es ésa precisamente la cruz que, dos años más tarde, introduce el maestro de Port-Lligat en su célebre cuadro *Crucifixión (Corpus hypercubicus)* (sic).[2]

El lienzo *A propósito del "Discurso sobre la Forma Cúbica", de Juan de Herrera*, 1960, formula justo un modelo de fragmentación, senalización e ingrávido flotamiento de partículas en el espacio —suerte de hiperuránico constructo matemático-geométrico— similar al que plantea *La cruz nuclear* de 1952. Ese es, por lo demás, el substancialmente análogo paradigma estructural y conceptual que utiliza el pintor de Figueras en muchas de sus creaciones pictóricas a partir de 1949,[3] en concordancia con lo que él mismo ha denominado su "arte nuclear".[4] Así sucede en realizaciones tan impactantes como *Cabeza rafaelesca explotando*, 1951, *Galatea de las esferas*, 1952, *Desintegración de la persistencia de la memoria*, 1952-1954, *La máxima velocidad de la Madonna de Rafael*, 1954, *Figura rinoceróntica del lisos de Fidias*, 1954, y otros trabajos de ese período basados en la explosión nuclear de Gala, la Madonna, ángeles, cabezas u otros entes fabulosos.

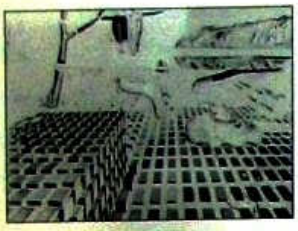
En el cuadro que analizamos, el artista explota a un tiempo varios filones diferentes. Desde la vertiente matemáti-

[1] Obsesionado por la fuerte impresión que provoca en él la lectura del libro de Juan de Herrera, Dalí se hizo construir en madera de olivo pulimentada una cruz hipercúbica de ocho cubos. (Cfr. Luis Romero, *Psicodálico Dalí*, op. cit, p. 170). Con cruz en sus brazos se hizo fotografiar el artista en varias oportunidades. (Cfr. Luis Romero, *Tout Dalí en un visage*, Chêne, París, 1975, p. 15).

[2] La cruz pintada en esos dos cuadros (*Cruz aritmosófica* y *Corpus Hypercubicus*) es idéntica a la que se mandó tallar el artista en madera. Probablemente ésta última sirvió de modelo para ambas pinturas.

[3] En *Desintegración de la persistencia de la memoria*, 1952-1954, por ejemplo, toda la parte inferior del cuadro está conformada por hileras de elementos prismáticos (semejantes a ladrillos) que vuelan en disciplinada procesión por el espacio vacío.

[4] En concordancia con el pensamiento y la obra plástica del artista, Robert Descharnes califica a la producción daliniana de 1952 a 1960 como su período de "mística nuclear". (Cfr. R. Descharnes, op. cit., pp. 317-364).



Desintegración de la Persistencia de la memoria
1952-54
Oleo sobre tela
25 x 33 cm

La Madonna Sixtina, 1958
Oleo sobre tela
223 x 190 cm
Museum of Modern Art, Nueva York

co-geométrica, traza un planteo explícito del comportamiento estructural del cubo real (el pequeño poliedro construido en líneas doradas en la parte superior) y del cubo virtual (el que urden las cuatro facetas tejidas con letras). Desde el ángulo psicológico-perceptivo, establece variables ilusiones y efectos ópticos,[5] a partir del dialéctico conflicto-interfecundación entre transparencias/solapamientos y positividad/negatividad de los elementos compositivos. Desde la perspectiva del contenido semiológico, sugerentes pistas proporciona el pintor mediante el uso del acróstico, así como por medio de la repetición simple, la inversión especular, la transliteración o el alternamiento rítmico de las letras que configuran ese cubo virtual: recomponiéndolas en un sentido o en otro, hacia adelante o hacia atrás, hacia arriba o hacia abajo, podemos leer palabras tales como, en las diagonales y bisectrices, JUAN (nombre del arquitecto del Escorial), o, en las transparentes facetas del cubo, los vocablos latinos *princeps* ("principe", "primero", "principal") y *fecit* ("hizo").

5- Ya desde 1958 Dalí se había venido interesando cada vez más por el arte óptico (op-art), buscando enriquecer la ilusoriedad en sus obras pictóricas.

25. Ojo ciclópeo del Angelus de Millet, ca. 1972-73

El presente díptico constituye una de esas inusuales composiciones estereoscópicas producidas por Dalí a partir de 1970, fecha en que comienza a trabajar con la lente de Fresnel para introducir la estereoscopia en sus cuadros. Esos trabajos, a su vez, complementan y coronan de algún modo los aportes técnico-científicos que había ido aplicando a sus pinturas a partir de 1962.[1]

La diagramación estructural y, en parte, el contenido conceptual de este díptico de 1972-73 se preanuncian ya en el diseño que elabora Dalí en 1954 para la escenografía de la película *Spellbound (Recuerdos)*, dirigida por Alfred Hitchcock y protagonizada por Ingrid Bergman.[2] Como sucede en el óleo que analizamos, también en dicha escenografía un descomunal ojo abierto revolotea en el espacio a la altura de la línea del horizonte de un paisaje desértico, justo en el punto de confluencia de un manojo de líneas perspectivicas (camino o entarimado). Sólo que en el díptico analizado ese triángulo amarillo que converge hacia la gigantesca pupila no es sólo señalamiento del camino en medio de la yerma llanura, sino al mismo tiempo —y sobre todo— cono visual de ese deificado ojo-juez supremo, de esa mirada omnipresente y severa que escruta hasta el tuétano a la pareja de sumisos personajes que flotan, indefensos, en el propio seno de ese anonadante haz de luz cegadora.

Diseño para la escenografía de la película *Spellbound (Recuerda)*, de Alfred Hitchcock, 1945

Como lo indica su título, *Ojo ciclópeo del Angelus de Millet* tiene como protagonistas a los dos campesinos (si bien en posiciones invertidas con respecto al cuadro original) de la obra *El Angelus* de Jean-François Millet. Ya desde niño, Dalí había sentido verdadera obsesión por ese lienzo de Millet, en el que el surrealista catalán ve una triunfal epifanía metafórica de los primordiales instintos de amor y muerte.[3]

Esa atávica obsesión la exterioriza Dalí tanto en el campo de la pintura como en el de la escritura. Cierto es que demorará no poco en verbalizar esa fijación, por cuanto es sólo en 1963 cuando publica un ensayo, sintomáticamente titulado *El mito trágico del "Angelus" de Millet*. Más de tres décadas antes, sin embargo, el pintor de Figueras había proyectado esa obsesión en muchas de sus obras pictóricas. Desde inicios de la década del 30, en efecto, reinterpreta en numerosos cuadros —algunas raras veces en su apariencia convencional, con mayor frecuencia sometiéndolos a las más extravagantes metamorfosis— a la pareja de campesinos, la carretilla, la horquilla y los sacos de cereal, que constituyen los componentes icónicos de ese célebre lienzo del realismo francés.

1- Ya desde 1962 Dalí había comenzado a reinterpretar algunos antiguos temas suyos mediante ciertos recursos técnico-científicos. A partir de 1970, comienza elaborar con la lente de Fresnel imágenes estereoscópicas en sus cuadros. El vivo interés que presta desde 1971 a la holografía lo motiva a realizar una serie de hologramas, algunos de ellos ejecutados ese mismo año con la asesoría de Denis Gabor, ganador del Premio Nobel en Física por sus investigaciones con el rayo láser.

2- Reproducido en Luis Romero, *Tout Dalí en un visage*, op. cit., p. 337.

3- En el prefacio a la exposición de sus ilustraciones para *Les Chants de Maldoror*, de Lautréamont, en la Galerie des Quatre Chemins en París (1934), Dalí escribió: "Ninguna imagen es capaz de ilustrar más 'literalmente', de una manera más delirante, a Lautréamont, y *Los Cantos de Maldoror* en particular, que la que fue realizada hará unos setenta años por el pintor de los trágicos atavismos caníbales, de los ancestrales y terroríficos encuentros de carnes dulces, blandas y de buena calidad: me refiero a Jean-François Millet, ese pintor inconmensurablemente incomprendido." (Citado por Ignacio Gómez de Liaño, *Dalí*, Poligrafa, Barcelona, 1982, p. 11).

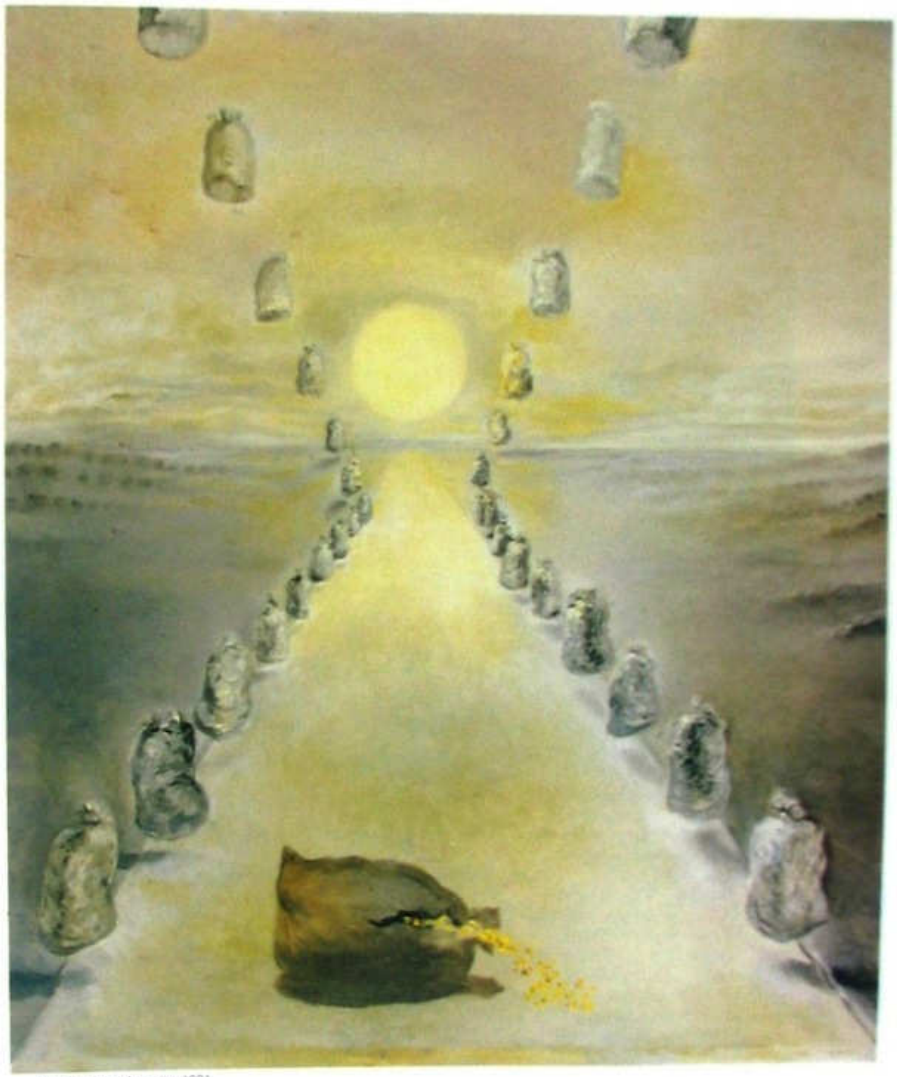
Angelus antropomórfico y espigadoras de Millet acompañados en 1814 de Meissonier, Ilustración para *Les Chants de Maldoror*, 1933-34
Aguafuerte
22 x 16,5 cm
Albert Skira éditeur, París

De hecho, Dalí comienza a reformular el tema del *Angelus* de Millet a partir de (al menos) 1932, en obras como *Meditación sobre el arpa* y *Retrato de la vizcondesa Marie-Laure de Noailles*, ambas de 1932, *Gala y el Angelus de Millet precediendo la llegada inminente de los anamorfos cónicos*, de 1933, *Atavismo del crepúsculo*, ca. 1933-34, y *Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet*, 1933-35.

Esa obsesión temática perdurará, por lo demás, hasta en la producción postrera del pintor, en obras tales como el gigantesco y connotado lienzo *La estación de Perpiñán*, de 1965, o *Aurora, mediodía, atardecer y crepúsculo*, de 1979.

Al reasumir, sin embargo, las fenoménicas imágenes de esa escena campestre de Millet (los dos campesinos, la horquilla de hierro, la carretilla, los sacos de cereal), Dalí las vacía de su engañosa apariencia de anécdota anodina, e incluso —más elocuente aún— de su profundo carácter ético, como emblemas y aleccionadores testimonios de una clase social y de una coyuntura histórico-política. Por el contrario, tomando el premuroso atajo de las proyecciones de su anárquica libido y dando rienda suelta a los impulsos de su subconsciente primordial, Dalí inviste a dichas imágenes con morbosos simbolismos de crudo contenido erótico y descarnada agresividad destructiva. De ese modo, el Narciso-pintor de Figueras convierte sus tortuosas reinterpretaciones metamórficas del *Angelus* de Millet en otros tantos codificados teoremas de Eros y Thanatos.

Ya en 1934 lo había escrito el propio artista, en ese lenguaje tan paranoicamente apocalíptico que lo identifica: "Es precisamente el mil veces famoso *Angelus* de Millet lo que, a mi modo de ver, equivaldría en pintura al conocido y sublime 'encuentro fortuito en una mesa de disección, de una mesa de coser y un paraguas' [...], la horquilla se sumerge en esa real e insubstancial carne que ha sido, para el hombre de toda la vida, la tierra labrada, se hunde en ella, digo en esa intencionalidad golosa de fecundidad, propia de las incisiones delirantes del bisturí que, como todo el mundo sabe no hace sino buscar secretamente, bajo diversos pretextos analíticos, en la disección de cualquier cadáver, la sintética, fecunda y alimenticia patata de la muerte."[1]



25. El camino del enigma. 1981

El camino del enigma
1981
Óleo sobre tela
139 x 94 cm
Teatro-Museo Dalí, Figueras

Carne de gallina inaugural (Composición surrealista)
Óleo sobre tela
1928

26. El camino del enigma, 1981

El camino del enigma (65,1 x 54 cm) del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid constituye una segunda versión simplificada de otro lienzo homónimo y del mismo año, aunque de dimensiones más grandes (140 x 94 cm), que el artista instaló en su Teatro-Museo de Figueras.

Aunque subtancialmente idénticos por concepto, composición y colorido, ambos lienzos mantienen entre sí algunas notorias diferencias: el cuadro del Teatro-Museo de Figueras está formado por dos hileras de sacos a cada lado, arriba (en el cielo) y abajo (en la tierra), mientras en el cuadro de Madrid sólo aparece una hilera por cada lateral; además la obra de Figueras tiene dos sacos en el medio del camino, en vez del único que posee el lienzo madrileño; por último, en la pieza del Museo Dalí el sol está más alto en el cielo, mientras que en el óleo del Centro Reina Sofía es casi tangente a la línea del horizonte.

Por otra parte, ambos lienzos gemelos repiten el esquema compositivo de un cuadro temprano que los precede en cincuenta y un años: *Composición surrealista*, 1928, rebautizado más tarde por el pintor *Carne de gallina inaugural*.[1] De modo análogo a lo que plantea en *El camino del enigma*, Dalí basa también la composición de *Carne de gallina inaugural* en un centrado camino en perspectiva, entre cuyos bordes convergentes transita una estrafalaria procesión de entes ameboides (¿células?, ¿larvas?, ¿pedernales?, ¿ovoides malformados?, ¿protozoos abortivos?); luego esos enigmáticos embriones de aire y sueño, elevándose en desorden hacia el cielo desde la lejanía horizontal, se licúan y derriten en gelatinosa amorfia mientras se agigantan progresivamente a medida que se aproximan desde el fondo hacia los primeros planos, en un nuevo cono invertido.[2]

El camino del enigma tiene también elocuentes analogías compositivas y conceptuales con *La estación de Perpiñán*, a pesar de sus evidentes diferencias en todos los órdenes. En el nivel compositivo, esa famosa tela también se organiza —como el cuadro que analizamos— en torno a la confluencia en equis de dos "caminos" o triángulos contrapuestos, uno en la tierra, el segundo en el cielo, unidos por sus vértices en el horizonte-puerta de la que salen cuatro diagonales rayos de luz. En el nivel icónico-conceptual, *La estación de Perpiñán* presenta, de modo similar a lo que acontece en *El camino del enigma*, un conjunto de connotados entes (carretilla, niño, zueco de campesina, tren, el propio Dalí escorzado en medio de la puerta-foco y en la cúspide de la composición) levitan-

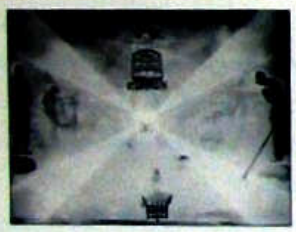
1- Cfr. R. Descharnes, op. cit., p. 80.
2- Cuatro años más tarde, el artista vuelve a reinterpretar el tema de *Carne de gallina inaugural*, integrando dicha obra como parte de la composición de *Objeto surrealista indicador de la memoria instantánea*, 1932: en esta última, el primer lienzo aparece a modo de cuadro o ventana que orna una de las facetas del cubo asentado en primer término, sobre el trasfondo escenográfico de la bahía de Port-Lligat.

do a lo largo y ancho de ambos "caminos" semiológico-visuales en convergencia, para hacer más contundentes esas coincidencias icónico-conceptuales, a ambos lados de *La estación de Perpiñán* se observan los mismos sacos de cereal (a veces aislados sobre el suelo o en la carretilla, a veces agarrados por los campesinos) que revolotean como una doble bandada de ánades por la tierra y el cielo de *El camino del enigma*.

Y es que los sacos que constituyen el tema central del lienzo que analizamos —convergentes *in decrescendo* en el plano de tierra, divergentes *in crescendo* en la bóveda celeste, en dos triángulos contrapuestos como en reflejo especular— están directamente inspirados en los sacos de cereal que el campesino del *Angelus* de Millet tiene cargados en su carretilla. Para hacer más evidente tal referencia, el saco situado en medio del sendero en *El camino del enigma* está rasgado y, por su abierta raja, deja caer a raudales unas pepitas amarillas (semillas de cereal).

En el peculiar código iconográfico y simbólico de Dalí, el saco se convierte en cruel metáfora del cuerpo femenino, de la mujer considerada como pasivo objeto de posesión carnal, como víctima de la agresividad libidinal del varón. Ahí están, para confirmarlo de modo inequívoco, algunas ilustraciones para *Les Chants de Maldoror* (1933-34)[3] y otras obras pictóricas aún más transcendentales, como la ya mencionada *Estación de Perpiñán*.

Monumento antropomórfico del Angelus de Millet.
Ilustración para Les Chants de Maldoror, 1933-34
Aguafuerte
22 x 16,5 cm
Albert Skira éditeur, Paris, 1934



La estación de Perpiñán
1965
Óleo sobre tela

3- Reproducidas en Descharnes, *op. cit.*, p. 144.

27. Cama y dos mesitas de noche atacando violentamente a un violonchelo, 1983

A juzgar por la fecha de ejecución (1983), este cuadro debe de ser uno de dos o tres últimos pintados por el artista, en virtud de que en los primeros meses de ese mismo año deja definitivamente de pintar debido a su precario e irreversible estado de salud.[1]

Mermadas hasta el extremo sus capacidades físicas y carente casi de la necesaria motricidad, el anciano pintor tiene, sin embargo, el empuje suficiente para engendrar, en la angustiosa soledad de su retiro en el castillo de Púbol, esta dinámica e hiperbarroca *Cama y dos mesitas de noche atacando violentamente a un violonchelo*. En esa composición todo es nerviosa inestabilidad, enérgico dinamismo, vehemente emotividad, exuberante colorido. Desde la perspectiva semiológica, ese cuadro ya pre-agónico reúne en un solo brutal manojo muchos de los símbolos de la libido y las pulsiones del inconsciente daliniano —violonchelo, mueble con gavetas, huevo frito, lecho, ciprés, reloj blando— que forman incandescente constelación en su horizonte iconográfico-conceptual.

Hasta en la desgarradora víspera de su partida sin retorno, el obseso de Port-Lligat evidencia su irreductible fidelidad a ese "método paranoico-crítico" que en 1935 proclamó a todos los vientos, sin rubor alguno, con estas palabras alucinadas y alucinantes: "En verdad no soy más que un autómata que registra, sin juzgarlo, y lo más exactamente posible, el dictado de mi subconsciente: mis sueños, las imágenes y visiones hipnagógicas y todas las manifestaciones concretas e irracionales del mundo oscuro y sensacional descubierto por Freud... El público debe sacar su placer de los recursos ilimitados de misterios, enigmas y angustias que tales imágenes ofrecen al subconsciente de los espectadores..."[2]

Producido sin duda al rescoldo de su angustia ante ese destino último y definitivo que ya se le avecina, este lienzo refleja, tal vez mejor que ningún otro de los cuadros de Dalí que estamos exhibiendo, aquel rudo axioma de su credo estético-moral que con tanta crudeza había formulado en algún momento: "La condición humana está definida mediante el enigma y el simulacro, corolarios de estos datos vitales: instinto sexual, conciencia de la muerte, melancolía física engendrada por la noción de espacio-tiempo."[3]

1- El último cuadro pintado por Dalí es *La cola de la golondrina*, 1983. Realizados poco antes o poco después del lienzo que estamos analizando son también *Contorsión topológica de una figura femenina convirtiéndose en violonchelo*, *Rapto topológico de Europa*. *Homenaje a René Thom* y *Castilla y cerilla*, los tres de 1983. Esas cuatro obras aparecen reproducidas en R. Descharnes, op. cit., p. 437-439.

2- Salvador Dalí, "Pinturas surrealistas e imágenes paranoicas", Conferencia dictada en el Museum of Modern Art de Nueva York en enero de 1935. (Citado por Ignacio Gómez de Liaño, *Dalí*, Poligrafa, Barcelona, 1982, p. 29). En otro texto de 1935, el pintor de Cadaqués define así su "método paranoico-crítico: "Método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la asociación crítico-interpretativa de los fenómenos delirantes." (Salvador Dalí, *La conquista de lo irracional*. (Citado por Ignacio Gómez de Liaño, op. cit., p. 29).

3- Citado por Ignacio Gómez de Liaño, op. cit., p. 30.

Biografías

Bibliografía sumaria

Biografía de Salvador Dalí Salvador Dalí, hijo de un notario, nace el 11 de mayo de 1904 en la población catalana de Figueras, provincia de Gerona. Genio precoz de las artes, pinta su primer paisaje en 1910, a los seis años de edad. Luego de realizar sus primeros estudios con los Hermanos Maristas en su pueblo natal (1914-18), comienza a pintar en 1918 bajo la influencia de los pintores españoles del siglo XIX, del impresionismo y del puntillismo. El año siguiente comienza a colaborar con artículos sobre arte en la revista local *Studium*. Descubre en 1920 a los futuristas italianos. En 1921-23 estudia dibujo, pintura y escultura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En esa ciudad traba por entonces íntima amistad con Federico García Lorca y un grupo de anarquistas, entre ellos el cineasta Luis Buñuel. Por esas fechas expone ocho de sus primeros cuadros en las Galerías Dalmau de Barcelona. En 1923 es despedido de la Academia de San Fernando por insubordinación y por incitar a la rebeldía, y es encarcelado durante 35 días en Figueras y Gerona debido a sus ideas anarquistas. Es el año en que descubre a los pintores metafísicos italianos Giorgio de Chirico y Carlo Carrà. Mientras prosigue sus contactos con la vanguardia artística, reingresa en 1924 en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que será definitivamente expulsado en 1926 por acusar a sus profesores de incompetentes para examinarle. Presenta en 1925 su primera gran exposición individual en las Galerías Dalmau de Barcelona, lo cual le merece ser considerado el líder de los jóvenes artistas catalanes. Comienza a colaborar entonces (lo hará hasta 1929) en la gaceta barcelonesa *L'Amic de les Arts*. En 1927, fecha en que viaja por primera vez a París luego de una nueva individual en las Galerías Dalmau, colabora regularmente en diversos periódicos y revistas de arte. Tras su instalación en París en 1928, conoce a Picasso. Por intermedio de Miró, en la capital francesa se une al grupo surrealista liderizado por André Breton, y comienza a participar en las actividades y exposiciones de dicho grupo. Elabora por tales fechas un conjunto de collages influidos por Max Ernst, Joan Miró, Jean Arp, Yves Tanguy y otros artistas contemporáneos. Es visitado en Cadaqués por el poeta surrealista Paul Eluard y su entonces mujer Gala. En 1929, data de su exposición en la Galerie Goemans de París, recibe en Cadaqués una segunda visita de Gala y Paul Eluard, a quienes acompaña René Char. Cada vez más fascinado por Gala Eluard, decide convertirla en su mujer. Ese año colabora con Buñuel en la película *Le chien andalou*, que causa gran escándalo cuando sale a la luz pública. En 1930 escribe e ilustra *La femme visible*, dedicada a Gala. Participa en la ilustración de *L'immaculée* de Eluard y Breton. Colabora de nuevo con Buñuel en la película *L'âge d'or*, que provoca un nuevo escándalo. En 1930 publica *L'âne pourri*, en el que esboza los principios de su "método paranoico-crítico". Comienza entonces a abordar el problema de la doble imagen. En 1931 escribe *L'amour et la mémoire*. Dos años más tarde inaugura una muestra individual en la Julien Levy Gallery de Nueva York. Obsesionado por la leyenda de Guillermo Tell y por el contenido simbólico de *El Angelus* de Jean-François Millet, diserta sobre esos temas en la revista surrealista *Le Minotaure*. Expone en la Galería d'Art Catalònia de Barcelona. En 1934 presenta exposiciones individuales en la Zwemmer Gallery de Londres, en la Julien Levy Gallery de Nueva York y en la Librería Catalònia de Barcelona. Ese año, luego de su ruptura con Breton, es expulsado del grupo surrealista, debido a sus reaccionarias ideas políticas. Ilustra entonces *Les chants de Maldoror*, de Lautréamont. En 1935 publica el libro *La conquête de l'irrationnel*, en el que define y explica su célebre "método paranoico-crítico", que ya había esbozado en enero de ese año en una conferencia en el

Museum of Modern Art de Nueva York. Visita Italia en 1937. Dos años más tarde, pone en escena en la Metropolitan Opera House de Nueva York su ballet paranoico *Bacanal*, con música de Wagner, coreografía de Léonide Massine, escenografía y vestuario del propio Dalí. Ante la ocupación alemana en 1940, se refugia en los Estados Unidos, donde vivirá hasta 1948. En 1941 presenta en la Metropolitan Opera House de Nueva York su ballet *Laberinto*, con libreto, escenografía y vestuario de Dalí, coreografía de L. Massine. En 1941-42 presenta una gran retrospectiva en el Museum of Modern Art de Nueva York, que itinera luego por ocho grandes ciudades americanas. Publica en 1942 *La vie secrète de Salvador Dalí*. En 1944 diseña los decorados para el ballet *Tristan fou*, que se produce en Nueva York. Durante el bienio siguiente (1944-46) ilustra *Souvenirs fantastiques*, de Maurice Sandoz, y *Macbeth*, de Shakespeare. Tras la explosión atómica de Hiroshima en 1945, comienza su "período nuclear" o "atómico". En 1947 ilustra los *Essais*, de Montaigne y, un año más tarde, la *Autobiografía*, de Benvenuto Cellini. En 1948 se instala definitivamente en Port-Lligat, donde el año siguiente pinta *La Madonna de Port-Lligat*. En 1951, fecha de su importante cuadro *El Cristo de San Juan de la Cruz*, publica su *Manifiesto místico*, donde explica lo que él mismo denomina el "arte nuclear" o "mística nuclear", que expresa en obras al estilo de *Cabeza rafaelesca estallando*, de 1951, *Assumpta Corpuscularia Lapislazulina*, *Cruz nuclear* y *Galatea de las esferas*, éstas tres de 1952. Ilustra en 1952 *La Divina Comedia* con 102 acuarelas, que un bienio más tarde expone con otros 24 óleos y 17 dibujos en una gran retrospectiva en Roma. Publica en 1954 *Dalí moustaches*, mientras realiza en colaboración con Robert Descharnes la película *Histoire prodigieuse de la Dentellière et du Rhinocéros*. Pinta en 1955 *La Cena*. En 1961 produce el argumento, decorados y vestuario del *Ballet de Gala*, que se presenta en Venecia. Un par de años después publica *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet*. En 1964, data de su gran retrospectiva en Tokio, publica *Journal d'un génie*. El año siguiente ilustra la *Biblia* con 100 acuarelas, y *Las Metamorfosis eróticas* (con una serie de dibujos a pluma, que publicará en 1969), al tiempo que realiza su primera gran escultura, *Buste de Dante*. Celebra en 1966 una importante retrospectiva en la Gallery of Modern Art de Nueva York. Publica por esas fechas *Lettre ouverte à Salvador Dalí*. Un año más tarde organiza en el Hôtel Meurice de París su *Hommage à Meissonnier et aux peintres pompiers*. Ilustra por entonces poemas de Guillaume Apollinaire y de Mao-Tse Tung. En 1968 escribe y publica el libro *Dalí de Draeger*, mientras crea ilustraciones para Ronsard y para algunos escritos de Sade. En 1970, fecha en que anuncia la creación del Museo Dalí en Figueras y publica *Dalí par Dalí de Draeger*, celebra una gran retrospectiva en el Museum Boymans-van Beuningen en Rotterdam. El año siguiente inaugura una retrospectiva en Baden-Baden, Alemania. También en esa data ilustra *Roi, je t'attends à Babylone*, de André Malraux, al tiempo que realiza una serie de grabados en homenaje a Durero. Inaugura en 1972 una exposición de hologramas y pinturas en tres dimensiones en la Knoedler Gallery de Nueva York. En esa misma fecha anuncia la donación al Estado español de todas las obras de su propiedad (las realizadas por él y las que posee de otros artistas). En 1974, data en que publica *Comment on devient Salvador Dalí* y *50 secretos mágicos*, inaugura en Figueras el Teatro-Museo Dalí. Cuatro años más tarde, luego de presentar en el Solomon R. Guggenheim de Nueva York su primera pintura hiper-estereoscópica, *Dalí levantando la piel del Mediterráneo para mostrar a Gala el nacimiento de Venus*, es designado miembro asociado extranjero de la

Academia de Bellas Artes de Francia. A fines de 1979 se presenta en el Centre Georges Pompidou de París una magna retrospectiva de su obra, a la que sigue un año después otra retrospectiva en la Tate Gallery de Londres. En 1982, tras el fallecimiento de su esposa Gala, recibe el título nobiliario de Marqués de Dalí y de Púbol. Hace entonces ensayos de escritura catastrofiforme. En 1983, luego de la apertura de su magna retrospectiva en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, deja definitivamente de pintar, debido a su precario estado de salud. Vive entonces retirado en su castillo de Púbol. Tras una penosa enfermedad y una lenta agonía, muere en la clínica de Figueras el 23 de enero de 1989.

Bibliografía

1 Monografías

Ades, Dawn, *Dalí*, Thames and Hudson, London, 1982, 216 pp.

Arco, Manuel del, *Dalí al desnudo*, Janés, Barcelona, 1952

Bosquet, Alain, *Entretiens avec Salvador Dalí*, Pierre Belfond, Paris, 1966

Cowles, Fleur, *The case of Salvador Dalí*, Heinemann, London, 1959

Crevel, René, *Dalí ou l'anti-obscurantisme*, Editions Surréalistes, Paris, 1931

Dalí, Anna María, *Salvador Dalí vist per la seva germana*, Joventut, Barcelona, 1949

Dalí, Anna María, *Noves imatges de Salvador Dalí*, Columna, Barcelona, 1988

Dalí, Salvador, *Dalí par Dalí*, Draeger, Paris, 1970

Dalí, Salvador, *Les dîners de Gala* (Prólogo de Robert Rouméguère), Labor, Barcelona, 1974, 321 pp.

Dalí, Salvador. *Sí*, Ariel, Barcelona, 1977, 192 pp.

Dalí, Salvador, *Vida secreta de Salvador Dalí*, Dasa Ediciones, Figueres, ca. 1981, 430 pp.

Descharnes, Robert, *Dalí de Gala*, Edita-Denoël, Lausanne, 1962

Descharnes, Robert, *Dalí. L'oeuvre et l'homme*, Edita, Lausanne, 1984 (Versión española: Dalí. La obra y el hombre, Tusquets, Barcelona, 1989, 454 pp.)

Dopagne, Jacques. *Dalí*, Fernand Hazan, Paris, 1974, s.p.

Errecart, Claude. *Dalí et le surréalisme français* (Directeur de recherches: Claude Esteban), Institut d'Etudes ibériques et Latino-américaines, Paris, 1984, 195 pp.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *Salvador Dalí*, Omega, Barcelona, 1954

Gérard, Max, *Dalí* (Edited and arranged by Max Gérard), Harry N. Abrams, New York, 1968, s.p.

Gérard, Max. *Dalí... Dalí... Dalí* (Text by Max Gérard. Introduction by Pierre Rouméguère), Harry N. Abrams, New York, 1974, s.p.

Gómez de Liaño, Ignacio, *Dalí*, Poligrafa, Barcelona, 1982, s.p.

Gómez de la Serna, Ramón, *Dalí*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977

Lake, Carlton, *In quest of Dalí*, C. P. Putman's Sons, New York, 1969

Lear, Amanda, *Le Dalí d'Amanda*, Editions Favre, Paris, 1984

Maddox, Conroy, *Dalí*, Crown Publishers, New York, 1979

McGirk, Tim, *Wicked Lady: Salvador Dalí's Muse*, Hutchinson, London, 1989

Molas, Joaquim, *Dalí i els morts*, Mediterrània, Barcelona, 1991

Morse, A. Reynolds. *Dalí. A study of his life and work* (Text by A. Reynolds Morse and a special appreciation by Michel Tapié), Greenwich, New York Graphic Society, New York, 1958, 96 pp.

Morse, A. Reynolds, *Catalog of works in public museum collections*, The Reynolds Morse Foundation, Cleveland, 1956

Morse, A. Reynolds, *A new introduction to Salvador Dalí*, The Reynolds Morse Foundation, Cleveland, 1960

Morse, A. Reynolds, *Salvador Dalí... his art*, 1910-1965, The Gallery of Modern Art, New York, 1965

Morse, A. Reynolds, *The draftmanship of Salvador Dalí*, The Salvador Dalí Museum, Cleveland, 1970

Morse, A. Reynolds y Eleanor Morse, *The Dalí adventure 1943-1973*, The Salvador Dalí Museum, Cleveland, 1973

Olano, Antonio D., *Dalí secreto*, Dopesa, Barcelona, 1975

Oriol Anguera, A., *Mentira y verdad de Salvador Dalí*, Cobalto, Barcelona, 1948

Passeron, René, *Salvador Dalí*, La septième face du dé, Paris, 1978

Rey, Henri-François, *Dalí dans son labyrinthe*, Grasset, Paris, 1974 (Versión española: . *Dalí en su laberinto* (Ensayo comentado por Dalí), Euros, Barcelona, 1975, 236 pp.)

Rodrigo, Antonina, Lorca-*Dalí, una amistad traicionada*, Planeta, Barcelona, 1981

Rodríguez Aguilera, Cesáreo, *Salvador Dalí*, Nauta, Barcelona, 1980

Romero, Luis, *Todo Dalí en un rostro*, Blume-Polígrafa, Barcelona, 1975 (Versión francesa: *Tout Dalí en un visage*, Chêne, Paris, 1975, 360 pp.)

Romero, Luis, *Les caprices de Goya de Salvador Dalí*, Berggruen, Paris, 1977

Romero, Luis, *Aquel Dalí*, Argos Vergara, Barcelona, 1984, 190 pp.

Romero, Luis, *Dedálico Dalí*, Ediciones B, Barcelona, 1989

Romero, Luis, *Torero al.lucinògen*, Mediterrània, Barcelona, 1990

Romero, Luis, *Psicodálico Dalí*, Mediterrània, Barcelona, 1991

Santos Torroella, Rafael, *Salvador Dalí*, Aguado, Madrid, 1951

Santos Torroella, Rafael, *Dalí*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1974

Santos Torroella, Rafael, *La miel es más dulce que la sangre*, Seix Barral, Barcelona, 1984

Santos Torroella, Rafael, *Salvador Dalí corresponsal de J.V. Foix, 1932-1936*, Mediterrània, Barcelona, 1986

Secrest, Meryle, *Salvador Dalí. The Surrealist jester*, London, 1986

Tapiè, Michel, *Dalí*, Chêne, Paris, 1957

Utrillo, Miguel, *Salvador Dalí y sus enemigos*, Maspe, Sitges-Barcelona, 1952

2 Catálogos

Gállego, Julián *et alii*, *Picasso, Miró, Dalí: Evocation d'Espagne*, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 1985, 273 pp.

Morse, A. Reynolds, *Salvador Dalí. The Masterworks*, The Salvador Dalí Museum, Cleveland, 1971

Morse, A. Reynolds, *Poetic homage to Gala-Salvador Dalí*, The Salvador Dalí Museum, Cleveland, 1973

Morse, A. Reynolds, *Pablo Picasso-Salvador Dalí. Similarities and Contrasts*, The Salvador Dalí Museum, Cleveland, 1973

Morse, A. Reynolds, *Salvador Dalí. A panorama of his art*, The Salvador Dalí Museum, Cleveland, 1974

Morse, A. Reynolds y Joan Kropf, *The Secret Life Drawings*, The Salvador Dalí Foundation, St. Petersburg, 1982

Soby, James Thrall, *Salvador Dalí*, Museum of Modern Art, New York, 1941

Soby, James Thrall, *Salvador Dalí. Paintings, drawings and prints*, Museum of Modern Art, New York, 1969

Dalí est ici... , Galerie Goemans, Paris, 1929 (Texto de André Breton)

Salvador Dalí, Pierre Colle, Paris, 1932 (Texto de Paul Eluard)

Salvador Dalí. Exhibition Japan 1964, Prince Hotel Gallery,

Tokyo, 1964 (Texto de Tsunetaka Ueda)

Salvador Dali 1910-1965, Foundation for Modern Art, New York, 1965, 160 pp.

Dali, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1970

La vie publique de Salvador Dali, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979

Salvador Dali Rétrospective 1920-1980, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1979, 229 pp.

Salvador Dali, Tate Gallery, London, 1980

Dali i els llibres, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1982 (Texto de Eduard Fornes)

400 obres de Salvador Dali, Ministerio de Cultura, Madrid; Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1983

Salvador Dali, 1904-1989, Verlarg Gerd Hatje, Stuttgart

5 Grandes de España

Picasso, Gris, González, Dalí, Miró

Caracas, agosto-octubre de 1992

Exposición nº11

Catálogo nº 11

Dirección general
Rita Salvestrini

Coordinación general
Elida Salazar

Curador académico
José María Salvador

Curador ejecutivo
Axel Stein

Registro y control de obras
Dolores Henríquez

Diseño museográfico
John Lange

Montaje museográfico
Víctor Díaz
Jairo Acevedo

Marquetería
Roberto Obeso

Apoyos didácticos
José María Salvador

Rotulación de imagen gráfica
Ulpiano Jiménez
Isidro Marcos

Impresión del panel didáctico
Jesús Echenique

Video
Alba Revenga

Programación Audiovisual
Teresa Casique

Textos
Ensayo introductorio
Luis Pérez Oramas

Presentaciones de artistas,
análisis de obras, biografías y bibliografías
José María Salvador

Traducciones del inglés y francés
José María Salvador

Producción editorial
Centro de Arte CRISOL

Diseño gráfico
John Lange
Pedro Quintero

Fotografía
Ricardo Armas
Federico Fernández
Abel Naím
Tomoaki Sukezane

Material fotográfico cedido por
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía, Madrid
Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca
Galerie Jan Krugier, Ginebra

fotografías de los artistas
Picasso: Brassaï, ca. 1942;
Gris: Oleo de Daniel Vázquez Díaz, 1908;
González: Desconocido, ca.1937;
Dalí: Marc Lacroix, 1974;
Miró: Desconocido

Reproducciones fotográficas
Amalia Caputo
Charlie Riera

Composición tipográfica
Pedro Quintero

Revelado electrónico
Fotocomposición Vidal

Selecciones de color
Colorscan

Montaje
Magister Color

Impresión
Intenso Offset

Encuadernación
Editorial Arte

Edición
3.000 ejemplares

ISBN 980-07-1077-9