

Els indicis de Barcelona en l'obra de Dalí

Ana Portnoy



TEXT **Joan M. Minguet Batllori**

Professor del Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona

● Ens situem a la segona meitat dels anys vint. Molt probablement, cap a finals de 1926. L'acció transcorre a la terrassa de l'Ateneu Barcelonès. Allà es produeix una tertúlia entre intel·lectuals, o simples ateneïstes. Res d'insòlit si no fos que una càmera cinematogràfica, la que porta l'operador Josep Gaspar, està enregistrant els qui intervenen en la conversa, aparentment distesa. Allà hi veiem des d'escriptors com Josep M. de Sagarra, Alexandre Plana o Vicenç Solé de Sojo, habituals de la penya de l'Ateneu, fins a pintors i dibuixants com Lluís Mercader, Rafael Durancamps, Pere Ynglada o Xavier Güell. Però també hi veiem dos personatges que, si se'm permet la ficció, devien arribar junts a aquella reunió: l'un és el galerista Josep Dalmau, l'hostaler de l'avantguarda a Barcelona, l'únic que, en ple apogeu de l'ideari classicista del noucentisme, havia apostat per Picabia, per Duchamp, per Miró, per Gleizes... L'altre és la darrera aposta del marxant d'art en aquell moment: el pintor empordanès Salvador Dalí. En les imatges d'aquella tertúlia a l'Ateneu, Dalí parla amb la resta de companys, passa el diari a un d'ells, s'expressa amb una cordialitat evident.

La imatge de Salvador Dalí a l'Ateneu Barcelonès, continguda en un documental titulat *Gent i paisatge de Catalunya*, ha adquirit una rellevància inqüestionable. És, si no m'erro, un dels poquíssims documents fotogràfics (en aquest cas, cinematogràfic) que situen el pintor a Barcelona abans de la seva incursió en el surrealisme. Uns anys després, en el temps del franquisme, Dalí sortirà fotografiat en diversos indrets de la capital catalana: en els edificis de Gaudí, a l'Hotel Ritz... Però això respon a d'altres criteris, a estratègies –també publicitàries– que no diferenciaven Barcelona d'altres ciutats que visitava l'artista. Ja ho sabem: l'autor d'*El gran masturbador* era un reclam periodístic de primer ordre. En canvi, em sembla curiós, potser fins i tot estrany, que Dalí mai no s'hagués fotografiat a la capital catalana en el període de la seva primera desclosa, allò que Fèlix Fanés ha definit com el moment en què l'artista construïa la seva



Arxiu: Filmoteca de Catalunya

Dalí a l'Ateneu Barcelonès. Fotograma del documental "Gent i paisatge de Catalunya", datat cap al 1926, un dels escassos documents gràfics que situen el pintor a Barcelona abans de la seva incursió en el surrealisme.

pròpia imatge. En aquells anys, entre 1925 i 1930, aproximadament, va fer nombroses visites a la ciutat, moltes de les quals tenim ben documentades, però es va preocupar de no deixar-ne cap rastre fotogràfic. Cap rastre llevat d'aquesta presència cinematogràfica que, ben mirat, no deixa d'augurar en algun sentit la gran fascinació que Dalí acabaria sentint pel cinema al llarg de la seva obra. Un poc després, el setembre de 1931, veiem Dalí passejant per la Rambla de Barcelona al costat de René Crevel, però aquesta imatge ja formarà part d'una altra conjuntura.

La curiositat i l'estranyesa que em provoca aquesta absència d'imatges de Dalí a la Barcelona dels anys vint vénen motivades per dues raons. La primera, perquè els èxits inicials en la trajectòria professional de Dalí es donen a Barcelona: les exposicions a les Galeries Dalmau i a la Sala Parés, tant les individuals com les col·lectives; les seves col·laboracions en la premsa diària i especialitzada catalana; les seves conferències, sempre incisives; el ressò que totes aquestes iniciatives generen en la crítica d'art de la ciutat... La segona, perquè Dalí sembla que tenia un interès especial a ser fotografiat, o a deixar-se retratar. La gran quantitat d'imatges d'ell que ens ha llegat així ens ho indica, sobretot si comparem aquest gruix amb el que podríem qualificar d'invisibilitat d'altres artistes coetanis. En aquell període, abans d'instal·lar-se en el París surrealista, es fotografiava profusament a Madrid al costat dels seus companys de la Residencia de Estudiantes o es deixava captar per la màquina de retratar en els paisatges empordanesos, sol o acompanyat de la família o dels amics que el visitaven. Ben al contrari, tota la seva activitat professional a

Barcelona no va deixar cap senyal fotogràfic. En realitat, del seu contacte amb la cultura catalana d'aquest primer període, i a banda de la filmació a l'Ateneu Barcelonès que ja he comentat, només disposem de la coneguda imatge del grup de *L'Amic de les Arts*, amb Federico García Lorca com a convidat especial, una instantània que va ser presa al costat de l'estació ferroviària de Sitges.

La Barcelona que va veure ascendir Dalí en el món de l'art, doncs, està pràcticament òrfena de documentació gràfica que relacioni el pintor amb la ciutat. ¿Va ser una actitud premeditada per part de l'artista? Sembla evident que no pot afirmar-se tal cosa. És cert que, en la seva autobiografia, Dalí va referir-se amb displicència, si no amb menyspreu, als seus contactes amb l'avantguardisme barceloní. En la seva *Vida secreta* en certa manera explica que es va aprofitar dels redactors de *L'Amic de les Arts* (J. V. Foix, Sebastià Gasch, Lluís Montanyà...) per poder estendre les seves idees de l'antiartisticitat com a pas previ a la seva militància en el surrealisme; a més a més, a penes es refereix a les seves primeres exposicions a Barcelona. Aquesta opacitat visual del binomi Dalí/Barcelona resulta enigmàtica, sobretot en un home com ell, tan àvid de ser capturat pels objectius. Però anar més enllà de l'atzar com a explicació seria llançar conjectures massa imprecises.

L'IMAGINARI BARCELONÍ

Els fets documentals, d'altra banda, contrasten amb aquesta visió retrospectiva tan indolent. Barcelona va esdevenir, sens dubte, una ciutat primordial en l'itinerari artístic de Dalí. Una ciutat primor-

“La Barcelona que va veure ascendir Dalí en el món de l’art està pràcticament òrfena de documentació gràfica que relacioni el pintor amb la ciutat. ¿Va ser una actitud premeditada per part de l’artista?”.

dial per a ell, perquè sense la influència que el pintor va arribar a rebre’n no sembla probable que hagués pogut concretar amb èxit el seu trànsit des de la perifèria artística barcelonina fins a la centralitat cultural del París surrealista. Les cartes que el Dalí d’aquell període emergent es creuava amb tots aquells personatges barcelonins (amb Dalmau, amb Gasch, amb Montanyà...) demostren la intensitat amb què Dalí vivia aquella ascensió artística, i, en tot cas, el seu distanciament posterior amb la majoria d’ells prové d’altres raons que ara no susciten la nostra atenció. A més a més, en el conjunt de la seva obra podem recórrer un seguit de rastres, d’indicis de la ciutat de Barcelona que pressuposen un contacte més fluid del que el mateix artista va voler acceptar.

Efectivament, la pintura daliniana va capturar alguns elements propis de la Barcelona que ell coneixia tan bé. Habitualment, els escenaris en els quals transcorre l’imaginari dalinià solen tenir uns referents empordanesos, i aquest és un senyal d’identitat inequívoc de la seva obra. Però també descobrim un imaginari barceloní en la seva iconografia i en alguns dels títols de les seves obres. Això és el que podem deduir, per exemple, d’algunes obres realitzades pels volts de la seva primera exposició a Barcelona que prenen el món urbà com a marc central de la seva escenificació. Em refereixo, per exemple, a *Venus i un mariner* (1925), la qual porta com a subtítol *Homenatge a Salvat-Papasseit*. Per què un homenatge al poeta? Fèlix Fanés ha comprovat el lligam existent entre la concepció primera de l’obra de Dalí i un dels cal·ligrames que Joan Salvat-Papasseit va incloure en el seu llibre *La rosa als llavis*. En sengles casos es tracta d’una visió libidinosa dels escenaris portuaris. Dalí havia freqüentat en aquella època el *Barri Xino* barceloní; ho sabem a través d’una carta que li enviava a Pepín Bello el 19 d’abril de 1925: “*En el puerto marineros borrachos cantan canciones tabernarias*”. Per tant, pot deduir-se fàcilment que aquell *Venus i un mariner* prenia com a referent el port de Barcelona. Però no solament aquell oli; també un seguit de dibuixos del moment que mantenen aquesta iconografia de mariners i dones (potser prostitutes?) que l’empordanès havia pogut veure *in situ*. O un altre oli d’aquesta època, el que alguns coneixen pel títol de *Départ. Homenatge al noticiari Fox* (1925), en el qual insisteix en la imatge del mariner i la dona en actitud clarament lasciva.

Fixem-nos que, des d’una perspectiva d’estricta composició pictòrica, aquestes obres de Dalí no s’allunyen gaire d’algunes de les immediatament anteriors, o coetànies. Vull dir que, igual com passava a *Figura en una finestra* (1925) o en el *Retrat de la Sra. Abadal*



Salvador Dalí / Ikeda Museum of 20th Century Art, Shizuoka-Ken / VEGAP 2004

(1926), també a *Venus i un mariner* hi ha una finestra. La diferència rau en allò que veiem des de l’obertura: habitualment Dalí feia que els seus personatges –i, per tant, nosaltres, els espectadors– contemplant a través de la finestra un paisatge rural o un paisatge costaner, dins d’una tradició paisatgista molt catalana. Ara, en canvi, els vaixells i els mariners, però també el mateix tractament de la figura femenina, molt menys idealitzada, ens evocuen el món urbà concentrat en un dels seus indrets més dinàmics, el port. De fet, l’homenatge a Salvat-Papasseit és un senyal d’apropament al dinamisme urbà que el poeta havia cantat en la seva poesia i que Rafael Barradas i Joaquim Torres-Garcia havien expressat en alguns dels seus quadres més genuïnament barcelonins. Aquest contacte és més perceptible si ens fixem en les fotografies que han arribat fins a nosaltres dels decorats que Dalí va fer, el mes de març de 1927, per a la representació de l’obra *La família del arlequín*, d’Adrià Gual, estrenada al Teatre Íntim de Barcelona. Aquells decorats contenien un seguit d’inscripcions (METRO, BAR, etc.) i senyalitzacions que ens remetien a la Barcelona que havien reflectit algunes de les pintures vibracionistes de Barradas o, potser en menor mesura, alguns paisatges urbans de Torres-García.

(passa a la pàgina 31)

(1)

Estimat Miravittles - Voldria que
 la teva manca de temps no et faci subestimar
 el valor historic d'aquesta carta - Espero
 ocupar a Barcelona el carrec de
 "Comissari general de l'imaginacio publica"
 i que estigui restablert d'un fortissim
 surmenage (degut al grand esforç de la meua ultima
 exposicio, i al acabament de tres nous llibres)
 vindre a Barcelona per posar aixó en
 peu - Reservenme si es possible el
 gran edifici d'en Gaudí del Paseig de
 Gracia (Casa Mila) - Es tracte
 de fer quelcom de sensacionalment
 revolucionari, i sense antecedents en
 l'istoria de la cultura -

Esborrany d'una carta de Dalí a l'escriptor i polític Jaume Miravittles, datada cap al 1936. A la pàgina anterior, "Venus i un mariner (homenatge a Salvat Papasseit)", 1925.

Estimat Miravittles:

Voldria que la teva manca de temps no et faci subestimar el valor històric d'aquesta carta. Espero ocupar a Barcelona el càrrec de "comissari general de l'imaginació pública".

Axis que estigui restablert d'un fortíssim surmenatge (degut al gran esforç de la meua última exposició, i al acabament de tres nous llibres) vindre a Barcelona per posar això en peu. Reservenme si es possible el gran edifici d'en Gaudí del Paseig de Gràcia (Casa Milà). Es tracte de fer quelcom de sensacionalment revolucionari, i sense antecedents en l'història de la cultura.

Del present **MANIFEST** hem eliminat tota cortesia en la nostra actitud. Inèdit qualsevol diàleg amb els representants de l'art cultural catalana, negativa artísticament per bé que eficaç en d'altres codres. La transigència o la correcció oceduïssin als delinqüents i lamentables confusions de totes les valors, a les més irrespirables ateleferies espirituals, a la més perniciosa de les influències. Exemple: «La Nova Rússia». La violenta hostilitat, per contra, situa netament les valors i les posicions i crea un estat d'esperit higiènic.

**HEM ELIMINAT
HEM ELIMINAT
HEM ELIMINAT
HEM ELIMINAT**

tota argumentació
tota burocràcia
tota lírica
tota filosofia
a favor de les nostres idees

Existeix una enorme bibliografia i tot l'esforç dels artistes d'avui per a explicar tot això.

**ENS LIMITEM
ENS LIMITEM**

a la més objectiva consideració de fets
a menysar el grotesc i tristíssim espectacle de l'actualitat catalana d'avui, tan sols en un ambient reaccionari i putrefacte.

PREVENIM

de la infecció als encara no contagiats.
Afer d'estricta austeritat espiritual.

SABEM

que res de nos anem a dir. Ens coneix, però, que es la base de tot el nou que avui hi ha i de tot el nou que tingui possibilitats de créixer.

VIVIM

una època nova, d'una intensitat poètica insuperable.

**EL MAQUINISME
EL MAQUINISME**

ha revolucionat el món
—antítesi del circumstancialment indispensable futurisme— ha verificat el canvi més profund que ha conegut la humanitat.

UNA MULTITUD

antònima —anti-artística— col·labora amb el seu esforç quotidià a l'afirmació de la nova època, tot i vivint d'acord amb el seu temps.

UN ESTAT D'ESPERIT POST-MAQUINISTA HA ESTAT FORMAT

ELS ARTISTES

d'avui han creat un art nou d'acord amb aquest estat d'esperit. D'acord amb l'era.

**ACÍ, PERÒ, ES CONTINUA
PASTURANT IDÍLLICAMENT**

LA CULTURA

actual de Catalunya és inservible per a l'algria de la nostra època. Res de més perillós, més fals i més adulterador.

**PREGUNTEM
ALS INTEL·LECTUALS CATALANS:**

— De què us ha servit la Fundació Bernat Metge, si després heu de confondre la Grècia antiga amb les burocràcies pseudo-clàssiques?

AFIRMEM

que els esportistes estan més a prop de l'esperit de Grècia que els nostres intel·lectuals

AFEGIREM

que un esportista verge de nocions artístiques i de tota erudició està més a la veia i és més apte per a sentir l'art d'avui i la poesia d'avui, que no els intel·lectuals, mífics i carregats d'una preparació negativa.

PER NOSALTRES

Grècia se continua en l'acabat nombre d'un meter d'avui, en el teixit anti-artístic d'antímita manufacturats anglesos destinats al golf, en el su en el music hall americà.

ANOTEM

que el teatre ha deixat d'existir per a uns quants i gairebé per a tots

ANOTEM

que els concerts, conferències i espectacles corrents avui dia entre nosaltres, acostamen a ésser sinistres de lloc irrespirables i absurdisssims.

PER CONTRA

sous fets d'intensa alegria i jorjalitat reclamen l'atenció dels joves d'avui.

**HI HA
HI HA**

el cinema
l'estadi, la boxa, el rugby, el tennis i els mil experts

HI HA

la música popular d'avui: el jazz i la dansa actual

HI HA

el salt de l'automobil i de l'aeronàutica

HI HA

els jocs a les platges

HI HA

els concursos de bellesa a l'aire lliure

HI HA

la desfada de màquines

HI HA

el su sota l'electricitat en el music-hall

HI HA

la música moderna

HI HA

l'autòdrom

HI HA

les exposicions d'art dels artistes moderns

HI HA

encara, una gran enginyeria i uns magnífics transatlàntics

HI HA

una arquitectura d'avui

HI HA

ulls, objectes, mobles d'època actual

HI HA

la literatura moderna

HI HA

els poemes moderns

HI HA

el teatre modern

HI HA

el gramòfon, que és una petita màquina.

HI HA

l'aparall de fotografar, que és una altra petita màquina.

HI HA

diaris de rapidesíssima i variadíssima informació

HI HA

enciclopedies d'una erudició extraordinària

HI HA

la ciència en una gran activitat

HI HA

la crítica, documentada i orientadora

HI HA

etc., etc., etc.,

finalment, una orella immòbil sobre un petit fem dret.

DENUNCIEM

la infatuació sentimental dels llocs comuns

DENUNCIEM

racials de Guimera

DENUNCIEM

la sensibleria malaltiga servida per l'Orfeu

DENUNCIEM

Català, amb el seu repertori trenat de cançons

DENUNCIEM

popolars adaptades i adulterades per la gent

DENUNCIEM

més absolutament negada per a la música, i

DENUNCIEM

adobe, de composicions originals. (Pensem

DENUNCIEM

amb l'optimisme del chor dels «Novellers

DENUNCIEM

americans).

DENUNCIEM

la manca absoluta de docència i d'audàcia

DENUNCIEM

la por als nous fets, a les paraules, al risc del

DENUNCIEM

rídicul

DENUNCIEM

el separatisme de l'ambient podrut de les penyes

DENUNCIEM

i els personalismes barrejats a l'art

DENUNCIEM

l'absoluta indocumentació dels crítics respecte

DENUNCIEM

l'art d'avui i l'art d'ahir

DENUNCIEM

els joves que pretenen repetir l'antiga pintura

DENUNCIEM

els joves que pretenen imitar l'antiga literatura

DENUNCIEM

l'arquitectura d'estil

DENUNCIEM

l'art decoratiu que no sigui l'estandarditzat

DENUNCIEM

el pintor d'arboles torts

DENUNCIEM

la poesia catalana actual, feta dels més rebregats

DENUNCIEM

típics maragallians

DENUNCIEM

les meternes artístiques per a de infantils, tíques

DENUNCIEM

«Jordi». (Per a l'algria i comprensió dels nois,

DENUNCIEM

res de més adequat que Roussau, Picasso,

DENUNCIEM

Chagall...)

DENUNCIEM

la psicologia de les noies que canten: «Nois,

DENUNCIEM

Nois...»

la psicologia dels nois que canten: «Nois,

DENUNCIEM

Nois...»

**FINALMENT ENS RECLAMEM DELS
GRANS ARTISTES D'AVUI,** dia les més diverses tendències i categories:

PICASSO, GELI, OZENFANY, CERICO, JOAN MIRÓ, LIPCHITZ, BRANCUSI, ARP, LE COBUSIER, REVENKY, TRISTAN TZARA, FAUL, ELJARD, LOUIS ARAGON, ROBERT DESHOS, JEAN COCTEAU, GARCIA LORCA, STRAWINSKY, MARITAIN, RAYNAL, ZERVOS, ANDRÉ BRETON, ETC., ETC.

**SALVADOR DALÍ LLUÍS MONTANYÀ
SEBASTIÀ GASCH**

Barcelona, març de 1938

A la pàgina anterior, el "Manifest groc".
 El març de 1928, Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Lluís Montanyà van llançar el "Manifest antiartístic català", conegut també com a "Manifest groc" pel color del paper en què estava imprès. S'hi feia un elogi del maquinisme i de la cultura moderna, davant d'una intel·lectualitat catalana qualificada de grotesca i tristíssima. Al costat d'aquestes línies, decorat de Dalí per a "La família del arlequín", d'Adrià Gual, Barcelona, 1927. A peu de pàgina, "Maniquí de Barcelona", 1926.



(ve de la pàgina 28)

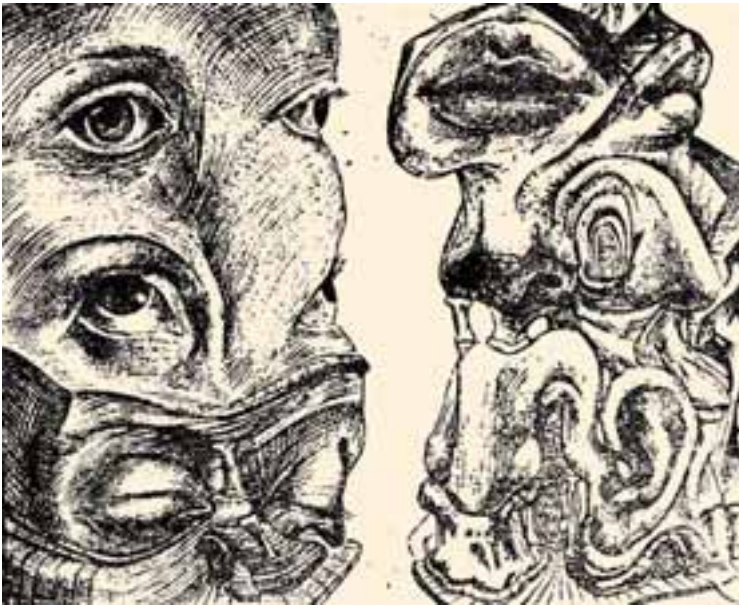
És pels voltants d'aquesta època quan Dalí confegeix una obra que porta per títol *Maniquí de Barcelona* (1925/1926), la qual va ser exhibida, ben probablement, a l'"Exposició del modernisme pictòric català confrontat amb una selecció d'obres d'artistes d'avantguarda estrangers": una exhibició de títol llarguíssim que Josep Dalmau va organitzar en les seves galeries la tardor de 1926 i per a la qual Sebastià Gasch va fer el text de presentació. El *Maniquí de*



Salvador Dalí / Fundación Gala-Salvador Dalí / VEGAP 2004

Barcelona pertany a aquell grup d'obres en les quals es produeix el que podríem denominar una intersecció d'influències o de sediments artístics. Intersecció entre el cubisme, el purisme d'Amédée Ozenfant i Charles Édouard Jeanneret, el mai no abandonat classicisme mediterrani o la pintura metafísica italiana. El resultat? Una figura que és vista a través d'una superposició de siluetes i de franges de colors molt vius i inusuals fins aquell moment en la pintura de Dalí. El seu interès pels maniquins ens remet a allò que el mateix pintor escriuria poc després sobre aquestes figures en el seu article *Sant Sebastià*, publicat en el número de *L'Amic de les Arts* corresponent a juliol de 1927: "Maniquís quietes en la fastuositat elèctrica dels aparadors, amb llurs neutres sensualitats mecàniques i articulacions torbadores. Maniquís vives, dolçament beneïtones, que caminen amb el ritme alternatiu i contradirecció d'anques-espalltes, i apreten, en llurs artèries, les noves fisiologies reinventades dels vestits." Inicialment, el títol del quadre no incloïa la paraula "Barcelona": va sortir reproduït a la revista *L'Amic de les Arts*, en el número de febrer de 1927, com *La maniquí*. Però avui dia és àmpliament divulgat amb la denominació que lliga la figura amb la ciutat on Dalí va despuntar com a artista.

Barcelona també està present com a índex iconogràfic en el que acabarà sent el període probablement més esplendorós de la seva pintura, aquell que coincideix amb els primers anys de confraternització amb el surrealisme oficial. El seu procés d'integració en el surrealisme, iniciat l'any 1928 i consolidat en els primers trenta, tindrà múltiples conseqüències, com ara el gir absolut que fa respecte als que havien estat fins aquell moment els seus referents culturals i artístics. Així, un dels temes en què l'artista català evidenciarà una transformació més evident serà en l'arquitectura. Si entre els anys 1927 i 1928 Le Corbusier s'havia convertit en un dels seus referents preferits –que permetrà l'articulació de la poètica de l'antiart, la qual acaba concretant-se a mitjans de març de 1928 en el Manifest Groc–, quan s'instal·li en l'òrbita surrealista, el seu gust arquitectònic –de fet, el seu gust en sentit extens– es lliurarà al modernisme. A partir d'aleshores, Antoni Gaudí substituirà Le Corbusier; les formes sinuoses i abruptes serviran de recanvi de les línies rectes, del racionalisme maquinístic lecorbusierà. Ni que sigui tangencialment, cal precisar que el recanvi o la substitució es van donar, com sempre passava en Dalí, de manera radical: a partir



Fundació Gala-Salvador Dalí

de la seva nova devoció gaudinista Le Corbusier va convertir-se en objecte de tots els seus atacs i de les seves befes. Molts anys més tard, d'acord amb aquesta vehemència en la defensa de les seves idees i en el combat directe cap a les que no ho eren, el pintor català manifestava a Alain Bousquet haver sentit una "immensa alegria" davant l'anunci de la mort de l'arquitecte suís.

L'ARQUITECTURA FANTASIOSA

Tornem, però, a Gaudí. I al modernisme. Aquest reemplaçament del racionalisme per l'arquitectura de finals de segle es concreta amb precisió arran de la publicació a la revista *Minotaure*, el desembre de 1933, de l'article titulat *De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern Style*. Allà, Dalí fa un cant a una

arquitectura fantasiosa que té la virtut de no moure's en un terreny metafòric: el pintor esmenta les cases de Gaudí al Passeig de Gràcia de Barcelona com a indret on la improbabilitat d'una arquitectura diferent ha esdevingut finalment real. L'article anava acompanyat de fotografies de Man Ray d'edificis modernistes barcelonins. En realitat, al seu llibre *La femme visible* (1930) ja havia incorporat fotografies de cases modernistes de Barcelona. I a la seva conferència *Posició moral del surrealisme*, dita el març de 1930 en aquell Ateneu Barcelonès on l'havien filmat uns quants anys abans, també havia reivindicat el modernisme de fi de segle. Ara, allò que fa doblement interessant la nova adoració de l'artista per l'arquitectura modernista és el fet que Dalí no es va limitar a fer-ne elogis teòrics o literaris, sinó que va incorporar aquell imaginari gaudinista a algunes de les figures de la seva obra.

La seva pintura, efectivament, abans de la publicació d'aquells textos ja havia experimentat la inclusió d'alguns motius iconogràfics que, com ha assenyalat Juan José Lahuerta, provenen d'alguns exemples d'arquitectura Modern Style que Dalí coneixia prou bé: els del modernisme barceloní. Així, en el quadre *Monument imperial a la dona-infant* (1929) les columnes pètries, tant la de l'esquerra com, més encara, la que es troba en segon terme a la dreta de l'escena, ens remetent als volums sinuosos de Gaudí. Aquesta segona columna, foradada, com amb balcons asimètrics, també la incorpora en primer terme al quadre *La font* (1930). En aquest quadre també trobem el bust de dona que presideix *El somni* (1931), una dona amb una cabellera i una fesomia que evoca els models femenins de cert cartellisme modernista.

Més enllà d'aquesta època, la devoció per Gaudí s'anirà manifestant intermitentment en la seva obra. Fins a arribar a l'any 1982, quan pinta l'oli *Doble victòria de Gaudí*. Però potser on aquest sincretisme amb l'arquitecte català es manifesta amb més insistència és en la manera recurrent que té Dalí de tornar a la façana de *La Pedrera*, (passa a la pàgina 34)

DE LA BELLESA ATERRIDORA I COMESTIBLE DE L'ARQUITECTURA MODERN STYLE

[...]
Crec que vaig ser el primer, el 1929, i al principi de *La femme visible*, a considerar, sense cap ombra d'ironia, l'arquitectura delirant del Modern Style com el fenomen més original i extraordinari de la història de l'art. Insisteixo aquí en el caràcter essencialment *extraplàstic del Modern Style*. Qualsevol ús que se'n faci amb finalitats pròpiament "plàstiques" o pictòriques no deixaria d'implicar, segons el meu parer, la més flagrant traïció de les aspiracions irracionalistes i essencialment "literàries d'aquest moviment". La "substitució" (qüestió de cansa-

ment) de la fórmula "angle recte" i "secció àuria" per la fórmula convulsivo-ondulant només pot donar lloc, a llarg termini, a un esteticisme tan trist com l'anterior –menys avorrit, de moment, simplement perquè es tracta d'un canvi. Els millors apel·len a aquesta fórmula: sembla que la línia corba torni a ser, avui dia, el camí més curt entre dos punts, el més vertiginós –però tot plegat no és més que la "misèria última del plasticisme". Decorativisme antidecoratiu, contrari al decorativisme psíquic del *Modern Style*. [...]

Aspiracions-Concretes Extraplàstiques

Escultura de tot l'extraescultural: l'aigua, el fum, les irisacions de la pretuberculosi i de la contaminació nocturna i la dona-flor-pell-peiot-joies-núvol-flama-papallona-mirall. Gaudí ha construït una casa segons les formes del mar, "que representa" les ones en un dia de tempesta. Una altra ha estat construïda amb les aigües tranquil·les d'un llac. No es tracta de metàfores decebedores, de contes de fades, etc.: aquestes cases existeixen (al Passeig de Gràcia, Barcelona). Es tracta d'edificis reals, autènti-



Salvador Dalí / Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam / VEGAP 2004

"Shirley Temple, el monstre sagrat més jove del cinema del seu temps" o "L'esfinx de Barcelona", 1939.
A la pàgina anterior, "Dibuix de façana a la manera de Gaudí", frontispici de "Les Cocus du vieil art moderne", París, 1956.

ca escultura dels reflexos dels núvols crepusculars a l'aigua, possible gràcies a recórrer a un immens mosaic multicolor i rutilant, sense cap ni peus, d'irisacions puntillistes de les quals emergeixen formes d'aigua vessada, formes d'aigua vessant-se, formes d'aigua estancada, formes d'aigua llambrant, formes d'aigua encrespada pel vent, totes aquestes formes d'aigua construïdes en una successió asimètrica i dinàmica-instantània de relleus trencats, sincopats, enllaçats, units per nenúfars i nimfes "naturalistes-estilitzats", que es concreten en excèntriques convergències impures i anihiladores mitjançant denses protuberàncies de por, que sorgeixen de la façana

increïble, contorsionades per tot el patiment demencial i, alhora, per tota la calma latent i infinitament dolça que només es pot comparar amb els horripilants *florònculs apoteòsics i madurs*, llestos per ser menjats amb cullera –amb la sagnant, greixosa i tova cullera de carn *faisandé* que s'apropa. Així doncs, s'ha tractat de construir un edifici habitable (i, a més, segons el meu parer, comestible) amb el reflex dels núvols crepusculars sobre les aigües d'un llac, i una obra també de màxim rigor naturalista i de *trompe-l'oeil*. Proclamo que significa un progrés gegantí respecte de la simple submersió *rimbaudiana* del saló en el fons d'un llac. [...]

Salvador Dalí. "De la beauté terrifiant et comestible de l'architecture Modern Style". A: *Minotaure*, núm. 3-4, París, 1933, p. 69-76.
Traducció al castellà: "De la belleza aterradora y comestible de la arquitectura modern style". A: Salvador Dalí. *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Siruela, Madrid, p. 154-159.



Fundació Gala-Salvador Dalí

“La devoció per Gaudí es manifesta intermitentment en l’obra de Dalí. Però potser on aquest sincretisme amb l’arquitecte es mostra amb més insistència és en la manera que té de tornar a la façana de la Pedrera”.

Dalí amb Gala i René Crevel a la Rambla de Barcelona, 1934. Fotografia publicada a “Salvador Dalí. Àlbum de família”.

(ve de la pàgina 32)

la qual el pintor antropomorfitza en diverses ocasions. Ho fa, per exemple, en el frontispici del seu llibre *Les cocus du vieil art moderne* (1956) amb un dibuix d’uns edificis formats a partir d’ulls, llavis, orelles, etc., que porta la nota següent: “Projecte arquitectònic datat el 1929, època en què jo vaig defensar el geni sublim de Gaudí enfront de la cara protestant de Le Corbusier”. Aquesta façana antropomorfitzada la reprendrà, ni que sigui en un ordre invers, l’any 1976 amb el dibuix *Projecte d’arquitectura*, en el qual el pintor aprofita un anunci publicitari del centre de compres de l’aeroport d’Amsterdam aparegut a l’*International Herald Tribune* on es poden veure unes fileres d’ulls. Dalí, partint d’aquella filera d’ulls, hi sobreposa els traços d’una mena de balcons asimètrics i ondulats que acaben rememorant l’edifici de Can Milà. Aquest homenatge a Gaudí va donar lloc a la confecció d’algunes versions escultòriques d’aquest projecte arquitectònic dalinià en les quals el parentiu amb La Pedrera és encara més visible.

LA GUERRA I L’ALLUNYAMENT

Per acabar aquest itinerari barceloní per l’obra del pintor, em vull referir a una obra realitzada en un moment de canvi radical en la seva vida. Així, l’any 1939 Salvador Dalí pinta un altre quadre probablement relacionat amb Barcelona. Es tracta d’una broma aparent en la qual Dalí representa en primer terme un animal monstruós que té un cap força inversemblant: el de l’actriu infantil Shirley Temple. És un collage que porta per títol *Shirley Temple, el monstre sagrat més jove del cinema del seu temps*. L’obra, però, també és coneguda amb una altra denominació: *L’esfinx de Barcelona*. Per què? Si observem atentament el quadre veurem que es tracta d’un paisatge, un d’aquells paisatges dalinians en els quals l’horitzó es troba difuminat i on no hi ha res que pugui remetre’ns a una metròpoli moderna com Barcelona. En la llunyania d’aquest paisatge veiem un poble de cases blanques, ben probablement Cadaqués. En el centre, i en primer terme, aquest animal teratològic en forma d’esfinx: cos felí i cap de dona, o, per ser més precisos, el cap d’una nena molt popular en aquella època. Al voltant de l’esfinx, i disseminades, hi

veiem tot un seguit de restes esquelètiques: calaveres i ossos que, previsiblement, ha deixat l’animal després de devorar les seves preses. A més a més, l’escena es completa amb alguns senyals iconogràfics habituals en l’obra de Dalí dels anys trenta: una nena que salta a la corda, la carcassa d’una barca, un ratpenat...

No sabem en quin moment l’obra va adoptar aquest segon títol que la lliga amb la ciutat de Barcelona. Però podem intuir que, des de la seva primera formulació, Dalí estava concebant-la com un eco ni que fos llunyà de la ciutat que, aquell 1939, acabava de ser ocupada per l’exèrcit insurgent i de la destrucció que la Guerra Civil espanyola havia causat durant els seus tres anys llargs de durada. En aquest sentit, l’animal Shirley Temple, més enllà de les lectures, algunes d’elles molt divertides, que la presència de l’actriu en la representació permet, simbolitzaria la depredació que la contesa havia causat en la ciutat i en tot un país. Per què Barcelona? Ben probablement, perquè Dalí devia realitzar la peça no massa després de llegir, el 27 de gener de 1939, que “*Barcelona fue ayer liberada. A las dos de la tarde, sin disparar un solo tiro, las fuerzas Nacionales, al mando del insigne general Yagüe, entraron en Barcelona*”. Poc després, el pintor va marxar amb Gala cap als Estats Units i no va tornar a trepitjar Catalunya fins molts anys després. Barcelona prendria aquí, doncs, el paper de metàfora de pèrdua, de transformació, a causa d’un fet tan cruel com el d’una guerra.

En última instància, però, l’associació del quadre amb Barcelona no es desprèn només de conjectures cronològiques. La presència del ratpenat que se situa just damunt de la fotografia envellida de la Temple ens l’acaba de confirmar. No en va, en alguna de les versions de l’escut de Barcelona hi apareix una rata pinyada, igual com en les ciutats de Palma de Mallorca i de València, una presència que es remunta al segle XIII i a la unió que aquestes tres ciutats mantingueren a través de Jaume I, el Conqueridor. El ratpenat seria el signe que identifica aquella obra amb la ciutat de Barcelona. Una ciutat que Dalí tornaria a trepitjar l’any 1948, de retorn del seu periple americà. Però aquella ciutat ja era una altra, i el Dalí que el 1926 assistia a una tertúlia a l’Ateneu, també.