

**Museo Nacional
Centro de Arte
Reina Sofía**

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha

(esquina plaza del

Emperador Carlos V)

28012 Madrid

Tel. (34) 91 774 10 00

Horario

De lunes a sábado y festivos

de 10:00 a 21:00 h.

Domingo

de 10:00 a 19:00 h.

Martes cerrado.

www.museoreinasofia.es

Días gratuitos:

Los lunes y de miércoles a sábado desde las 19:00 h hasta la hora de cierre, con excepción de los grupos.

Domingos desde las 15:00 h hasta la hora de cierre.

Servicios

Lazos de inducción magnética

Audioguías

Asistencia médica

Guardarropa

Parking para bicicletas

Mochilas portabebés



La salas de exposiciones se desalojarán 15 minutos antes de la hora de cierre.

Biblioteca

De lunes a viernes de 10:00 a 21:00 h excepto festivos

Librería La Central

De lunes a sábado de 10:00 a 20:45 h

Domingo

de 10:00 a 18:45 h

Martes cerrado

Tel. (34) 91 787 87 82

Cafetería/Restaurante

De lunes a sábado

de 10:00 a 21:00 h

(Terraza 12:00 a 20:00 h)

Domingo

de 10:00 a 19:00 h

Martes, cerrado

Tel. (34) 91 467 02 02

Material educativo de la exposición temporal

Dirigido al profesorado de Educación Primaria y Educación Secundaria

Dalí

Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas

Del 27 de abril al 2 de septiembre. Edificio Sabatini: 3ª planta

Programa educativo desarrollado con el mecenazgo de:

FUNDACION

 Banco Santander

NIPQ: 0316-13-032-6

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



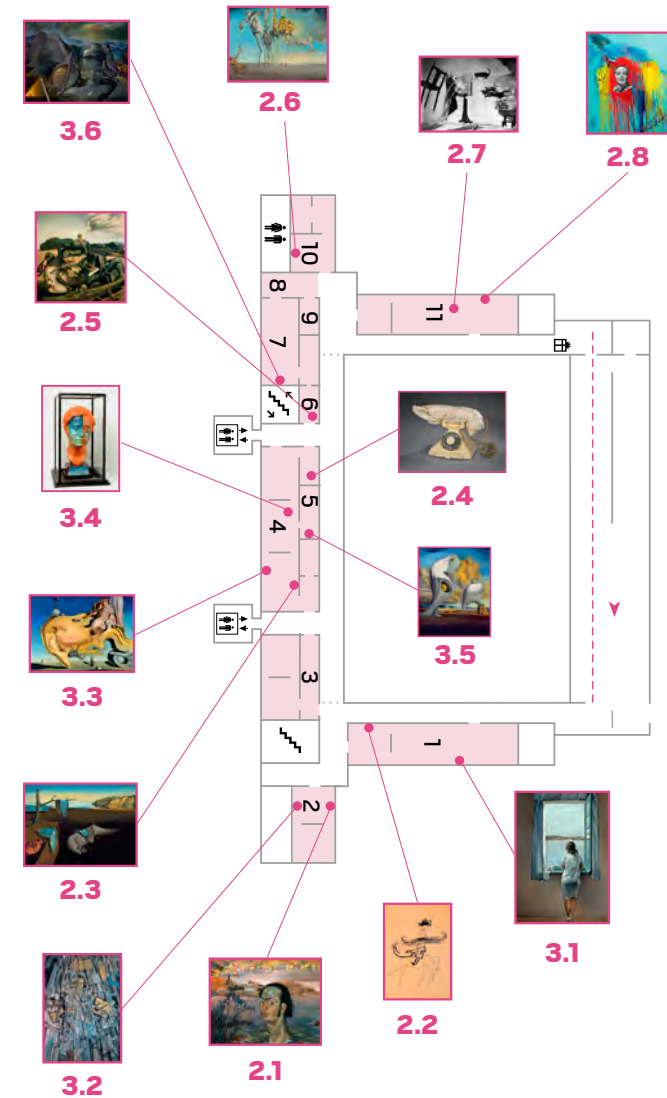
GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

ÍNDICE

1	Introducción	Pág. 3
	1.1 Presentación de la exposición	Pág. 4
	1.2 Breve recorrido cronológico.....	Pág. 5
2	Etapas y obras vinculadas.....	Pág. 6
	2.1 Etapa inicial. <i>Autorretrato con cuello rafaelesco</i> (1921)	Pág. 7
	2.2 Residencia de estudiantes. <i>Putrefactos</i> (1922-1926)	Pág. 9
	2.3 París y método paranoico-crítico. <i>La persistencia de la memoria</i> (1931).....	Pág. 13
	2.4 El objeto surrealista. <i>Teléfono afrodisíaco</i> (1936).....	Pág. 16
	2.5 La Guerra Civil. <i>Canibalismo de otoño</i> (1936)	Pág. 18
	2.6 Estados Unidos. <i>La tentación de San Antonio</i> (1946)	Pág. 19
	2.7 Dalí Atomicus. <i>Dalí Atomicus</i> (1948)	Pág. 21
	2.8 Dalí pop. <i>Autorretrato</i> (1972).....	Pág. 22
3	Propuestas didácticas para E. Primaria y E. Secundaria.....	Pág. 24
	3.1 <i>Muchacha en la ventana</i> (1925).....	Pág. 25
	3.2 <i>Autorretrato cubista</i> (1923)	Pág. 28
	3.3 <i>El gran masturbador</i> (1929).....	Pág. 32
	3.4 <i>Retrato de Joella</i> (1933-34)	Pág. 35
	3.5 <i>El Ángelus arquitectónico de Millet</i> (1933).....	Pág. 39
	3.6 <i>El enigma sin fin</i> (1938).....	Pág. 41
4	Plano del recorrido y ubicación de las obras	Pág. 44

3
NIVEL



Cuando se expuso, Dalí reprodujo seis estados de la obra en el catálogo, en los que aparecían diferenciadas las imágenes dobles con sus correspondientes títulos: *Playa del Cabo de Creus con mujer sentada remendando una vela de espaldas y barca*; *Rostro del gran cíclope estúpido*; *Galgo*; *Mandolina*; *Frutero con Peras*; *Dos higos sobre una mesa* y *Bestia mitológica*.

¿En qué medida crees que nuestras ideas, subconsciente o imaginación influyen en nuestro conocimiento del mundo? ¿Crees que todos percibimos del mismo modo? Dalí utiliza recursos muy realistas para pintar sus sueños y delirios, ¿cómo representarías tus propios sueños?

1. Introducción

El presente dossier recoge una serie de propuestas didácticas dirigidas a público escolar tanto de Educación Primaria como Secundaria y Bachillerato, y tiene por finalidad ser utilizado como guía para aquellos profesores que tengan la oportunidad de visitar la exposición temporal *Salvador Dalí: Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, y realicen un recorrido autónomo con sus alumnos.

Este dossier consta de dos partes. La primera de ellas ofrece, además de una explicación general de la exposición, un recorrido cronológico sobre Dalí, ilustrado con una selección de obras paradigmáticas de cada una de las etapas vitales a las que se hace referencia. Las obras en las que este recorrido se detiene no forman parte de la Co-

lección del Museo Reina Sofía, y constituyen, por tanto, una oportunidad de acercarse a ciertas obras de Dalí a las que es difícil tener acceso habitualmente.

La segunda parte de este dossier presenta el análisis didáctico de ciertas obras para Educación Primaria, ESO y Bachillerato. Se propone una metodología orientada a favorecer un conocimiento personal e inductivo, con el fin de que sean los alumnos mismos quienes poco a poco vayan desentrañando el significado de la obra a través de sus distintos elementos. Con el fin de facilitar esta tarea proponemos baterías de preguntas que ayudarán a articular el diálogo entre el profesor y los alumnos. Las obras que constituyen esta selección forman parte de la Colección del Museo, de tal forma que el contenido de esta parte del dossier puede ser de utilidad durante el período que dura la exposición y cuando, una vez que ésta haya concluido, las obras vuelvan a su ubicación habitual.

Para el trabajo con cualquiera de las obras, tanto las propuestas en la primera parte como en la segunda, es necesaria la adaptación de los contenidos al nivel de cada uno de los grupos.

1.1 Presentación de la exposición

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presenta la muestra *Salvador Dalí: Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas* (27 de abril – 2 de septiembre 2013). Se trata de una completísima muestra cuyo objetivo es revalorizar al Dalí pensador, escritor y creador de una peculiar visión del mundo.

En esta ocasión única se han reunido alrededor de 200 obras procedentes de importantes instituciones, colecciones privadas y de los tres depositarios principales de la obra de Salvador Dalí: Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres), Salvador Dalí Museum de St. Petersburg (Florida), y Museo Reina Sofía (Madrid).

El período surrealista constituye el núcleo principal de la exposición, haciendo especial hincapié en el método paranoico-crítico desarrollado por el artista como mecanismo de transformación y subversión de la realidad. Las diferentes secciones contienen, además de las pinturas y los dibujos, material documental, fotografías, manuscritos del propio Dalí, revistas, películas y filmaciones de enorme importancia para entender el complejo universo del artista.

Arranca la exposición con una sección dedicada a las primeras obras de Dalí, en la que predominan los elementos que marcaron su infancia y el entorno que le rodeó en estos años. Después sigue su llegada a la Residencia de Estudiantes de Madrid a finales de 1922; su encuentro con Federico García Lorca y Luis Buñuel, entre otros, le hace partícipe de la Generación del 27, que agrupa poetas, escritores, pintores y cineastas. El imaginario colectivo desarrollado en la Residencia se refleja en los numerosos dibujos de la serie *Putrefactos*, de mediados de los años veinte.

A continuación se dedican algunas secciones específicas a los primeros contactos de Dalí con el surrealismo, la relectura que el artista hace de *El Ángelus* de Millet, al surrealismo después del 36, que contendrá algunos objetos surrealistas, y al tema de la guerra.

Continuando el recorrido se pueden contemplar treinta dibujos originales de los que sirvieron para ilustrar el libro *La Vida Secreta de Salvador Dalí*, de los años cuarenta, para pasar a los trabajos relacionados con su experiencia en Estados Unidos, su colaboración con el fotógrafo Philip Halsman y la cultura pop. Es el momento de los proyectos cinematográficos experimentales y los relacionados con Hitchcock (*Spellbound*) y Walt Disney (*Destino*).

La Segunda Guerra Mundial y la catástrofe nuclear de Hiroshima y Nagasaki transforman profundamente su obra y empieza su período místico-nuclear: obras con imágenes estalladas son representativas de este período. A partir de los años sesenta y hasta el final de su creación, la ciencia y las nuevas tecnologías le conducen a la exploración de lenguajes de futuro. Sus últimas obras son experimentaciones estereoscópicas y se centran en la búsqueda de la cuarta dimensión, confirmando a Dalí como el artista polivalente que hoy todos conocemos.

en la nariz y la boca de esta cabeza. Prolongadas hacia arriba, boca, nariz y frente forman una copa o frutero.

En primer plano aparecen una rama de olivo y una vara sobre la que se apoya el esqueleto de una sardina, con una rama que sujeta un pañuelo azul. En el lateral derecho un rostro de mujer, que mira al espectador, emerge de un paisaje rocoso de tonos amarillentos.

El gran rostro que aparece en el cuadro emula al de Lorca, gran amigo de Dalí y que fue fusilado al inicio de la Guerra Civil española. En el margen derecho aparece Gala, su inseparable compañera.

¿De dónde obtiene Dalí las imágenes que pueblan este paisaje? ¿Cómo podemos leerlas?

Dalí realizó esta obra durante su estancia en la residencia de Coco Chanel en la Costa Azul, período que aprovechó para experimentar con las imágenes dobles. Estas imágenes son el resultado de la aplicación del método paranoico crítico, creado al calor de las nuevas teorías de Sigmund Freud sobre los sueños y el subconsciente y de Jacques Lacan, que había publicado en 1932 su tesis sobre la paranoia. Estas obras influyeron mucho a Dalí y a los surrealistas.

¿Qué es el método paranoico-crítico?

La paranoia es una psicopatía que se caracteriza por un delirio constante, que en sí mismo “es lógico y ordenado”, aunque se asienta en premisas que parten de lo absurdo. El concepto crítico, por su parte, se fundamenta en el hecho de dar a conocer o evidenciar el discurso del delirio paranoico desde un punto de vista objetivo: Dalí decía que era el “líquido revelador de estas imágenes, asociaciones...”. El artista representa así *las imágenes de la irracionalidad concreta*, o imágenes dobles, utilizando un método que modula en cierta forma la libertad del subconsciente, ya que Dalí decía que no quería someterse a lo irracional por lo irracional, sino que quería “conquistar lo irracional”.

La creación de este método fue la gran aportación de Dalí al grupo surrealista en un momento en el que éste estaba en decadencia. Se aleja de las prácticas más habituales del grupo como la escritura automática, más cercanas a poetas que a pintores.

Expuesta por primera vez en 1939, en la Galería Julián Levy de Nueva York, “El enigma sin fin” causó gran expectación por su complicado lenguaje visual, ya que en lugar de utilizar una imagen doble como en ocasiones anteriores, introdujo varias, haciendo más compleja la lectura del cuadro.

3.6 El enigma sin fin, 1938

Sala 7



MNCARS

Introducción a la obra

Ninguna otra imagen de múltiples figuraciones es tan explícita como *El enigma sin fin*, donde vemos representadas un nutrido conjunto de dobles imágenes.

Hacia un par de años, al inicio de la Guerra Civil española, su amigo García Lorca había sido asesinado y Dalí decide representarlo a través de un retrato oculto en esta obra, en la que pone en práctica su método paranoico-crítico. Abre la puerta a las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia y las introduce en el lienzo utilizando para ello una técnica muy realista.

Según este método, un objeto puede representar, aludir o contener a otro completamente diferente porque la “realidad” de cada cosa esconde otra que bien puede ser perfectamente su contraria.

Dalí elimina la dualidad y funde la imagen o el significado de lo aparentemente contrapuesto.

No hace falta hacer referencia a la situación existente en la España de 1938 para entender el sentimiento trágico de la vida, que ya se venía arrastrando desde finales del siglo XIX. Los escritores e intelectuales de la época manifiestan en sus textos una sensación de incertidumbre, el caminar errante, sin rumbo claro, por el “enigma” existencial que supone estar vivo en un clima tan hostil como fue la Guerra Civil.

Diálogo ante la obra

¿Qué vemos en la obra?

Un paisaje de cielo iluminado por luces tormentosas y formado por montañas azuladas sirve de fondo a una serie de imágenes ambiguas: independientes entre sí, pero que combinadas generan otras nuevas. Las propias montañas son al mismo tiempo un galgo y un hombre recostado.

En primer plano, una barca formada por el reverso de una mandolina en posición vertical, asienta su mástil, prolongado a modo de quilla, sobre un pájaro. A su derecha, surge una cara compuesta por una barca y una cueva que hacen de ojos. Una mujer sentada, de espaldas, se convierte

1.2 Breve recorrido cronológico

El 13 de mayo de 1904 nace Salvador Dalí. Desde su infancia, Dalí muestra manías y extravagancias de un marcado narcisismo, inclinado a llamar la atención sobre sí mismo. Su vida está llena de hechos fuera de lo ordinario y las numerosas experiencias, ciudades y personas que conoció a lo largo de su trayectoria artística le ayudaron a formar ese carácter tan singular por el cual hoy Salvador Dalí es conocido.

Cuando llega a Madrid en 1922, Dalí era un muchacho provinciano que creía en el pintor como artista genial; demuestra precoces dotes de dibujante y comienza a estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde fue un alumno trabajador, aplicado, pero extravagante. Ganaba todos los premios, mientras se ornaba con largas melenas románticas y vestía pantalones con cada pernera de distinto color. Estaba lleno de sentimientos, de alucinaciones, de supersticiones. Todo este intenso mundo interior se convertiría en el centro de sus intereses, tanto vitales como artísticos.

En la Residencia de Estudiantes, donde se alojaba, conoció a Lorca, que le enseñó a tener una opinión moderna sobre los distintos acontecimientos vitales. El padre era un librepensador y se mostraba poco convencido de la carrera que quería emprender su hijo; fue la primera forma de autoridad a la cual se opuso. En Madrid descubrió también las ideas de Freud y aprendió en sus libros que el verdadero héroe es el que se enfrenta al padre y lo vence. Cuando después se instaló en París, conoció al círculo surrealista y a André Breton, del cual posteriormente se alejó para formar su propio y particular estilo, en el que la excentricidad fue una de las formas principales que utilizó para enfrentarse al mundo y a la vida cotidiana.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Dalí se instaló por una larga temporada en Estados Unidos, donde descubrió la verdadera fuerza de la cultura popular. Hará escaparates para grandes almacenes, diseños de corbatas, películas para Hollywood, dibujos animados..., y se convirtió en el Dalí pop que aparecía en anuncios y actuaba en televisión.

2.

Etapas y obras vincu- ladas

más que técnica, fue conceptual: sus intereses por el mundo de los sueños, del subconsciente, fueron los verdaderos motores de sus inquietudes temáticas, que pasaron a mostrar todo su mundo interior.

¿Te recuerda algo de esta obra al cuadro *Muchacha en la ventana*?

El paisaje es fundamental en la pintura de Dalí. El recuerdo de Cadaqués está también presente en su etapa surrealista. Esta misteriosa pintura tiene efectivamente reminiscencias del paisaje del Cabo de Creus, en la Costa Brava. De hecho, en palabras del mismo Dalí: “En el Cabo de Creus, angustiosamente desfiguradas por la erosión, puede distinguirse todavía la pareja famosa de *El Ángelus de Millet* esculpida en dimensiones colosales a la entrada de Francalos”.

¿Te recuerdan a algo los dos grandes bloques de piedra del centro de la composición?

El profesor dejará que los alumnos expresen libremente sus observaciones acerca de la obra. Tras sus intervenciones puede comentar que Dalí se inspiró en un lienzo preexistente del artista francés Jean-François Millet, en la que aparecen dos campesinos rezando la oración del Ángelus (1857-59).

El Ángelus es un saludo a la Virgen sencillo y breve que se rezaba tres veces al día (mañana, mediodía y anochecer) y que se popularizó en el ámbito rural, especialmente en Francia a partir del siglo XV.

¿Te has fijado en las dos figuras que aparecen debajo de la roca de mayor tamaño? ¿Quiénes crees que podrían ser?

Bajo la roca de la izquierda se alcanzan a distinguir dos figuras humanas que parecen un adulto llevando a un niño de la mano. Esta pareja aparece en otras obras del artista (como en *El Gran Masturbador*) y tradicionalmente se relacionan con el vínculo entre Dalí y su familia, puesto que su relación con su padre se deterioró paulatinamente a lo largo de los años hasta su ruptura definitiva en 1929.

Dalí dijo: “Durante una breve fantasía a la que me había abandonado en una excursión al Cabo de Creus, cuya paisaje natural constituye un auténtico delirio geológico, imaginé, tallada en las rocas más altas, las esculturas de los personajes de *El Ángelus de Millet*”. ¿Alguna vez has imaginado otra cosa al ver una roca o una nube?

3.5 El Ángelus arquitectónico de Millet, 1933

Sala 5



MNCARS

Introducción a la obra

Esta obra alude a una de las obsesiones recurrentes de Dalí, quien regresó al motivo de *El Ángelus* de Millet en reiteradas ocasiones a lo largo de su trayectoria artística. Sus reflexiones acerca de esta obra fueron publicadas en *El mito trágico de El Ángelus de Millet*, iniciado en 1932 pero publicado en 1963 (1978 en España).

Su fijación con *El Ángelus* se manifiesta por primera vez un año antes de la realización de la obra que nos ocupa, y por lo tanto *El Ángelus arquitectónico de Millet*

representa uno de los ejemplos más tempranos de esta temática.

Para Dalí, *El Ángelus* entraña una significación psicoanalítica que rebasa el simbolismo religioso o la denuncia social apreciables a simple vista en la obra de Millet. Él, en cambio, relaciona la obra con la muerte del hijo (de hecho, el análisis con rayos x demostró que originalmente el cesto de patatas a los pies de los personajes era el ataúd de un niño que el artista suprimió para rebajar el dramatismo de la obra), al tiempo que considera que el lenguaje corporal de la campesina preludia una agresión sexual por su parte. La alusión a la niñez, así como la actitud agresiva de la mujer, aparecen por tanto también en su versión del *Ángelus arquitectónico de Millet*.

Diálogo ante la obra

Ahora que ya has conocido en parte la forma de pintar de Dalí cuando era joven... ¿qué diferencias y similitudes encuentras con respecto a esta otra obra?

A través de esta pregunta se puede incidir en muchos aspectos. Quizá lo primero es hacer notar que, en cuanto a la técnica, el estilo de Dalí no ha evolucionado enormemente desde sus obras más tempranas, ya que fue un magistral dibujante desde muy joven. En este momento se puede hablar de que la evolución de Dalí,

2.1 Etapa inicial

Autorretrato con cuello rafaesco, 1921

Sala 2



Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

En 1916 el padre de Salvador Dalí decidió matricular a su hijo en la Escuela Municipal de Dibujo de Figueres (Girona), de la cual Juan Núñez era el director. Éste, como pintor y grabador formado en la Academia de San Fernando, enseguida señaló las cualidades artísticas del chico. De él, Salvador aprendió las primeras técnicas, recibió la confianza por su capacidad y la admiración por Velázquez. Su inspiración no iba a conformarse con los óleos en cartón de los primeros paisajes, en un par de años ya estaba experimentando con el collage y con la inclusión en la tela de materiales ajenos a la pintura. Durante aquella época se sirvió, por ejemplo, de piedras que pegaba en el cuadro y luego pintaba, para representar nubes luminosas.

En un diario inédito de 1921 Salvador se considera: “un tipo totalmente histrióni-

co que sólo vive para posar.... Soy un poseur en mi manera de vestir, de hablar e incluso, en ciertos casos, en mi manera de pintar”. Como el grueso de los artistas de aquellos años, sueña con hacerse un busto, expresión que entre los bohemios de principios de siglo equivalía a crear un personaje carismático y extravagante, deseo que manifestaba también en su propio estilo: la manera de vestir y llevar el pelo.

Dalí aún se hallaba manifestándose impresionista, fovista, expresionista, cubista, futurista..., quemaba a toda velocidad las tendencias que iba descubriendo, una tras otra. Pintó retratos, naturalezas muertas, recurrió a la mitología y a los temas bíblicos y realizó también muchos autorretratos.

En *Autorretrato con cuello rafaesco*, de 1920-21, su propia cabeza irrumpe en el centro del paisaje. Dalí, que entonces tenía dieciocho años, posee la ambición de imponerse en los ambientes artísticos y cuida su apariencia. En *La vida secreta de Salvador Dalí* (publicada en 1942) lo explica: «adoptaba con frecuencia la postura y el melancólico aspecto de Rafael, a quien habría querido parecerme lo más posible. Aguardaba también con impaciencia que creciera el vello en mi rostro, para poder afeitarme y llevar largas patillas. Deseaba darme lo antes posi-

ble un “aspecto insólito”, componer una obra maestra con mi cabeza».

Como indica el título de la obra, Dalí se representa con el cuello que vemos en el *Autorretrato* que pinta Rafael en 1506, que se encuentra en las colecciones de la Galleria degli Uffizi en Florencia. En su cuadro, el pintor italiano utiliza una pose de tres cuartos mientras que el cuello es prolongado por una curva dorsal ligeramente acentuada. No obstante, no podemos detectar en Rafael la voluntad

de hacer alarde de una particularidad morfológica. Es el propio Dalí, al aspirar a la «cumbre del arte», apropiándose de una parte de su cuerpo, quien crea un fenómeno delirante alrededor del cuadro. En este caso, nos encontramos muy cerca del proceso de interpretación paranoica que teorizará diez años más tarde. El cuello de Dalí está claramente deformado, en los límites de las proporciones humanas, en una anamorfosis que apunta a convertirlo en un órgano de simbología fálica.



Rafael, *Autorretrato*, 1506
Galería degli Uffizi, Florencia

¿Sabías que...?

Cuando Joella le mostró el busto de escayola realizado por Man Ray, Dalí se entusiasmó tanto que se lo llevó inmediatamente en un taxi al hotel en el que se alojaba para ponerse a trabajar frenéticamente en él. De hecho, no solamente pintó la cabeza sino que diseñó también la vitrina en la que se expondría (que es la misma que podemos ver actualmente) y la llevó consigo el día de la inauguración de su exposición.

¡Necesito un voluntario!

El profesor pedirá la colaboración de todos los alumnos. A continuación les pedirá que se imaginen que son ellos los artistas y que desean pintar a una persona utilizando a lo sumo uno o dos colores (que no tienen por qué corresponderse con la realidad). ¿Qué colores elegirían los alumnos para representar a las siguientes personas?

Alguien con quien estamos enfadados.

Alguien que nos pone tristes.

Alguien que nos gusta.

Alguien que no nos cae demasiado bien.

Con esta dinámica se pretende que los alumnos comprendan que en ocasiones los artistas utilizan los colores de manera subjetiva y que sus elecciones pueden constituir una fuente de información acerca de cómo perciben o se relacionan con la persona retratada.

¿Qué elementos podemos identificar en el rostro de Joella?

Lo más llamativo de su rostro es que está dividido en dos mitades: la mitad derecha está pintada como si Joella estuviese hecha de ladrillo, mientras que la otra mitad está ocupada por un paisaje en donde destacan sobre todo el cielo y las nubes. Además, dentro de ese paisaje hay una figura solitaria solamente acompañada por su sombra. A la izquierda del paisaje, sobre el cuello, sobresalen las venas de color azul, mientras que justo encima de ellas, en su mejilla, un grupo de hormigas surge de un agujero ficticio.

¿Qué creéis que podrían querer decir esos elementos? ¿Por qué pintaría Dalí cielo y ladrillos en la cara de una persona?

La mayor parte de los elementos presentes en este retrato ya habían aparecido con mayor o menor frecuencia en la producción anterior de Dalí. Por ejemplo, las hormigas están presentes en otras obras como *La persistencia de la memoria* (1931) encarnando la putrefacción. En cambio, las venas azules podrían representar la vida puesto que por ellas fluye la sangre.

Sin embargo, posiblemente el mayor simbolismo de la obra se encuentre en el contraste entre la pared de ladrillos, que convierte a Joella en una persona

impenetrable, y el cielo que se esconde detrás de ese muro resquebrajado y agujereado. Dalí estaba fascinado por la influencia que las imágenes mentales y los sueños tenían en nuestra vida consciente, y quizás al pintar una Joella hecha de paisaje y nubes quería darnos a entender que lo verdaderamente trascendente es lo que hay tras ese muro de ladrillos que nos oculta de la visión de los demás. De hecho, si quisiésemos ser un poquito surrealistas hasta podríamos pensar que Dalí nos está proponiendo un trabalenguas: *El cielo está enladrillado, ¿quién lo desenladrillará?...*

¿Creéis que Joella se reconocía a sí misma en el busto pintado por Dalí?

Joella estaba encantada con el cabello naranja que le había pintado el artista porque, en sus propias palabras, “*siempre había querido tenerlo de color zanahoria*”. Los artistas como Dalí tienen la libertad de representar las cosas como se las imaginan, de interpretarlas e incluso embellecerlas sin atenerse escrupulosamente a aquello que ven nuestros ojos.

¿Os habría gustado que Dalí pintase un retrato vuestro parecido a éste?

2.2 Residencia de estudiantes

Putrefactos, 1922 a 1926

Sala 1



MNCARS

En 1922 el padre del artista decidió matricularle en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; como tarjeta de presentación, Salvador contaba con la recomendación especial de su maestro Juan Núñez. Durante los años en que cursaba sus estudios, Dalí se alojó en la Residencia de Estudiantes, donde vivió hasta 1926. Cuenta el pintor que allí fue “descubierto” por los profesores y compañeros mientras realizaba dos grandes pinturas cubistas. El cubismo aparece, pues, como el signo de lo que el joven Dalí consideraba su *diferencia*. Sin embargo, pronto abandona esta tendencia para decantarse por otros estilos.

Es cierto que, en esos años, la Residencia de Estudiantes no fue el único espacio en el que se desarrolló el artista; no obs-

tante fue fundamental para la formación de su propio personaje. Además, Dalí se encontró con en la Residencia un ambiente intelectual de orden superior y con un buen conjunto de personalidades creativas *fuertes* ante las que tenía que posicionarse.

Llamado extravagante, asexuado y polaco, por su manera de llevar el pelo, finalmente fue aceptado por ese grupo de modernos que frecuentaban la Residencia, adoptado y admirado por su indiscutible talento.

Y fue en este marco y no en otro, es decir, fue en este momento de interrogaciones sobre el yo y la identidad cuando Dalí leyó a Freud. Se empapó de sus teorías y a través de estas lecturas, un mundo más allá de lo puramente consciente se reveló ante sí y se alzó como la primera de sus inquietudes artísticas. La obsesión de Dalí por el mundo de lo inconsciente comienza en 1922, cuando se publican en español las *Obras Completas* de Sigmund Freud. Sus teorías del psicoanálisis, que afirman que numerosas voluntades primitivas del hombre se manifiestan a través de los sueños, llevan a Dalí a la creación de obras repletas de escenas oníricas.

Sigmund Freud afirmó que bajo la vida psíquica, consciente, gobernada por la razón, la moral y los sentimientos socia-

les, existe en el alma humana otra capa profunda y misteriosa en la que se halla el asiento efectivo de la personalidad humana: el mundo de lo inconsciente. Freud trató de abrir esta puerta secreta para descubrir ese mundo extraño que posee una realidad superior a la que aceptamos como tal, la auténtica realidad de la vida individual, una *supra-realidad*. Ciertos artistas leyeron ávidamente a Freud, sobre todo los poetas y escritores. Todos ellos entreveron una revolución literaria y plástica, que consistía en aplicar a la creación artística los métodos de la exploración del inconsciente, es decir, de la superrealidad. Estos artistas fueron los *surrealistas*.

En Dalí, la lectura de Freud está unida al desarrollo del concepto y del tipo iconográfico del *putrefacto*. Todavía se discute sobre el origen del término, pero lo importante es cómo se convirtió en concepto en el interior de la Residencia, viniendo a sustituir, de manera intuitiva, a las reflexiones de carácter teórico sobre el arte moderno entre los *residentes*.

Es durante estos años cuando, junto a sus compañeros Federico García Lorca, Pepín Bello y Luis Buñuel, Dalí va a desarrollar toda una terminología propia, a base de signos y símbolos que son posteriormente usados en toda su obra. De todos ellos el principal es lo *putrefacto* definido como algo pobre y en descomposición. Muchas

veces el grupo usa este término para definir a otros artistas y escritores de base más conservadora como el propio Juan Ramón Jiménez. Dalí era radical en sus objeciones contra el conservadurismo y lo deja muy patente cuando, junto a su amigo Buñuel, escribe una carta insultando a Juan Ramón y su obra.

Los *putrefactos* es uno de los temas favoritos para el grupo de la Residencia de Estudiantes; las autoridades, los burgueses, ciertos artistas, pasaron a ser meros *putrefactos*. El término se propagó hasta ponerse de moda en los cafés literarios. Dalí dibujaba cuadernillos enteros de *putrefactos*; eran figuritas caricaturescas que representaban a grotescos militares, a señores puestos en situaciones comunes, con grandes bigotes, sentados en los bancos de los parques.

Los *putrefactos* aparecen con frecuencia en la correspondencia que intercambian estos artistas. Algunos dibujos se publican en prensa catalana como *Sol Ixent*. Hacia 1925, Dalí y Lorca se animan a publicar un álbum de retratos de *putrefactos*, con prólogo del poeta, pero finalmente éste nunca llegó a escribirlo y el intento se quedó en una desesperada serie de cartas de Salvador a su amigo rogándole que le escribiera unas páginas. En 1933 seis dibujos de *putrefactos* se reproducen en el libro de un amigo de infancia

A pesar de que se produce un contraste muy acusado entre las dos partes del rostro, la continuidad entre ambas se evidencia gracias a la abertura que deja ver las nubes a través del muro de ladrillo de la mejilla derecha. La contraposición entre ladrillo y nubes no solamente representa la dualidad entre dureza y blandura, sino también entre material e inmaterial y entre realidad y sueño. Las hormigas que podemos ver en el lateral izquierdo son un elemento que aparece con frecuencia en la obra de Dalí, como por ejemplo en la mano de *Un perro andaluz*, proyectada en la sala 3.

En la peana del busto nos encontramos con una réplica de una pintura anterior del artista: *Carne de gallina inaugural*, (1929) que no deja de ser un cuadro dentro de la escultura.

Retrato de Joella se vincula con el surrealismo más freudiano, aquel en el que los sentimientos y pasiones más profundas del ser humano se expresan a través de sueños. El busto clasicista de Man Ray se convierte, por intervención de Dalí, en la representación de una persona cuya complejidad interior trasciende la mera plasmación de sus características físicas.

Diálogo ante la obra

¿Qué estamos viendo?

Nos encontramos ante una escultura que representa a una mujer joven con el pelo recogido hacia atrás y expresión serena.

¿Quién creéis que podría ser esta persona? ¿Os parece que los artistas la conocían personalmente?

Esta mujer se llamaba Joella Bayer-Levy y era la esposa de Julien Levy, el dueño de una de las galerías más importantes de Nueva York a mediados de los años treinta. Tanto Man Ray como Dalí la conocieron en persona.

¿Cómo es la escultura que hizo Man Ray y cómo son los colores que utilizó Dalí?

Si bien el retrato en escayola realizado por Man Ray seguía un estilo realista (posiblemente matizado por cierta idealización clásica), los colores que Dalí aplicó posteriormente no guardan ninguna relación con la verdadera apariencia de Joella: los seres humanos no estamos hechos de nubes y ladrillos, aunque el marido de Joella al ver el busto pintado bromease con que finalmente alguien se había percatado de lo *caradura* que era su mujer.

3.4 Retrato de Joella, 1933-34

Sala 4



MNCARS

Introducción a la obra

Retrato de Joella es una obra en la que confluyeron de manera accidental dos de los artistas surrealistas más importantes del movimiento: Man Ray y Salvador Dalí. En noviembre de 1934 este último tenía treinta años y se encontraba en Nueva York montando una exposición de su obra reciente en la galería Levy.

Joella Bayer-Levy era la esposa del marchante Julien Levy y su colaboradora en la galería que regentaba. En 1933 había estado en París preparando algunas de

sus futuras exposiciones y allí entró en contacto con Man Ray, quien por entonces estaba muy interesado en las obras escultóricas greco-romanas que después utilizaba como fuente de inspiración para sus fotografías. El artista estadounidense, convencido de que Joella tenía un perfil muy clásico, realizó un molde de su cabeza y posteriormente le envió una copia.

Mientras Dalí ultimaba los detalles de su segunda muestra neoyorquina, Joella le preguntó si disfrutaba pintando sobre escayola puesto que varias de sus obras estaban hechas de yeso pintado. Dalí le preguntó si acaso tenía alguna otra escultura de la que pudiese disponer, y ésta recordó el busto de Man Ray. Así pues, *Retrato de Joella* es una obra en la que han intervenido dos artistas diferentes cuyos puntos de partida eran muy distintos, pero que se combinan en un único retrato.

El rostro de Joella aparece dividido axialmente en dos secciones casi simétricas. En la mejilla izquierda nos encontramos con un paisaje muy similar a los paisajes oníricos de Roses que Dalí pintaba en aquella época, habitado por una figura con su correspondiente sombra. Ésta recuerda no solamente a los personajes que pueblan dichos paisajes, sino también a las múltiples variaciones de *El Ángelus* de Millet, que por entonces obsesionaba al artista catalán.

de Dalí, Jaume Miratvilles, *El Ritme de la revolució*. Para Dalí, el *putrefacto* tiene la cara más grande que el cuerpo, un rostro enjuto a ambos lados de una línea de la nariz que va de arriba abajo, los ojos juntos; lleva un bigotazo imponente con las puntas rizadas, un sombrero demasiado pequeño y, en algunos casos, una pipa de factura cubista, siempre la misma. *La caza y la pesca* muestra el tratamiento de los rostros con evidentes referencias picassianas. Los *putrefactos* aparecerán en la pintura de Dalí así como en las dos películas *Un perro andaluz* (asno podrido) y *La edad de oro* (obispos podridos).

La relación de Dalí con la Residencia y con sus principales inquilinos fue ambivalente, propiciando, finalmente, la ruptura con todo ello. La elaboración psíquica daliniana no se produjo, como es lógico, de la noche a la mañana. El clímax de dicha elaboración se dio fuera ya de la Residencia, en 1927, cuando el pintor recibió el poemario *Canciones* de Federico García Lorca. Al contestar a la carta del poeta, Dalí quiso afirmarse a sí mismo, estéticamente, “de otra clase de manera”. Así, los que antes eran “gente selecta” comenzaron a ser también *putrefactos*.



La república de los trabajadores, 1925
Colección Particular

¿Sabías que...?

En los revueltos y conflictivos meses de 1923 Dalí sufre un desafortunado contratiempo. En la Academia de Bellas Artes, a la que está adscrito, se producen manifestaciones en contra de un profesor, y antes de que dé comienzo el discurso oficial y se desate la violenta polémica, Salvador abandona la sala. Las autoridades creen que con este gesto ha sido él quien ha dado la señal de ataque y rebelión y deciden expulsarlo durante un año. Después, de nuevo en Figueras, los guardias vienen a detenerlo y pasa una temporada en la cárcel.

A la salida de prisión recibirá dos alegrías. La primera, una prensa para grabado que su padre le regala, y la segunda, la visita de su excelente compañero de la Residencia de Estudiantes de Madrid, Federico García Lorca, quien, en las calurosas noches del verano de Cadaqués, lee a toda la familia Dalí sus versos y dramas recién compuestos. Es allí, junto al Mediterráneo, donde García Lorca redacta la célebre “Oda a Salvador Dalí”, publicada unos años después, en 1929, en la Revista de Occidente. Pronto será también Luis Buñuel quien llegue a Cadaqués para trabajar con su amigo Salvador en un guión cinematográfico absolutamente atípico y del que surgirá una película tan extraña como es *Un perro andaluz*. Dalí quería ser un surrealista en toda regla y luchó hasta conseguirlo, hasta que acabó proclamando: “Yo no soy surrealista, soy el mismo surrealismo”.

nicas pictóricas de automatismo sino que fue partidario de un control más activo y consciente de la pintura.

Dalí nunca rompió con sus orígenes y contribuyó decisivamente a que el calado del surrealismo en España fuera muy superior al del resto de los *ismos* que desarrolló la vanguardia española.

Cadaqués es la inspiración principal de su obra temprana. En este pueblo pasa los veranos e invita en 1929 a algunos compañeros parisinos, entre ellos al poeta Paul Éluard. La mujer de éste, Gala, atrae a Dalí, quien pinta este cuadro evocando directamente sus primeros encuentros amorosos con Gala por medio de imágenes como las conchitas marinas o las rodillas del hombre, heridas por las rocas por las que pasearon.

Y tú, ¿sueles soñar con aquello que te preocupa o te agrada? ¿Qué importancia le concedes a tus sueños?

A través de los escritos de Dalí, podemos desentrañar el sentido de sus cuadros: ¿hasta qué punto crees que entender el significado de estas imágenes influye en que te atraigan más o menos?

respondería al cuello se transforma en una voluta arquitectónica que sostiene el torso de una mujer con un bello rostro surcado de venas que se aproxima a unos genitales masculinos.

Formando parte del gran perfil, sitúa además Dalí, de izquierda a derecha, un anzuelo con un globo desinflado, un colorido plumaje, piedras en equilibrio inestable, conchas marinas, una cabeza de león y una cala. Todo ello se inserta en un espacio irreal, onírico, donde dos personajes se abrazan, otro aparece solitario en la lejanía y, en último término, dos figuras minúsculas caminan cogidas de la mano.

¿Se puede considerar esta obra un retrato?

Este cuadro constituye un autorretrato de su autor, a través del cual nos sumerge en su mundo personal de deseos y temores que afloran en el momento del sueño, de lo que dan muestra los ojos cerrados.

Se presenta un denso repertorio de imágenes asociadas a complejos y aprensiones del propio Dalí. Así, teniendo en cuenta que a cada una de ellas puede vincularse más de una interpretación, podemos conocer su miedo a los saltamontes y a las hormigas, o sus obsesiones sexuales, reflejadas ya en el mismo título y también en la cabeza de león con lengua

erecta, símbolo de lujuria, o en el plumaje que simboliza los rituales amatorios.

Dalí buscó siempre la provocación: en el caso de esta obra se inspiró en una litografía de finales del siglo XIX que mostraba a una lánguida mujer oliendo un lirio. Sus pinceles subvierten por completo esta escena, tornando aquella delicada imagen en un estallido de sexualidad, al acercar el rostro de la mujer no a la flor, sino a unos genitales masculinos.

Dalí afirma que la lectura de *La interpretación de los sueños* de Freud fue uno de los mayores descubrimientos de su vida. ¿Te ha marcado fuertemente alguna lectura?, ¿cuál?

La obsesión de Dalí por el mundo de los sueños comienza en 1922, cuando se publican en español las *Obras Completas* de Sigmund Freud. Sus teorías del psicoanálisis, que afirman que numerosas voluntades primitivas del hombre se manifiestan a través de los sueños, llevan a Dalí a la creación de obras repletas de escenas oníricas.

Sus cuadros de 1929, plenos de enigmáticas imágenes, marcan la incorporación de Dalí al movimiento surrealista, del que pronto será una figura central. Con los artistas surrealistas parisinos comparte el interés por las teorías freudianas. Pero, a diferencia de ellos, no las aplica con téc-

2.3 París y el método paranoico-crítico

La persistencia de la memoria, 1931

Sala 4



The Museum of Modern Art, Nueva York

En 1924 André Breton publica su *Manifiesto surrealista*, proclamando la fatiga de todo y defendiendo como salvación del arte el único camino no explorado: el subconsciente con todos sus absurdos, con sus juegos ilógicos, sus obscenidades. Al movimiento surrealista le interesa el arte como método para alumbrar misterios de la vida o de los mecanismos psíquicos del hombre.

Salvador Dalí llega a París en abril de 1929, interesándose enseguida por las pinturas de Tanguy, Ernst, Miró y Magritte. En la capital francesa le esperaba también su amigo Buñuel para acometer el rodaje de lo que llegará a ser la película emblemática del surrealismo: *Un perro andaluz*.

Había devorado los últimos números de *La Révolution surréaliste*, —revista

publicada por André Breton, Louis Aragon, Pierre Naville y Benjamin Péret— y estaba fascinado por los trabajos que allí se publicaban sobre el suicidio, el sexo, etc... Dalí, a pesar de formar parte del grupo surrealista, toma caminos propios e inicia lo que él llama su pintura *paranoica*: quiere *pintar “como un loco que no está loco”*. La paradoja de este pintor tan imitativo de la realidad —él mismo define algunos de sus cuadros como *hand made photography* (*fotografía hecha a mano*)— es que llena sus cuadros con fragmentos realistas que componen la más irreal y delirante composición.

En *El mito trágico del Ángelus de Millet*, de 1933, Salvador Dalí presenta su forma de conocimiento fundamentada en el delirio y le da el nombre de “método paranoico-crítico”. Cuando a partir de la publicación de este libro le pregunten hasta la saciedad en qué consiste ese método, Dalí responderá invariablemente: *“aún no lo sé con exactitud, pero le puedo asegurar que me ha hecho multimillonario”*.

Con ello se refiere a la mirada específica con que contemplaba y conformaba el mundo, de modo que dotaba a la realidad de dimensiones misteriosas, no descubiertas hasta entonces: buscaba los “enigmas” en lo cotidiano. (Más referencia al método paranoico-crítico se

encuentra en la explicación pedagógica de la obra *El enigma sin fin*, página 33)

En 1931 se proclama la II República española y el rey Alfonso XIII sale del país. Fue durante estos días cuando Dalí se propuso olvidar algunas de sus facetas de juventud y decidió pintar *La persistencia de la memoria*. La obra se desarrolla en un paisaje que recuerda a la bahía de Port Lligat al amanecer. En la playa se extienden una serie de figuras extrañas, consecuencia de ese imaginario surrealista tan característico. En primer plano aparecen tres relojes blandos: uno se adapta al cuerpo de un autorretrato del *Gran masturbador*, otro cuelga de la rama de un árbol sin hojas y otro del borde del resalte de una pared. El único reloj que parece conservar su consistencia normal es el de bolsillo pintado de rojo devorado por las hormigas reunidas a su alrededor. La interpretaciones que se pueden dar al cuadro son múltiples y no todas expresadas por su autor; algunos símbolos en cualquier caso parecen evidentes y hacen clara alusión al paso del tiempo y a su relación con la memoria. Los relojes derretidos son una muestra del paso del tiempo frente al cual no hay remedio posible y acaba destruyendo cualquier esfuerzo de intentarlo. Pero también puede interpretarse que es la memoria la que flaquea con el paso del tiempo, hasta reblandecerse sin remisión. Se trata del tiempo,

en fin, que se impone a todo y nos impone su ritmo hasta cercenarnos, lo mismo que el reloj blando aprisiona el rostro de Dalí. La mosca que aparece en uno de ellos y el sinfín de hormigas que transitan por el único que no se reblandece, el reloj de encima de la mesa, son símbolos que se repiten igualmente en muchas de sus cuadros, y siempre bajo el mismo significado de destrucción, como si así el artista respondiera al miedo pavoroso que le provocan los insectos desde que era niño. De esta forma se convierte además en una típica respuesta psicoanalítica a los traumas de la infancia.

También se han identificado otras simbologías relacionadas con el mundo de las fantasías sexuales. No sólo porque son reiterativas en el universo surreal más aún en la obra de Dalí, consecuencia además de la importancia de la sexualidad en los supuestos freudianos, sino porque el cuadro se inscribe en la etapa en la que su relación recién iniciada con Gala acumula una serie de obsesiones constantes que salen a relucir repetidamente en sus cuadros. Especialmente la dualidad entre lo duro y lo blando, que en casi todos los cuadros de esta etapa se relacionan bajo la dualidad de lo “firme” del entorno y lo flácido de las figuras, en una representación simbólica más de una dialéctica sexual que al parecer obsesionaba a Dalí.

3.3 El gran masturbador, 1929

Sala 4



MNCARS

Introducción a la obra

En 1929 llegaba un grupo de surrealistas a Cadaqués, después de haber viajado primero a Barcelona para visitar la Exposición Universal. El marchante Goemans había aceptado la invitación de Salvador para pasar unos días de descanso disfrutando del mar y de la vida tranquila de Cadaqués. Llegó en compañía del matrimonio Magritte y poco después se unieron los Éluard: Paul, su esposa Gala y la hija de ambos, Cécile.

Gala era una mujer atractiva de origen ruso. En realidad su nombre y apellidos eran Helena Ivánovna Diákonova. Aunque estaba casada con Éluard, rápidamente se convirtió en la musa, y amante, de Dalí. Se trataba de una mujer desinhibida y tal vez por ello le resultó de trato ideal al introverso Salvador, que se había quedado fascinado por ella desde el

primer momento. Su presencia le cautivó y cuando partió para regresar a París, el padre de Dalí, indignado por la relación de Salvador con Gala, le anunció que le había desheredado en todo lo permitido por la ley. Fue cuando empezó a pintar *El gran masturbador*.

En opinión de muchos críticos, la cabeza del masturbador le fue sugerida al artista por la enigmática forma de la roca de Cullaró, en el cabo de Creus. La bahía de Cadaqués era el único lugar del mundo donde Salvador se sentía amado y catalogó aquellas rocas como joyas de su corona. Una de esas rocas parece haber inspirado la cabeza del masturbador, representado dormido mientras está soñando con una mujer que aproxima su nariz a los órganos sexuales de un hombre, enfundados en una prenda muy ajustada. Así se evoca Salvador tras la partida de Gala: “*Yo aspiraba con fuerza un bañador de lana que conservaba su olor*”.

Diálogo ante la obra

¿Qué vemos en la obra?

Con una técnica precisa y detallista, Dalí presenta una cabeza amarilla como la cera, de perfil, con los ojos cerrados y una nariz apoyada contra la tierra, que ocupa casi la totalidad del cuadro. Este rostro carece de boca; en su lugar hay un enorme saltamontes con el vientre repleto de hormigas. La parte que co-

miramos en el espejo nuestra imagen de nosotros está siempre matizada por cómo nos sentimos.

¿Hay algún otro elemento que complementa el autorretrato de Dalí?

A pesar de que apenas tenemos datos concretos sobre el lugar en el que se encuentra el retratado, la obra contiene más información sobre el artista de lo que podría parecer a primera vista. En el lado izquierdo podemos identificar un paquete de cigarrillos, mientras que al lado derecho tenemos un periódico y una pipa. Esta última se la había comprado en Madrid y la llevaba siempre consigo como parte de su exótica apariencia, aunque jamás la encendiera. El periódico *La Publicitat* era la publicación de la intelectualidad catalanista de la época y se editó en Barcelona entre 1922 y 1939.

Fijémonos ahora en el periódico, ¿cómo está hecho?

Aunque pueda parecer que está pintado, en realidad el periódico es un recorte de un ejemplar real de *La Publicitat* que el artista decidió incluir en la obra. Esta técnica, que tuvo un desarrollo muy importante precisamente con la aparición del cubismo, se denomina *collage* y consiste en la incorporación de elementos no pictóricos como recortes, cartón o

incluso otros materiales. Si prestamos atención a otras áreas del cuadro, descubriremos que aparecen otros pequeños collages.

¡Necesito un voluntario!

El profesor pedirá la colaboración de uno (o varios) alumnos. El alumno deberá describir a uno o varios de sus compañeros a través de uno o dos rasgos característicos que los definan y diferencien del resto de la clase. El resto de sus compañeros deberá adivinar de quién se trata.

El objetivo de esta dinámica es que los alumnos sean conscientes de que somos capaces de reconocer a una persona a través de muy pocos datos, y de que por lo tanto un retrato puede consistir únicamente en un rasgo distintivo de un sujeto.

Si tuvierais que retrataros a vosotros mismos, ¿lo haríais de forma reconocible o rompiendo vuestra propia imagen?

El cuadro es un típico prototipo daliniano por la claridad de las imágenes, la perfecta definición del dibujo y la sencillez compositiva, que como en tantos otros casos consigue un efecto doblemente sugerente, por su definición plástica y a la vez por el indudable atractivo que siempre suscitan el enigma y el misterio.

Es en este cuadro donde aparecen por primera vez los relojes blandos, tal vez el icono daliniano más reconocido, que ha pasado a formar parte de la cultura popular del siglo XX.

Actualmente, esta obra es una de las joyas del MoMA de Nueva York.

¿Sabías que...?

Salvador Dalí asegura que la idea del reloj blando se le ocurrió una tarde de fatiga. Se había quedado solo en casa para descansar y Gala, su mujer, estaba en el cine con unos amigos. Entonces reparó en los restos de un queso camembert derretido sobre la mesa: “Dos horas más tarde, el cuadro estaba terminado, fruto del maridaje de mi genio y del blando camembert, expresión de mi noción del espacio-tiempo, profetizando la desintegración de la materia”.

2.4 El objeto surrealista

Telefono afrodisíaco, 1936

Sala 4



Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis

Además de las pinturas, Dalí fue el más brillante creador de «objetos surrealistas», también conocidos como «objetos de funcionamiento simbólico». Aunque fue Breton quien propuso por primera vez la creación de objetos oníricos en su «Introducción al discurso sobre la poca realidad» (1924), sería Dalí quien llevara esta idea a la práctica y la justificara en términos teóricos.

El objeto surrealista desafiaba el concepto de realidad exterior y se imponía a los objetos concretos nacidos de la imaginación. Los objetos de Dalí ocupan un lugar destacado en las numerosas exposiciones surrealistas de los años treinta.

La creación de objetos basándose en asociaciones de ideas delirantes —un teléfono, una langosta— corresponde a una interpretación global que abre camino al

«todo hombre es un artista» de Joseph Beuys.

El Conde de Lautréamont, uno de los precursores del surrealismo, seguramente sirvió como fuente de inspiración para muchos artistas surrealistas; sobre todo su famosa comparación: «*bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas*» y la conjunción de realidades inconexas, dislocadas o incluso contradictorias.

También en su casa, Dalí se rodeaba de sus objetos inventados: a la derecha de la entrada, presidida por un oso blanco disecado, se situaba una mesita con un teléfono de baquelita, con su disco marcador en el centro. El *Teléfono afrodisíaco* es un modelo de antes de la guerra presentado en la *Exposition internationale du surréalisme* de 1938. Era un objeto con un uso real, que servía a Dalí para comunicarse con el resto del mundo.

El *Teléfono afrodisíaco* (o *Teléfono-langosta*) fue diseñado por Dalí en colaboración con Edward James en 1938. Según la autobiografía no publicada de Edward James, el objeto es la consecuencia de un acto fallido, y también tiene una historia anecdótica en la que se pone en relación un caparazón de langosta y un teléfono. Parece que en algún momento de una co-

¿Sabías que...?

A los pocos meses de vivir en la Residencia de Estudiantes, el joven Pepín Bello se coló en la habitación de Dalí aprovechando un descuido de una de las camareras. El escritor aragonés quedó impresionado con sus obras, y a partir de ese momento *el polaco, el músico o el artista* (como le apodaban jocosamente sus compañeros) pasó a despertar el interés de los intelectuales que acabarían conformando la Generación del 27.

del resto de sus compañeros de la Residencia y las que le granjearon el acceso a su círculo.

Diálogo ante la obra

Observad detenidamente esta obra. ¿Qué estamos viendo?

Nos encontramos ante un cuadro cuya superficie está compuesta de muchos planos superpuestos, estructurados en torno a líneas verticales que parecen irradiar de un mismo punto elevado situado fuera de la propia obra. En ella reconocemos algunos elementos, como el rostro de una persona en la parte central, una especie de cenefa en la parte superior y, a la izquierda de dicho rostro, un periódico, una pipa y un paquete de cigarrillos.

¿Quién creéis que podría ser esta persona?

El título de la obra nos da una pista clara para identificar al retratado: un *autorretrato* es un retrato que el propio artista realiza de sí mismo, así que nos encontramos ante una imagen del propio Salvador Dalí.

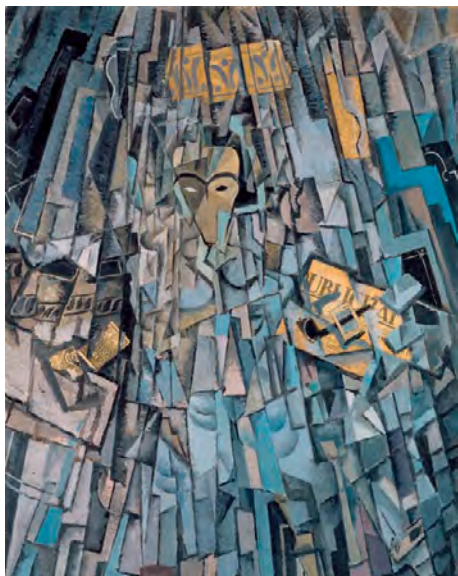
¿Qué elementos ha elegido Dalí para representarse?

El artista ha seleccionado aquellos rasgos que él considera más representativos de su persona, como por ejemplo los ojos almendrados, la cara alargada, el pelo negro recogido hacia atrás y sobre todo las cejas, que aparecen como el elemento más destacado del rostro. Si observamos la obra con detenimiento, veremos que resulta imposible diferenciar el cuerpo de Dalí del fondo, de lo que podemos deducir que éste consideraba que las características que acabamos de enumerar eran suficientes para identificarle.

Cuando un artista realiza un autorretrato, el retratista y el retratado se convierten en la misma persona, de manera que la forma en la que este se representa a sí mismo está siempre teñida de subjetividad. No es lo mismo pintar a alguien que vemos desde fuera —aunque conozcamos su personalidad— que pintarnos a nosotros mismos, porque incluso cuando nos

3.2 Autorretrato cubista, 1923

Sala 2



MNCARS

Introducción a la obra

En 1924 Salvador Dalí tenía veinte años y estaba estudiando en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Fue precisamente en este período formativo cuando experimentó con diferentes estilos artísticos ya existentes, entre los que se encontraba el cubismo.

Como su propio título indica, *Autorretrato cubista* nos muestra a un joven Dalí que se identifica a sí mismo a través de unos rasgos básicos pero inconfundibles; las cejas negras, los ojos almendrados, el rostro alargado y el cabello liso retirado

hacia atrás serán elementos recurrentes de otros retratos que realice durante el resto de su vida, a los que con el tiempo se añadirá también su famoso bigote. Esta obra constituye por un lado una búsqueda de afirmación artística del joven pintor, quien todavía está indagando su propio estilo, al tiempo que representa un alegato personal.

Sin embargo, a pesar de declararse como abiertamente cubista, este autorretrato no guarda una relación programática con el movimiento ideado por Picasso y Braque. Dalí conoció el cubismo a través de revistas, artículos de prensa y un catálogo proporcionado por otro artista amigo de la familia, por lo que su contacto con los presupuestos cubistas fue totalmente indirecto. Si bien la obra guarda cierta relación con el *Retrato de Ambroise Vollard* pintado por Picasso en 1910, no podemos olvidar que cuando Dalí experimenta con el cubismo este ya estaba prácticamente superado como movimiento artístico. En cambio, se puede rastrear un eco de la influencia del futurismo en el ritmo de descomposición vertical de los planos.

Autorretrato cubista fue publicado, junto con *Retrato de Luis Buñuel*, en la *Revista de Occidente*, una publicación que estaba dedicada a la difusión de la vanguardia artística y literaria del momento. Fueron precisamente estas primeras obras cubistas de Dalí las que despertaron el interés

mida, los comensales empezaron a tirar del caparazón de los crustáceos y uno de ellos acabó sobre un teléfono, ante lo cual Dalí comentó: «No comprendo por qué, cuando pido una langosta a la parrilla en un restaurante, no me sirven nunca un teléfono hervido; no comprendo por qué el champaña es siempre helado y en cambio los teléfonos, que habitualmente son tan terriblemente calientes y desagradablemente pegajosos al tacto, no se colocan también entre trozos de hielo en cubos plateados».

2.5 La Guerra Civil

Canibalismo de otoño, 1936

Sala 6



Tate Gallery, Londres

La Guerra Civil española estalla en 1936 y desde ese momento sus consecuencias se hacen notar a diario. Durante una visita a Barcelona, anterior al conflicto, Dalí tuvo que suspender una conferencia anunciada en la librería Catalònia debido a las revueltas callejeras, en las que se enfrentaban los partidarios de la proclamación de la república catalana con los defensores del Gobierno central. Cuenta que unos anarquistas les liberaron a él y a Gala del tumulto y los llevaron en un coche, a toda velocidad, hasta la frontera francesa.

Cada vez más, España estaba instalándose en el delirio. Las imágenes delirantes que producía el país contenían un fondo de canibalismo, y a los ojos de Dalí y de todo el mundo, anunciaban una guerra de apetito insaciable. Es en 1936 cuando Dalí pinta *Premonición de la Guerra*

Civil. Construcción blanda con judías hervidas y Canibalismo de otoño, que se pueden admirar en esta misma sala. En estos cuadros Dalí traduce el horror de la guerra mediante metáforas de asesinatos y mutilaciones. Las figuras están deformadas y reina el caos en la alteración de la forma y simetría natural del “cuerpo humano” que se sale de los patrones de lo que es un ser vivo con una estructura equilibrada y natural.

Podemos subrayar en estas obras el paisaje, que tiene un aspecto borrascoso y acentúa la presencia de un conflicto: el fondo es un paisaje rocoso, semidesértico y montañoso. Las escenas se desarrollan en Cadaqués, Figueras y Port Lligat, que son los lugares más próximos a Dalí. Otro tema que se repite a menudo es el de las judías, una de las frecuentes alusiones de Dalí a la comida. Las judías son ofrendas para apaciguar a los malos espíritus y a los dioses e indicaban la pobreza y la escasez experimentada en los tiempos de guerra, porque fueron un plato pobre símbolo del hambre.

El conflicto supuso un nuevo tema de expresión en su pintura, que se dirigía con claridad a la crítica de aquella situación histórica, entendiéndose como una denuncia intemporal de la guerra.

do de vacaciones... Sabiendo esto, quizá entendemos este ambiente tan apacible que pinta.

¿Qué tipo de paisaje pintarías tú? ¿Qué elementos lo identificarían? ¿Pintarías un retrato con el retratado de espaldas? ¿A quién elegirías para ser retratado?

Estas preguntas adentran a los alumnos en un ambiente imaginativo, donde el acercamiento a la obra de arte no se realiza únicamente a través de la recepción de datos, sino que la obra es una puerta que se abre a otros mundos.

para justificar la presencia del paisaje en las obras de este período. La costa catalana y su luz particular le sirven como inspiración para construir los espacios de algunos de sus cuadros más célebres, como es el caso de *Muchacha de espaldas*. De hecho, en sus primeras obras, apenas hay un cuadro, retrato o composición que no incluya algún entorno natural o reminiscencias a los entornos más familiares de su juventud.

Diálogo ante la obra

¿Qué tema se trata en este cuadro?

El tema es un retrato, que tiene la singularidad de que la mujer retratada está de espaldas, impidiendo su identificación a través del rostro, el principal componente en los retratos. Pero a la vez, el retrato se enmarca en un paisaje.. *¿Qué tipo de paisaje es? ¿Urbano, marino, rural...?*

¿Es un paisaje real? ¿Lo conoce Dalí o nace de su imaginación?

Hay ciertos elementos en el cuadro ciertamente cotidianos: el mar, un barquito, la tierra al fondo. Se representa una población con mar, y Dalí pasaba sus veranos en Cadaqués, por lo que podemos decir que este paisaje es el que puede verse desde la casa de su familia en este pueblo.

¿Por qué se ve tierra enfrente, más allá del agua...? ¿Podría ser un río? ¿Sabes qué es una bahía?

Con esta pregunta se activa una forma de mirar el cuadro pausada y reflexiva. El alumno podrá plantear sus propias conclusiones, que serán completadas con la explicación del profesor. En este caso, lo que está a la vista de la hermana de Dalí es la bahía que forma el mar enfrente de la casa de la familia del pintor. Se puede aprovechar para explicar qué es una bahía: una pequeña entrada de mar en la costa.

¿Has mirado bien todo? ¿Qué le falta a la ventana? ¿Has descubierto las casas del pueblo?

Dalí juega con el espectador. Para conocer bien sus cuadros hay que mirarlos con detenimiento, porque siempre encierran algo más de lo que percibimos a primera vista.

¿Por qué crees que Dalí pintó a su hermana de espaldas?

Viendo esta obra, el espectador mira el mismo paisaje que mira la muchacha, además no podemos evitar adentrarnos en los pensamientos de ella. A través de la postura relajada de Anna María, somos invitados a imaginar lo que puede estar sintiendo... *¿qué puede ser?* No olvidéis que Dalí pinta esta obra en verano, estan-

2.6 Estados Unidos

La tentación de San Antonio, 1946

Sala 10



Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruselas

Durante los últimos años sesenta, la cultura pop estaba empapando cualquier contexto cultural y habría sido difícil no dejarse influir por ella. En Nueva York, Dalí intimó con Andy Warhol, asistía a conciertos de David Bowie y le encantaba el maquillaje grotesco de Alice Cooper. Empezó a incluir en sus pinturas iconos y figuras mediáticas de este nuevo mundo de la sociedad de masas.

Dalí es pop antes del pop. Su afán de reconocimiento y su hambre de dinero le precipitan de cabeza en la cultura popular, que descubre cuando se instala en Norteamérica durante la segunda mitad de la década de los cuarenta. También surge en los últimos años un Dalí hiperrealista que convive con el pintor alucinógeno y viene de la frialdad atómica. El Dalí alucinógeno es la manifestación

pop del Dalí visionario que desde los inicios de su carrera intuyó las jirafas ardiendo, los relojes blandos, las Venus de los cajones y los elefantes con pata de cigüeña que aparecen en *La tentación de San Antonio*.

Bajo la proyección de un cielo azul claro, con discreto brillo del Sol, se puede observar a San Antonio en el extremo inferior izquierdo de la pintura desnudo, adelgazado, despeinado, sosteniéndose sobre una roca con su mano derecha mientras con la otra, sujeta un crucifijo como si realizase un exorcismo; delante de él se encuentra una calavera. Sobre el desierto, en cuyo horizonte se pueden observar en la lejanía dos figuras humanas, una sosteniendo una cruz y la otra dirigiéndose hacia ésta, también se observa, más lejana, la representación de un padre con su hijo (imagen frecuente en los diversos cuadros del autor durante ésta época, dado que se refiere a la representación de esa lejanía que tuvo el artista con su padre). El terreno es árido, desértico, propicio para el contexto de la obra.

Pero lo que llama la atención es claramente la representación de las tentaciones: el triunfo, representado en el caballo, el cual tiene sus pezuñas desgastadas y llenas de polvo, y que recuerda a los burros esqueléticos de los primeros cuadros

surrealistas del autor; el sexo, representado por la mujer sobre el primer elefante, y el oro y las riquezas, representados por los dos elefantes sobre los que hay una pirámide y una casa de oro y dentro de esta última, un busto de mujer. Todos representados con finísimas patas de insectos.

3.1 Muchacha en la ventana, 1925

Sala 1



MNCARS

Introducción a la obra

En 1925 Dalí tiene 21 años. Aunque había nacido en Figueras, un pueblo de Gerona, en este momento se encuentra estudiando en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Vive desde tres años antes en la Residencia de Estudiantes, donde conoce a grandes nombres de la vanguardia española: Federico García Lorca, Luis Buñuel o Rafael Alberti. Este es un momento importante para su formación. Los meses que vive en Madrid, durante el curso, demuestra poseer una

capacidad asombrosa para ir aprendiendo y asumiendo diferentes movimientos y estilos, pero cuando regresa a su tierra en verano, vuelve a un estilo mucho más calmado y tradicional. Esta obra la pinta precisamente durante el verano de 1925, en Cadaqués, el pueblo donde veranea su familia, en la Costa Brava. Esta obra se expuso en noviembre de ese año en la primera exposición individual de Dalí en las Galerías Dalmau, en Barcelona.

Durante los años 1924 y 1925 Dalí realizó múltiples retratos de su hermana. No en vano, su presencia en la producción del artista catalán es tan recurrente que este período se conoce con el nombre de *etapa Anna María*. A nivel estilístico, esta obra se relaciona con el *Retrato de Luis Buñuel* que podemos ver en la sala, realizado un año antes.

A lo largo de su período formativo Dalí había ensayado con distintos estilos, pero en esta etapa retomó una pintura más figurativa que se ha relacionado con la *vuelta al orden*, presente en el arte europeo después de la Primera Guerra Mundial, y con los planteamientos de la Nueva Objetividad. Se ha apuntado también que este clasicismo de Dalí se deriva igualmente de su admiración por el artista francés Jean Auguste Dominique Ingres.

Por otro lado, su procedencia catalana se ha interpretado como posible influencia

3. Propues- tas didác- ticas para E. Prima- ria y para ESO

2.7 Dalí atomicus

Dalí atomicus, 1948

Sala 11



Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Muchos fueron los contactos y las personas que influyeron a Dalí durante su vida. El fotógrafo estadounidense Philippe Halsman y Dalí empezaron a colaborar juntos en la década de los años cuarenta, donde produjeron una serie de retratos con el pintor como protagonista, hasta el punto de lanzar un libro titulado "Dalí's Mustache" mostrando el bigote característico de Dalí en 36 diferentes vistas y posiciones. La idea de Dalí Atomicus surgió por la fascinación que ambos experimentaron al ver la fotografía de alta velocidad de Harold Edgerton, titulada "Coronet", donde se puede ver cómo una gota de leche al impactar con una superficie roja crea un patrón de corona.

Ambos artistas pensaron en emular en cierta manera esta fotografía, buscando la idea de suspensión, y surgieron ideas tales como hacer estallar un pollo o de-

rramar leche. Como ambos sabían que estas primeras ideas no iban a tener buena recepción en el público debido a la crueldad con los animales y al derroche de leche, se decantaron por el uso de agua y gatos, *como toda línea de pensamiento normal llevaría a concluir.*

La idea era sencilla: Yvonne, la esposa de Philippe, sostendría la silla que se ve a la izquierda con sus manos. Unos asistentes a la izquierda lanzarían el agua que tenían en unos baldes. Otros asistentes a la derecha harían volar los gatos. Dalí, en el centroizquierda de la imagen saltaría en el momento justo, y Philippe algunos milisegundos después oprimiría el disparador de su cámara de formato medio, para imprimir la imagen en papel de gelatina de plata.

Las manos de Yvonne fueron retiradas, las cuerdas de piano que sostenían los cuadros y atriles fueron eliminadas y se aplicó un ligero recorte a la fotografía para focalizar más la imagen en el pintor. El nombre de la fotografía deriva de la combinación del nombre de Dalí y *Leda Atómica*, que es el título de la pintura que se observa a la derecha de la imagen, tapada por uno de los chorros de agua. *Leda Atómica* es un retrato frontal de la esposa de Dalí, Gala, que está sentada en un pedestal, y un cisne la besa en su mejilla.

2.8 Dalí pop

Autorretrato, 1972

Sala 11



Colección particular

En este *Autorretrato* de 1972, aparece el rostro de Marilyn Monroe sobrepuesto a la cabeza de Mao encima de un autorretrato de Dalí fácilmente identificable por su largo bigote. Combina así a la famosa actriz con el dictador y el artista, ofreciendo una imagen del capitalismo estadounidense y del comunismo asiático.

¿Quizás un comentario irónico sobre la historia y los símbolos, o una manera de vengarse de dos figuras cuya fama había superado la suya de artista? ¿o simplemente la coronación de la importancia del arte, que está por encima de los sis-

temas, simbolizada en la corona que encontramos en la parte inferior derecha? Manchas de pintura aparecen en el lienzo como si hubiera lanzado bolas de color, dejándolo chorrear. ¿Un símbolo de degradación hacia estos iconos masivos o simplemente expresión del moderno estilo grafitero?