

Retrat de Joella

(De l'art objectual al mètode paranoicocrític)

VALERIANO BOZAL

Σ

I novembre de 1934, Gala i Salvador Dalí van anar a Nova York per acabar d'instal·lar i inaugurar la segona exposició de l'artista a la Galeria Julien Levy. Dalí havia exposat per primera vegada en aquesta galeria al novembre de 1933 i després, ja al 1934, a l'abril, dibuixos i gravats amb els quals va il·lustrar *Els Cants de Maldoror*, del Comte de Lautreamont, editats per Albert Skira. L'artista va escriure a Paul Éluard amb motiu de la mostra de 1933 i li indicà que la seva exposició era «veritablement una gran victòria del surrealisme a Amèrica». En una crítica publicada a *The New Yorker*, Lewis Mumford va afirmar que «els quadres de Dalí són tan inexplicables com un somni». Al 1934, per tant, el pintor de Figueres no era de cap manera un desconegut.

La Galeria Julien Levy ja havia mostrat el seu interès pel surrealisme el 1931, ja que el gener de 1932 va presentar una exposició col·lectiva en la qual, entre altres obres, va exhibir *La persistència de la memòria* (1931), també coneguda com *Els rellotges tous*, una pintura que l'artista va recordar en el cartell anunciador de l'exposició de 1934, en el qual va representar un d'aquestes «rellotges tous». Aquesta exposició col·lectiva va suposar, com tantes vegades s'ha dit, la introducció de Salvador Dalí i el surrealisme als Estats Units.

Gala i Dalí van arribar a Nova York a bord del *Champlain* acompanyats per Caresse Crosby, col·leccionista i amiga de l'artista, component del grup Zodiaque, format el gener de 1933, els integrants del qual es van comprometre a l'adquisició regular d'obres del pintor català. A més de Caresse Crosby, entre els mem-

bres de Zodiaque hi havia René Laporte, Emilio Terry, André Durst, etc. Julien Green, un d'ells, va afirmar que algunes de les obres de Dalí semblaven «propagar el silenci, desenvolupant-se en el silenci com una planta en un feix de llum».

La foto de Gala i Salvador Dalí a bord del *Champlain* va aparèixer al *New York Evening Journal* (14 de novembre de 1934). Els periodistes el van rebre preguntant-li pel surrealisme, un moviment que, com van dir alguns d'ells, estava de moda. A més de les entrevistes, Dalí va publicar un breu text titulat *New York salutes me*, en el qual ressonen accents del Nova York de Lorca —«quina immensa soledat!»—, elaborats ara en el marc de les teories dali-nianes del mètode paranoicocrític:

«Els surrealistes són mèdiums involuntaris d'un món desconegut. Jo mateix, com a pintor surrealista, mai he tingut la menor idea del que signifiquen els meus quadres, simplement transcribo els meus pensaments i tracto de concretar les més exasperades i fugitives visions, fantasies, tot el que és misteriós, incompreensible, personal i únic, susceptible de passar pel meu cap.

»[...] Per mi, Nova York és només una gran explanada silenciosa d'alabastre groc, en la qual llagostes terribles i seques, uns quants rellotges de palla i alguns raïms portats pel vent s'han posat sobre la superfície enganxosa de vells nens d'un any enterament coberts amb una espessa capa d'esmalt blanc. Quina immensa soledat! És veritat (però això només accentua encara més la malenconia horitzontal) que en el centre exacte de l'explanada, a una altura colossal, s'alcen dues siluetes angoixants, ben

conegudes, estàtues antigues que representen la cèlebre i tràgica parella de l'Àngelus de Millet. La figura de l'home sóc jo mateix: estic representat com un cec, amb una boca daurada, esquitxada d'excrements, pits femenins molt bells, amb un fuet a la mà i coronat de roses; la figura femenina és l'encarnació de Sacher Masoch, els seus ulls miren en els meus amb tristesa infinita, està vestida de pells i porta una immensa costella de xai sobre el cap. Al capvespre, aquestes dues siluetes adquireixen una irresistible i al·lucinant malenconia. Els núvols, en forma de cúmuls que emergeixen per l'horitzó cap a la fi del dia, adopten invariablement els contorns vagues, però radiants i daurats, de Napoleó al capdavant de la seva desfilada. De nit, les pells de Sacher Masoch es tornen fosforescents i es sent a vegades des de lluny, cansat i monstruós, el bram agonitzant dels membres antediluvians de l'exposició de Chicago.

«Nova York, per què, per què vas erigir la meua estàtua temps enrere, abans que jo nasqués, més alta que cap altra, més desesperant que cap altra?».

L'exposició de Dalí i, en general, el seu art, va ser rebuda amb crítiques matisades, majoritàriament elogioses. Algunes avançaven el que més tard van ser consideracions convencionals sobre la pintura daliniana. Edward Aiden Jowell el va qualificar de «mag del pinzell» i va afirmar que se l'havia de situar entre els més grans, va alabar la finor del seu color i la seva extraordinària capacitat com a dibuixant, i va assenyalar la superioritat de les obres de petit format respecte a les grans: «Al meu entendre, és abans que res un miniaturista», va escriure.

L'exposició i la visita als Estats Units van suposar un esdeveniment important en la vida de Dalí. Les seves relacions amb el grup surrealista, liderat per André Breton, s'havien deteriorat parcialment des de l'exhibició en el Salon des Indépendants (2 de febrer de 1934) de *L'enigma de Guillem Tell* (1933), un oli de gran format en el qual el rostre de Guillem Tell és un cap de Lenin. Breton va qualificar aquesta pintura d'acte contrarevolucionari i va demanar l'expulsió de l'artista català del grup surrealista en el transcurs d'una reunió-judici que Dalí va descriure després amb un sarcasme brillant. L'activitat immediatament posterior i el seu viatge als Estats Units li van permetre reprendre un protagonisme que, de fet, no havia perdut mai del tot.

El 18 de desembre va pronunciar una conferència al Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut), presentada per A. Everett Austin, president de l'Ateneu, i seguida de la projecció d'*Un chien andalou*. L'11 de gener de 1935 en van pronunciar una altra al Moma de Nova York, titulada «Pintures surrealistes i imatges paranoiques». Ambdues li van permetre exposar amb agudesia les seves teories, tornant sobre les idees de *New York salutes me*: «Veritablement, no sóc més que l'autòmat que registra sense jutjar i de la forma més exacta possible, al dictat del meu subconscient, dels meus somnis...».

El viatge li va permetre entrar en contacte amb una alta societat cosmopolita amant de l'art modern, molt diferent de la que era habitual en els àmbits surrealistes parisencs. Dalí va sorprendre i fascinar. En motiu de la seva tornada a Europa, Caresse Crosby i Joella Levy van organitzar un «bal onirique» en honor seu, el 18 de gener, al Coq Rouge de Nova York. La festa va merèixer el titular i una àmplia informació al *Sunday Mirror* del 24 de febrer: «Mad "Dream Betrayal" of New York Society at the Astounding Party to its Newest Idol». Dalí es va presentar disfressat d'aparador, mostrant uns petits sostenidors reproduïts a «la samarreta», i Gala portava un pentinat amb un nadó de cel·luloide, un llamàntol per barret i unes ales negres ornamentades amb uns guants blancs, al·lusiós, segons sembla, al rapte del fill de Lindbergh.

Joella Bayer, en aquell moment casada amb el galerista Julien Levy, havia estat a París al 1933 amb la intenció de preparar les properes exposicions de la galeria. Tal i com ella mateixa precisa, Man Ray, que en aquella època estava fent motlles de caps grecs i romans que li poguessin servir de fons per les seves fotografies, va considerar que posseïa un cap molt clàssic, i va mostrar el seu desig de fer-li'n un motlle, del qual posteriorment li'n va enviar una còpia. Aquest és el punt de partida de *Retrat de Joella*, l'obra de Man Ray i Salvador Dalí que va sorgir en el curs de la instal·lació de l'exposició a la Galeria Julien Levy. Joella Bayer va ajudar l'artista a preparar els objectes; aquestes són les seves paraules:

«El novembre de 1934, la Julien Levy Gallery inaugurava la seva segona exposició de l'obra de Salvador Dalí. Com que la primera havia tingut un gran èxit, Dalí i Gala van venir per la inauguració. Els quadres ja estaven penjats, però encara calia instal·lar els "objectes". Com que els meus ajudants no es trobaven massa a gust amb la presència de Dalí (que tenia l'aspecte de perdre el cap amb molta facilitat), em vaig trobar sola amb ell acabant la feina, en la mesura en què podia entendre el seu francès, d'un marcat accent hispà.

«Es suposava que jo mateixa havia de servir *pippermint* en uns petits vasos de conyac, dels que es fan servir en els cafès parisencs, i enganxar-los aleatòriament a la jaqueta que formava part d'un dels "objectes", un *smoking* que penjava del respatllet d'una cadira. El licor havia de quedar a diversos nivells, tal i com Dalí m'indicava.

«Els altres objectes que havíem d'instal·lar eren motlles de guix pintats amb els típics paisatges dalinians, llunyans i amb petites figures. Aquells motlles eren molt semblants als que aleshores podien veure's als aparadors de les botigues d'art parisencs. La majoria eren parts del cap del *David* de Miquel Àngel. Recordo un motlle de la part inferior del nas i la barbeta. Mai vaig tornar a veure aquelles peces, ni tampoc reproduccions; em pregunto què se'n va fer!

«Dalí treballava amb molta intensitat. Quan li vaig preguntar si gaudia pintant sobre guix, es va girar amb ulls penetrants, "és que



Salvador Dalí i Man Ray. Retrat de Joella. (1933-1944). Oli, pintura a l'aigua i guix. Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia. Madrid

potser en tens alguna altra?”. Li vaig contestar educadament que ho miraria, sense tenir la menor idea de si realment tenia alguna escaiola. Em vaig asseure a la part de darrera de l'oficina mirant els prestatges, i de sobte vaig recordar el meu cap de Man Ray. Vaig enfilar-me a una escala i vaig aconseguir treure'l davant d'un Dalí entusiasmat, que immediatament se'l va endur a l'Hotel Saint Moritz en taxi (vaig haver de baixar, parar un taxi i pagar el conductor per avançat, ja que Dalí era incapaç de fer les coses més simples per si mateix). Va pintar el cap, va dissenyar la vitrina de vidre i ho va portar el dia de la inauguració.

»La primera vegada que Julien va veure el cap va exclamar que per fi algú s'havia adonat de la meua “caradura”. “Ah”, va dir Dalí, “però no té la cara tan dura, ja que hi ha una obertura a la seva galta amb un paisatge de núvols”. A mi, el que realment em va agradar molt va ser el cabell, ja que sempre l'havia volgut tenir de color pastanaga» (Sra. Joella Bayer, 1989).

No ens ha d'estranyar l'entusiasme de Dalí. Els anys anteriors havia treballat constantment en la representació de caps, i en algunes de les seves pintures havia introduït caps de guix

col·locats en una lleixa. Els caps de guix, imitacions de bustos clàssics, havien aparegut en algunes de les natures mortes de Picasso, encara en l'estela del cubisme. Dalí s'havia centrat en la investigació d'aquest motiu ja en l'època de la seva amistat amb García Lorca i l'havia introduït, de forma més verista, en obres com *Retrat d'Emilio Terry* (1930), *Gala i l'Àngel de Millet precedint l'arribada imminent de les anamorfosis còniques* (1933), etc. També el format «cap sobre un suport» –a la manera del que era habitual en les reproduccions en guix d'obres clàssiques per al turisme– va aparèixer en algunes de les seves pintures dels primers anys trenta i en algun retrat: *Retrat de la vescomtessa Marie-Laure de Noailles* (1932). Finalment, caps de maniquins li van servir per a la creació d'objectes surrealistes, el més conegut dels quals porta un pa sobre el cap, i a sobre, les figures de l'*Àngel de Millet*: *Bust de dona retrospectiu* (1933, reconstruït el 1970).

El cap que havia fet Man Ray va ser completament transformat. Dalí va pintar diversos motius que en van alterar el sentit. A la galta dreta, un paisatge de núvols amb un espai immens i una petita figura que projecta una ombra excessiva; en fort contrast, a la part esquerra del rostre, pintada com si fos un mur o una tàpia de rajols, col·loca una obertura a través de la qual es veu la continuació del paisatge de la dreta. El cabell de color pastanaga contrasta tant amb el paisatge com el vermell dels rajols i del coll, així com amb el marró dels llavis i els laterals del cap. A la seva base, una rèplica insinuada d'una pintura daliniana molt anterior: *Carn de gallina inaugural* (1929) –motiu que ja havia utilitzat en una altra pintura, quadre dins del quadre: *Objecte surrealista indicador de la memòria instantània* (1932).

Dalí va recórrer a motius que ja havia pintat abans, motius que estaven en la seva imaginació, i que ara va alterar simplificant-ne la iconografia però intensificant la complexitat del seu significat en aquest suport inesperat que va ser el motlle de Man Ray. El paisatge de la galta dreta s'inspira en els paisatges onírics de Roses, però no els imita. La figura que projecta ombra recorda les figures d'aquests paisatges, i sobretot, les que apareixen en les seves variacions sobre l'*Àngel de Millet*, una obra que en aquella època l'obsessionava i que donaria títol al que possiblement sigui el seu escrit més important: *El mite tràgic de l'Àngel de Millet*, redactat entre 1932 i 1935, perdut i publicat el 1963. Les formigues que apareixen al lateral dret són motiu recurrent en l'obra de Dalí, apareixen a la mà agafada per la porta d'*Un chien andalou* –la mà del protagonista que persegueix la jove, i que aquesta (nosaltres) contempla gairebé hipnotitzada– i, després, en moltes de les pintures de l'artista.

La contraposició entre les dues parts de la cara produeix un efecte visual cridaner, accentuat per l'obertura de la galta esquerra: aquesta part, de «rajol», permet parlar d'una construcció o embolcall que amaga el paisatge que es percep a través de l'obertura i a la galta dreta. El rajol és opac i sòlid, mentre que el paisatge

ge és suggerent i es perd en la distància. El rajol és material, el material d'un mur que impedeix traspasar la imaginació, «dur», com deia Julien Levy a propòsit de Joella, però aquesta duresa s'ha perdut, s'ha «enderrocat» en l'obertura i a la galta dreta: el paisatge del somni. La consistència del guix, allò més rom de la seva matèria i la seva superfície, s'ha transformat amb la pintura de Dalí; tot allò genèric i planer del motlle classicista ha donat pas a una figura al·legòrica.

Un text de l'època permet comprendre millor el sentit de l'obra de Dalí. A *Els nous colors del «sex-appeal» espectral* –publicat al número 5 de *Minotaure* (París, febrer de 1934)– distingeix entre l'espectre i el fantasma, i augura, com el títol suggereix, el futur *sex-appeal* de l'espectre. En assenyalar la diferència entre un i altre, crida l'atenció sobre el caràcter d'embolcall del fantasma –al qual relaciona amb François Millet, «pintor involuntari dels fantasmes més importants»–, simulacre del volum, els contorns del qual són de guix o de cotó. Alguns dels trets del fantasma semblen adaptar-se bé al motlle –simulacre de volum– que havia fet Man Ray i a la seva «consolidació» en el rajol pintat: immobilitat, contorns afectius, perímetre metafísic, tactilitat, silueta, angoixa arquitectònica. Altres trets miren, al contrari, l'espectre: destrucció del volum il·lusori, perímetre físic, erecció exhibicionista, instantaneïtat histèrica de tafaner, terror biològic. Que el tema de l'espectre i el fantasma estava molt present en la ment de Dalí ho posa també de relleu el fet que en el cartell anunciador de l'exposició, una mena de resum dels seus interessos el 1934, introdueix la figura femenina asseguda que havia protagonitzat *L'espectre i el fantasma* (1931?).

Aquesta aparició de l'espectre darrere l'embolcall no era potser un homenatge a Joella, i en ell, l'experiència del mètode paranoicocrític, última moda d'excitació intel·lectual l'estiu de 1934, èxtasis que provoca un món d'imatges infinit i desconegut?

Retrat de Joella enllaça moments diferents del surrealisme dalinià. *Cam de gallina inaugural*, és, amb *Cenicitas* (1928), una obra capital en el gir de Dalí cap al surrealisme, tal i com es produeix el 1927 i 1928, immediatament després d'*Aparell i mà* (1927) i *La mel és més dolça que la sang* (1927), quan abandona definitivament el llenguatge del peculiar cubisme que l'havia caracteritzat als anys anteriors. És el temps marcat per la seva incipient relació amb els surrealistes de París, moment en què Dalí i Buñuel rebutgen la poesia de Lorca –el *Romancero gitano*– «ligada de piez (sic.) y brazos a la poesía vieja», «dentro de la tradicional», rebuig que s'estén als Andrenios, als Baezas, als poetes de Sevilla... El 1928 va a París i coneix Tristan Tzara, així com l'obra de Masson, Ernst, Magritte, etc. L'any següent roda *Un chien andalou*, entra de ple en el cercle surrealista, s'enamora de Gala i exposa a la Galeria Goemans. El mètode paranoicocrític comença a esbossar-se en un article titulat «L'âne pourri», que, dedicat a Gala Éluard, apareix al número 1 de *Le Surréalisme au service de la*

Révolution (juliol de 1930), text en el qual els problemes de la doble imatge, el simulacre i el desig de les coses ideals juguen el paper central.

Un assumpte important per a la millor comprensió de *Retrat de Joella* és la contribució daliniana a la creació d'objectes surrealistes. En aquest punt, Dalí va jugar un paper rellevant. Els objectes, minerals, orgànics, naturals i artificials, havien sigut un motiu iconogràfic molt present en tota l'obra pintada de Dalí, i ara es convertien, en la seva materialitat, en part de les obres, si no obres ells mateixos.

Aquest no és un tret exclusiu de l'artista català. Els objectes surrealistes posseeixen un honorable antecedent en els objectes construïts amb materials pobres –fustes, cartrons, pals, xinxetes, etc.– per Picasso ja a la segona dècada del segle. La cèlebre *Font* (1917) no és altra cosa, al cap i a la fi, que un objecte, i objectes són els *ready-made*. També Miró havia incorporat objectes a algunes de les seves obres, fent-los protagonistes fonamentals de moltes de les seves pintures –fins al punt que *La masia* (1921-22) pot entendre's com un autèntic cant a la condició objectual de les coses–, i els objectes estaven en el gust ramonià de les seves visites al Rastro de Madrid i en els maniquins de Solana. Connectaven amb el primer futurisme italià i la seva predilecció pel mecànic, però ara, en l'àmbit surrealista, adquireixen un sentit diferent.

Els antecedents directes es troben en algunes obres de Max Ernst dels primers anys vint i en objectes fotografiats i construïts per Man Ray, també en aquestes dates primerenques. Coneguda és l'afecció de Breton pels objectes, les seves visites al parisenc mercat *aux puces*, el seu sentit del decorat i el seu ús d'objectes fotografiats en totes aquelles ocasions que li és possible. Els objectes tenen dues qualitats: la seva presència física, la seva materialitat és la primera; la seva condició absurda, a vegades fantàstica, misteriosa altres, quan són descontextualitzats, la segona. Ambdues qualitats van obsessionar els surrealistes, que n'hi van afegir una tercera: la natura paròdica que en determinades circumstàncies poden assolir. Un maniquí és una paròdia d'una figura humana, un motlle clàssic pot ser-ho d'un cap quotidià... L'objecte, extret del seu context exhibit, es converteix en un espectacle i n'estén la natura –absurda, fantàstica, onírica, etc.– sobre tot allò que parodia.

El 16 de setembre de 1927, André Breton escriu una carta a Lise Meyer en què li parla de la il·lustració de *Nadja*: «Publicaré la història que vostè coneix acompanyant-la d'unes cinquanta fotografies relatives a tots els elements que posa en joc: l'hôtel des Grands Hommes, l'estàtua d'Étienne Dolet, i la de Becque, un anunci *Bois-Charbons*, un retrat de Paul Éluard, de Desnos adormit, la porta de Saint-Denis, una escena de les *Detraquées*, el retrat de Blanche Derval, de Mme. Sacco, un racó del «marché aux puces», l'objecte blanc en joier, la llibreria de *L'Humanité*, el venedor de vins de la plaça Dauphine, el cartell de Mazda...». No

només els objectes ocupen un lloc rellevant en aquesta il·lustració, l'enumeració dels motius, el concepte de llista, l'equiparació d'éssers vius i d'objectes, són tots trets que accentuen el caràcter objectual del món que il·lustra *Nadja*, i del que parla.

1931 és un any important en aquesta petita història. No només perquè Eluard i Breton posen en venda part de la seva col·lecció d'objectes —en especial escultures, exvots, fetixes, utensilis d'«art negre, oceànic, americà»—, sinó perquè en el número 3 de *Le Surréalisme au service de la Révolution* l'article de Dalí «Objectes surrealistes» ocupa un lloc preferent. Allà es parla dels «objectes de funcionament simbòlic», «objectes transsubstanciats», «onírics», «envoltats (fantasies nocturnes)», «objectes-màquines» i «modelats (origen hipnagògic)». Els exemples són obres de Giacometti, Valentin Hugo, Breton, Gala i el mateix Dalí.

L'any següent, l'*Exposition surréaliste* celebrada a la galeria Pierre Colle destaca la presència d'objectes amb obres d'Arp, Éluard, Duchamp, Picasso, Ernst, Hugo, Magritte, Giacometti, Man Ray, Dalí, entre altres. Aquest darrer no va parar de fer objectes, però la major part s'han perdut. Joella Bayer ens diu que els objectes no havien estat col·locats a la galeria Julien Levy, i que va ser durant la seva instal·lació que va sorgir la idea de fer *Retrat de Joella*, però també ens parla d'un objecte concret, un esmòquing penjat d'una cadira amb vasos parcialment plens de *pippermint*. Un objecte similar —no sabem si el mateix— es va mostrar a l'exposició d'objectes surrealistes celebrada a la galeria Charles Ratton el maig de 1936. L'objecte dalinià portava per títol *Smoking afrodisíac i*, a diferència del mostrat el 1934, penjava d'una perxa, no d'una cadira. Un altre detall que marca la semblança entre ambdós és que sota la jaqueta de l'esmòquing es troba la samarreta amb els sostenidors que Dalí va utilitzar en el «bal onírique» celebrat el gener de 1935, sostenidors que, segons sembla, eren una idea de Caresse Crosby.

Objecte, escultura, pintura? El *Retrat de Joella* té alguna cosa de tot això, però potser no és cap d'aquestes coses. Parlar d'escultura surrealista no és especialment fàcil, ja que els surrealistes no van fer escultures en el sentit convencional d'aquest concepte. Paradoxalment, el més revolucionari dels escultors surrealistes en aquell moment, Giacometti, va ser el més proper a l'escultura concebuda com a volum en l'espai. Però és difícil parlar de la major part de les escultures surrealistes com de volums en l'espai. Quan la Faggionato Fine Arts va realitzar una exposició d'escultures surrealistes (1994), en la qual es va mostrar *Retrat de Joella*, va resultar que l'obra de Dalí i Man Ray era la que més s'acostava a una escultura en el seu sentit habitual. La resta eren més escultura com més s'allunyaven del surrealisme, i menys escultura i més objecte quan més s'aproximaven al surrealisme: Desmond Morris, Conroy Maddox, Roland Penrose, Max Ernst. Les fotografies que va fer Gaston París a l'Exposició Internacional del Surrealisme (París, 1938), en les quals apareixen obres de Dalí, Man Ray, Max Ernst,



© SALVADOR DALÍ, FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ, VEGAP, 2003

Salvador Dalí, *El Crist de les deixalles* (1962).
Escultura gegant, Portlligat.

Labisse, etc., miren més cap a l'objecte i al maniquí que cap a l'escultura en sentit estricte.

Amb això vull dir que *Retrat de Joella* és una obra excepcional, no només per la seva qualitat, sinó pel que fa al seu gènere. És cert que, com els objectes, tempta la nostra curiositat i que, per la natura del material amb què s'ha realitzat el motlle, per la seva mateixa condició de motlle, pot ser considerada un objecte —com objectes són les reproduccions de guix que podem comprar a les botigues de turistes—. Però aquesta connotació, sense desaparèixer —i aquesta és una de les causes del seu encant—, ha estat superada amb el treball de Dalí, amb la seva pintura, que ha creat un retrat i una escultura, al mateix temps que una manifestació radical del seu món. És un volum en l'espai, un retrat en el qual la mateixa Joella es va reconèixer —aquell cabell de color pastanaga!—, també una imatge onírica i universal.

Valeriano Bozal és catedràtic d'història de l'art de la Universitat Complutense de Madrid.

[Traducció del castellà: M. Lluïsa Faxedas]