[N. CAT. 142]
1. A. Caillet, *Taxi pluvieux* a l'entrada de "l'Exposition Internationale du Surréalisme", París, 1938
1. A. Caillet, *Taxi pluvieux* en la entrada de la "Exposition Internationale du Surréalisme", París, 1938
1. A. Caillet, *Taxi pluvieux* at the entrance of the "Exposition Internationale du Surréalisme", Paris, 1938

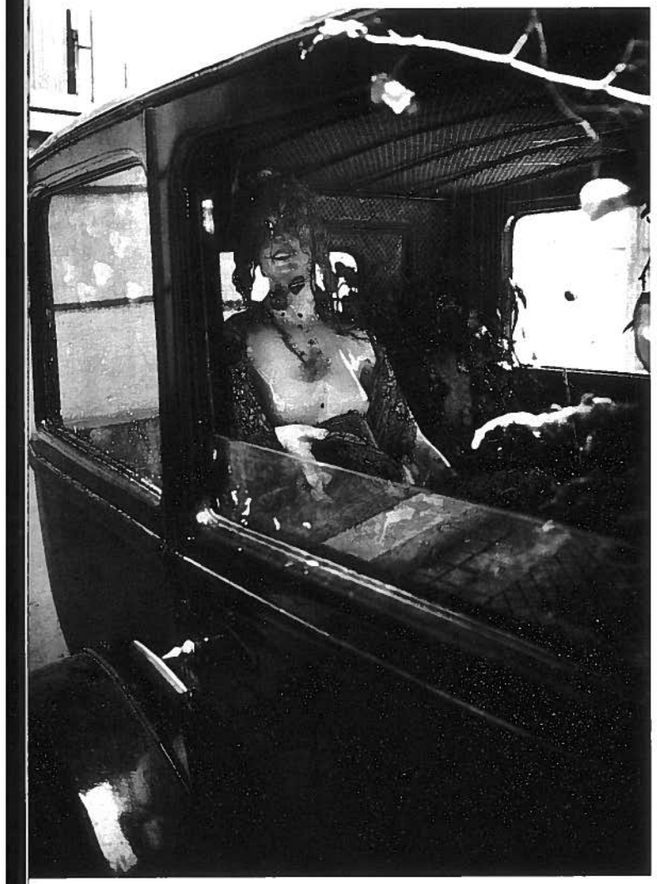
FÈLIX**FANÉS**

MANIQUINS, SIRENES I FONS DEL MAR.
SALVADOR DALÍ I LA FIRA DE NOVA YORK DE 1939*

MANIQUÍES, SIRENAS Y FONDOS DEL MAR.
SALVADOR DALÍ Y LA FERIA DE NUEVA YORK DE 1939*

MANNEQUINS, MERMAIDS AND THE BOTTOMS OF THE SEA.
SALVADOR DALÍ AND THE NEW YORK WORLD'S FAIR OF 1939*

[N. CAT. 141]
2. A. Caillet, *Taxi Pluvieux*, 1938
2. A. Caillet, *Taxi Pluvieux*, 1938
2. A. Caillet, *Taxi Pluvieux*, 1938



"Il n'y a plus de tour d'ivoire", declarava l'any 1939 Joan Miró a la revista *Cahiers d'Art*, "la retirada i l'allunyament ja no són possibles". Durant els anys 30, a Europa, els artistes inicien un intens procés de radicalització. Uns, com en el cas de Miró, cerquen apropar-se al "món exterior", "a la resta d'homes". Altres, per contra, sense arrenglerar-se ni de bon tros amb les tesis del feixisme, defensen una visió de l'artista com a individu isolat, de naturalesa superior, l'obra del qual transcendeix la contingència de l'època, "tan mòbil, tan caòtica", en paraules de Henry Laurens. Totes dues posicions estaven condicionades per les fortes sotragades econòmiques i les greus crisis de representació política que aleshores patia Europa. Pels artistes compromesos amb la "tragèdia col·lectiva", de la mateixa manera que pels constructivistes russos, els "novembristes" alemanys o els cartellistes republicans, una de les qüestions primordials de la barreja d'aspectes que presentava la nova realitat era la relació amb les masses que, com deia Léger, "nous voudrions rencontrer"[1]. Trobar, connectar, fondre's amb un nou públic, més enllà del cenacle d'especialistes, compradors i crítics, aquest era per a molts l'objectiu capital. Amb altres paraules, aconseguir que les realitzacions del nou art, de l'art modern, de l'art experimental, arribessin com a més gent millor.

Salvador Dalí no era aliè a aquest projecte. Primer, des de posicions esquerranes, després des d'actituds polítiques més ambigües, el pintor es mostrava preocupat, gairebé obsedit, per l'existència d'aquest nou públic. L'any 1935, mitjançant una metàfora brillant, es descrivia a si mateix com "la nourriture" que havia de servir per saciar "la famine irrationale" dels seus contemporanis (és a dir, les masses)[2]. No és fàcil saber en quin punt el pintor va adoptar aquesta actitud de sacrifici, per bé que podríem situar els primer gestos públics en aques-

"Il n'y a plus de tour d'ivoire", declaraba en 1939 Joan Miró en la revista *Cahiers d'Art*, "el retiro y el alejamiento ya no son posibles". En Europa, durante los años 30, los artistas inician un proceso de radicalización. Unos, como en el caso de Miró, buscan acercarse al "mundo exterior", "al resto de la humanidad". Otros, al contrario, sin alinearse ni mucho menos con las tesis del fascismo, defienden una visión del artista entendido como un ser aislado, de naturaleza superior, cuya obra trasciende la contingencia de la época, "tan móvil, tan caótica", en palabras de Henry Laurens. Ambas posiciones venían condicionadas por las fuertes sacudidas económicas y las graves crisis de representación política por las que entonces atravesaba Europa. Para los artistas comprometidos con la "tragedia colectiva", de la misma forma que para los constructivistas rusos, los "noviembristas" alemanes o los cartelistas republicanos, una de las cuestiones esenciales de la diversidad de aspectos que componía la nueva realidad era la relación con las masas que, como decía Léger, "nous voudrions rencontrer".[1] Encontrar, conectar, fundirse con un nuevo público, más allá del cenáculo de especialistas, compradores y críticos, éste era para muchos el objetivo primordial. En otras palabras, conseguir que las realizaciones del nuevo arte, del arte moderno, del arte experimental, llegaran al mayor número de gente posible.

Salvador Dalí no era ajeno a este proyecto. Primero, desde posiciones izquierdistas, después desde actitudes políticas más ambiguas, el pintor se mostraba preocupado, casi obsesionado, por la existencia de este nuevo público. En 1935, mediante una metáfora brillante, se describía a sí mismo como "la nourriture" que tenía que servir para saciar "la famine irrationale" de sus contemporáneos (es decir, las masas).[2]No es fácil saber en qué momento el pin-

"Il n'y a plus de tour d'ivoire", Joan Miró declared in the *Cahiers d'Art* magazine, "retreat or absence are no longer possible". In the 1930s, artists in Europe adopted a more radical position. Some, like Miró, tried to approach the "outside world", "the rest of mankind". On the other hand, others, while not aligning themselves with fascism by any means, defended the view of an artist as an isolated figure, a higher being, whose work extended beyond the eventuality of the period, "so changeable, so chaotic", in the words of Henry Laurens. These two stands were conditioned by the slump and the serious political crisis which Europe was undergoing at that time. For those artists committed to the "group tragedy", in the same way as the Russian constructivists, the German "novembrists" or the Spanish Republican Poster Designers, one of the fundamental questions in the combination of aspects which arose in this new reality was its relationship with the masses, which as Léger said, "nous voudrions rencontrer".[1] The main aim for many was to encounter, connect with and to merge with a new general public, beyond the cenacle of specialists, buyers and critics. They wanted works in new, modern and experimental art to reach the maximum number of people.

Salvador Dalí was not altogether alien to this project. First, from a left wing position and then from a more ambiguous political attitude, the artist appeared to be preoccupied, almost obsessed by the existence of this new public. In 1935, by means of a brilliant metaphor, he described himself as "la nourriture" which had to act to quench "la famine irrationale" of his contemporaries (that is to say, the masses).[2] It is not an easy matter to know exactly when the artist took on this self sacrificing attitude, although we could situate his first public gestures in this direction in the fact that —at the end of 1920s— he worked in the world of cinema, took an interest in photography, and

ta direcció en el fet —ja a finals dels anys 20— de treballar per al cinema, d'interessar-se per la fotografia o d'estar atent als problemes de la publicitat comercial. Volia tant sí com no que la seva obra arribés a tothom i al llarg dels anys 30, mentre les preses de posició polítiques dels artistes es radicalitzaven cap a la dreta o cap a l'esquerra, ell no parava d'oferir-se sobre la taula parada del festí cultural per tal que les masses, descrites per ell mateix com "famolenques" i "golafres", s'hi aboquessin fins a devorar-lo.

La brillantor de la metàfora no ens pot fer oblidar, tanmateix, el que amaga.[3] Des de gairebé el començament de la seva carrera el pintor havia entès —i no solament ell— que la transformació de la naturalesa de l'espectador, que per raó dels canvis profunds en el procés productiu havia passat de ser un subjecte individual a ser-ne un de col·lectiu, modificava també l'essència de l'obra d'art així com el paper de l'artista. Aquest, en efecte, passava a viure —¿sobreviure?— en un nou entramat en què l'antiga polaritat entre cultura d'elit i cultura popular, amb clar predomini hegemònic de la primera, s'havia transformat en una tensa confrontació entre l'art amb majúscula i la cultura de masses amb minúscula, amb tot el que comportava el segon concepte d'ambigua atribució: consumida per les masses, però no produïda per elles ¿com denominar —és a dir ¿com entendre?— aquesta nova forma cultural? Al llarg dels anys Dalí va encarar-se de manera reiterada amb aquesta qüestió tan crucial. Mai no va defugir-ne els riscos. En diverses ocasions el seu treball va fregar el nucli del problema.

UNA NOVA JERARQUIA DE LES ARTS

Si a Europa els fets es presentaven sota el signe de la confrontació, als Estats Units els problemes de la convivència

tor adoptó esta actitud sacrificial, si bien podríamos situar los primeros gestos públicos en esta dirección en el hecho de trabajar —ya a finales de los años 20— para el cine, interesarse por la fotografía o estar atento a los problemas de la publicidad comercial. Quería que, costase lo que costase, su obra llegara a todo el mundo, y a lo largo de los años 30, mientras las tomas de posición políticas de los artistas se radicalizaban hacia la derecha o hacia la izquierda, él no cesaba de ofrecerse sobre la mesa del festín cultural a fin de que las masas, descritas por él mismo como "famélicas" y "glotonas", se abalanzaran sobre ella hasta devorarlo.

La brillantez de la metáfora no puede hacernos olvidar, sin embargo, lo que esconde.[3] Casi desde el principio de su carrera el pintor había entendido —y no solamente él— que la transformación de la naturaleza del espectador, que a causa de los cambios profundos en el proceso productivo había pasado de ser un sujeto individual a otro colectivo, modificaba también la esencia de la obra de arte así como el papel del artista. Éste, en efecto, pasaba a vivir —¿sobrevivir?— en un nuevo entramado en el cual la antigua polaridad entre cultura de élite y cultura popular, con claro predominio hegemónico de la primera sobre la segunda, se había transformado en una tensa confrontación entre el arte en mayúsculas y la cultura de masas en minúsculas, con todo lo que acarreaba el segundo concepto de ambigua atribución: consumida por las masas, pero no producida por ellas, ¿cómo denominar —es decir ¿cómo entender?— ésta nueva forma cultural? A lo largo de los años Dalí se enfrentó de manera reiterada a esta cuestión crucial. Siempre asumió los riesgos que comportaba. En diversas ocasiones su trabajo casi alcanzó el núcleo del problema.

he was aware of the problems involved in commercial advertising. He wanted his work to reach everybody by some means or other and all through the 1930s, while artists adopted a radical position towards the right or the left, he kept offering himself on the cultural banquet table so that the masses described by himself as "starving" and "greedy" could hurl themselves against him in ravenous hunger.

The brilliance of this metaphor should not let us to forget what is hidden behind it.[3] From almost the beginning of his artistic career, he had understood —and not only he himself— the transformation of the nature of the member of the public, who because of profound changes in the productive process had gone from being an individual subject to a collective subject, thus modifying the essence of the work of art and the part the artist played. This artist, in reality, began to live or —should we say to survive— in a framework in which the old polarity between the elite and popular cultures, with clear predominance of the former over the latter, had changed into a tense confrontation between true art and mass culture, with all that the second ambiguous concept brought with it: consumed by the masses, but not produced by them, that is to say, how could this new form of culture be understood?. Over the years Dalí approached this vital question repeatedly. He never avoided risks. His work bordered on the core of the problem on various occasions.

A NEW HIERARCHY IN THE ARTS

If in Europe the acts arose under the sign of the confrontation, in the United States the problems of coexistence between high culture and mass culture (and, therefore, the relationship between art and the masses) adopted a quite different appearan-

[*] La recerca de base per a aquest assaig ha estat possible gràcies a una estada durant la primavera del 1999 com a "visiting scholar" a l'Institute of Fine Arts de la New York University. De l'estada, n'estic especialment agraït al professor Robert Lubar per la seva acollida. Durant aquest període vaig gaudir d'una beca del Ministeri d'Educació i Ciència (estades d'investigadors espanyols en centres d'investigació estrangers).
[*] La investigación de base para este ensayo ha sido posible gracias a una estancia durante la primavera de 1999 como "visiting scholar" en el Institute of Fine Arts de la New York University. De la estancia, estoy especialmente agradecido al profesor Robert Lubar por su acogida. Durante este período disfruté de una beca del Ministerio de Educación y Ciencia (estancias de investigadores españoles en centros de investigación extranjeros)
[*] The basic research on this essay has been possible thanks to a stay as a "visiting scholar" at the Institute of Fine Arts of New York University in Spring, 1999. I'm particularly grateful for the warm welcome I received from Professor Robert Lubar. At that time, I had won a scholarship awarded by the Ministry of Education and Science to Spanish researchers in research centrer abroad.

1. Les cites de Miró, Laurens i Léger corresponen a una enquesta publicada a *Cahiers d'Art*, núm.1-4, 1939, pàgs. 65-73
1. Las citas de Miró, Laurens y Léger corresponden a una encuesta publicada en *Cahiers d'Art*, nº1-4, 1939, págs. 65-73
1. Miró, Laurens and Leger's quotes were taken from an opinion poll published in *Cahiers d'Art*, no. 1-4, 1939, pp. 65-73

2. S. Dalí, *La conquête de l'irrationnel*, París, 1935, pàgs. 7-11
2. S. Dalí, *La conquête de l'irrationnel*, París, 1935, págs. 7-11
2. S. Dalí, *La conquête de l'irrationnel*, Paris, 1935, pp. 7-11

entre l'alta cultura i la cultura de masses (i per tant també la relació entre l'art i les masses) adoptaven una aparença força diferent. Per exemple, el primer galerista de Salvador Dalí a Nova York, Julien Levy, se sentia encuriosit per totes les manifestacions de la cultura del segle, pertanyessin als rengles més sofisticats de l'avantguarda o fossin l'expressió de les formes més humils de la cultura popular. Per la seva galeria van desfilar, a més de Dalí, artistes com Max Ernst, Magritte, Giacometti, Tanguy, De Chirico o Calder. Però també s'hi van fer exposicions de fotografia —molt abundants, de fet la primera especialització de Levy va ser la fotografia— i de còmics —Milton Caniff—. Fins i tot s'hi va mostrar els originals sobre cel·luloide utilitzats per Walt Disney per a *Ferdinand the Bull* i les aquarel·les realitzades per a *Pinochio*.[4] L'actitud de Levy no estava en contradicció amb les maneres de fer del surrealisme a París, que també veia en certes formes de la cultura de masses, un primitivisme, una puresa, els quals poder contraposar, com abans havia passat amb l'art negre, a la decadència de l'art occidental.

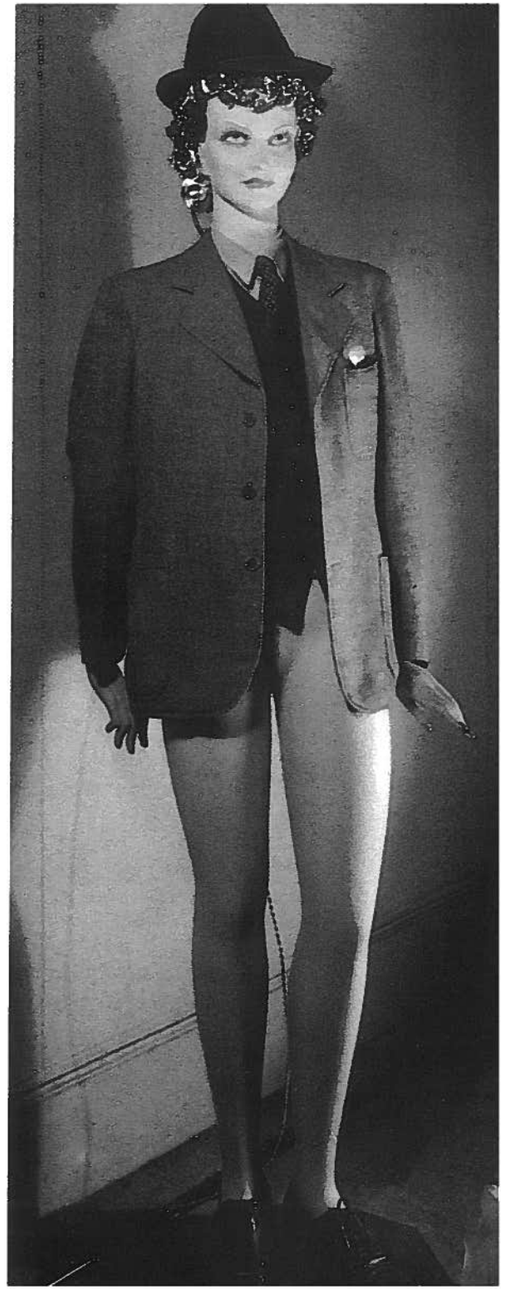
Però els plantejaments de Levy coincidien també amb els d'altres joves americans interessats per l'art contemporani i coneguts com els "Harvard Modernist", nom que els era atribuït pel fet d'haver estudiat en aquella universitat i per les seves actituds culturals avançades. Aquesta generació de professionals altament qualificats acabaria ocupant llocs de molta responsabilitat en les institucions artístiques americanes, des d'on proposarien una visió de la modernitat força diferent de la que hi havia a Europa, i fins i tot força diferent de la imatge que, filtrada per la història i els historiadors, ha sobreviscut fins ara. Avui és gairebé un lloc comú afirmar que l'acostament entre l'alta i la baixa cultura és fruit de la sensibilitat més recent (és a dir, "postmoderna") mentre que la política de l'època anterior (és dir moderna,

UNA NUEVA JERARQUÍA DE LAS ARTES

Si en Europa los hechos se presentaban bajo el signo de la confrontación, en los Estados Unidos los problemas de convivencia entre la alta cultura y la cultura de masas (y por lo tanto, también, la relación entre el arte y las masas) adoptaban una apariencia algo diferente. Por ejemplo, el primer galerista de Salvador Dalí en Nueva York, Julien Levy, sentía curiosidad por todas las manifestaciones de la cultura del siglo, ya pertenecieran a las filas más sofisticadas de la vanguardia, ya fueran la expresión de las formas más humildes de la cultura popular. Por su galería desfilaron, además de Dalí, artistas como Max Ernst, Magritte, Giacometti, Tanguy, De Chirico o Calder. Pero también se hicieron exposiciones de fotografía —muy abundantes, de hecho la primera especialización de Levy fue la fotografía— y de cómics —Milton Caniff—. Incluso se exhibieron los originales sobre celuloide utilizados por Walt Disney para *Ferdinand the Bull* y las acuarelas realizadas para *Pinochio*.[4] La actitud de Levy no estaba en contradicción con las formas del surrealismo en París, que también veía en ciertas formas de la cultura de masas, un primitivismo, una pureza, que poder contraponer, como anteriormente había ocurrido con el arte negro, a la decadencia del arte occidental.

Pero los planteamientos de Levy coincidían también con los de otros jóvenes americanos interesados por el arte contemporáneo y conocidos como los "Harvard Modernist", nombre que se les atribuía por el hecho de haber estudiado en aquella universidad y por sus actitudes culturales avanzadas. Esta generación de profesionales altamente cualificados acabaría ocupando cargos de gran responsabilidad en las instituciones artísticas americanas, desde donde propondrían una visión de la modernidad bastante diferente de la que se tenía en Europa, e incluso bastante diferente a la imagen que, filtrada por la historia y los his-

3. R. Ubac, Maniquí de Marcel Duchamp, 1938
3. R. Ubac, Maniquí de Marcel Duchamp, 1938
3. R. Ubac, Marcel Duchamp's Mannequin, 1938



ce. For example, Dalís'first gallery owner in New York, Julien Levy, was curious to know about all expressions of this century's culture whether they belonged to the most sophisticated ranks of avant-garde or whether they be the expression of the simplest forms of popular culture. His gallery exhibited works by artists besides Dalí, such as Max Ernst, Magritte, Giacometti, Tanguy, De Chirico and Calder. Photography exhibitions were also held —many of them, and, in actual fact, Levy first specialised in photography— and later comics —Milton Caniff—. Even the originals on celuloid used by Walt Disney for *Ferdinand the Bull* were exhibited and the watercolours painted for *Pinochio*.[4] Levy's attitude was in line with forms of Surrealism in Paris which also saw in certain forms of mass culture, a primitivism, a pureness, which could be compared, and which previously had been, with Black Art, on the decline of Western art.

But Levy's analysis coincided with other young Americans interested in contemporary art and known as the "Harvard Modernist", who were given this name because they had studied at that same University and had very advanced cultural attitudes. This generation of highly qualified professionals would end up occupying very responsable posts in American Art Institutions and would propose a view of Modernity quite different from that which prevailed in Europe, and quite different from the image which, filtrated by History and Historians, has survived to this day. Today it is quite commonplace to state that the closeness between high and low cultures is fruit of the most recent sensitivity (that is to say, "postmodernism") while politics in the last era (that is to say, "modernism", in America) would have been dominated by a radical break between expressions of the highest cultural forms and those produced which the Frankfurt School described contemptuously as "industrial culture". And which nevertheless is anything but true.

3. "I paint for the masses, for the great common man, for the people", havia declarat en un altre moment. Dalí va fer aquest comentari a un executiu del "Somni de Venus" l'any 1939, en marxar cap a Europa, per treballar en els ballets Russos a Montecarlo. Pensava que, si el preu de l'entrada al pavelló era massa cara, la gent no hi aniria. Citat a Margaret Case Harriman, "Profiles. A Dream Walking", *New Yorker*, 1 de juliol de 1939, pàgs. 2-7

3. "I paint for the masses, for the great common man, for the people", había declarado en otro momento. Dalí hizo este comentario a un ejecutivo del "Sueño de Venus" en 1939, cuando se fue hacia Europa para trabajar en los ballets Rusos en Montecarlo. Pensaba que, si el precio de la entrada al pabellón era demasiado caro, la gente no iría. Citado en Margaret Case Harriman, "Profiles. A Dream Walking", *New Yorker*, 1 de julio de 1939, págs. 2-7

3. "I paint for the masses, for the great common man, for the people", he had once said. Dali made this remark to an executive of the "Dream of Venus" in 1939, when he went to Europe to work in the Russian Ballets in Montecarlo. He thought that if the admission price to the pavilion was too expensive, people wouldn't go. Quoted in Margaret Case Harriman, "Profiles. A Dream Walking", *New Yorker*, 1st July, 1939, pp. 2-7

4. Sobre Julien Levy és imprescindible consultar I. Schaffner i L. Jacobs, *Julien Levy. Portrait of an Art Gallery*, Cambridge, Mass., 1998

4. Sobre Julien Levy es imprescindible consultar I. Schaffner y L. Jacobs, *Julien Levy. Portrait of an Art Gallery*, Cambridge, Mass., 1998

4. I. Schaffner and L. Jacobs, *Julien Levy. Portrait of an Art Gallery*, Cambridge, Mass., 1998 is an essential reading on Julien Levy.

5. Vid. N. F. Weber, *Patrons Saints. Five Rebels Who Opened America to a New Art*, Nova York, 1992

5. Vid. N. F. Weber, *Patrons Saints. Five Rebels Who Opened America to a New Art*, Nueva York, 1992

5. Vid. N. F. Weber, *Patrons Saints. Five Rebels Who Opened America to a New Art*, New York, 1992

"modernist", pels americans) hauria estat presidida per un tall radical entre les expressions de les formes culturals més elevades i aquelles produïdes pel que l'Escola de Frankfurt va qualificar despectivament d"indústria cultural'. I, no obstant això, res més lluny de la realitat.

Als Estats Units —en certs llocs dels Estats Units, si més no— els fets es van desenvolupar d'una manera diferent. Els joves formats a Harvard, als quals m'acabo de referir, consideraven l'art com un artefacte complex, producte d'una civilització que calia estudiar sintèticament. Ho havien après d'alguns professors a les aules de la universitat —medievalistes, per ser precisos— i ho havien comprovat en viatges d'estudis a Alemanya on van visitar la fonamental Bauhaus, en què es practicava com a mètode una sistemàtica fusió de les arts: pintura, escultura, arquitectura, disseny i fotografia. Aquests estudiants, o exestudiants, van constituir la interessant "Harvard Society for Contemporary Art", que va debutar el febrer de 1929, amb el propòsit d'esmicolar la tradicional jerarquia de les arts. Alguna de les activitats de la "Harvard Society" va ser organitzar exposicions. Entre les que van realitzar-se, n'hi havia de dedicades als gravats alemanys moderns, a la "Dymaxion House" de Buckminster Fuller, als "cartoonist" de *The New Yorker* i Vanity Fair, a la fotografia contemporània, però no necessàriament "artística" —també hi cabien imatges periodístiques, quirúrgiques, vistes aèries, etc.[5]

Un dels anomenats "Harvard Modernist" era Herman J. Barr, que el mateix 1929 va ser nomenat primer director del Museum of Modern Art de Nova York. En una mena de declaració de principis, Barr escrivia que "amb el temps el museu probablement s'expandirà més enllà dels límits estrets de la

toriadores, ha sobrevivido hasta el momento actual. Hoy es casi un lugar común afirmar que el acercamiento entre la alta y la baja cultura es fruto de la sensibilidad más reciente (es decir, "postmoderna") mientras que la política de la época anterior (es decir moderna, "modernist", para los americanos) habría estado presidida por una separación radical entre las expresiones de las formas culturales más elevadas y aquellas producidas por lo que la Escuela de Frankfurt calificó despectivamente de "industria cultural". Y, no obstante, nada más lejos de la realidad.

En Estados Unidos —en ciertos lugares de los Estados Unidos, por lo menos— los hechos se desarrollaron de distinta forma. Los jóvenes formados en Harvard, a los que me acabo de referir, consideraban el arte como un artefacto complejo, producto de una civilización, que había que estudiar sintéticamente. Lo habían aprendido de algunos profesores en las aulas de la universidad —medievalistas, para ser precisos— y lo habían comprobado en viajes de estudios a Alemania visitando la fundamental Bauhaus, donde se practicaba como método una sistemática fusión de las artes: pintura, escultura, arquitectura, diseño y fotografía. Estos estudiantes, o exestudiantes, constituyeron la interesante "Harvard Society for Contemporary Art", que debutó en febrero de 1929, con el propósito de hacer añicos la tradicional jerarquía de las artes. Una de las actividades de la "Harvard Society" fue organizar exposiciones. Entre las que se realizaron, las hubo dedicadas a los grabados alemanes modernos, a la "Dymaxion House" de Buckminster Fuller, a los "cartoonist" de *The New Yorker* y *Vanity Fair*, a la fotografía contemporánea, pero no necesariamente "artística" —también cabrían imágenes periodísticas, quirúrgicas, vistas aéreas, etc—.[5]

Uno de los llamados "Harvard Modernist" era Herman J.Barr, que en 1929 fue nombrado primer director del Museum of

In the United States —in certain parts of The United States, at least— things developed quite differently. The young people educated at Harvard to whom I previously referred, considered art as a complex artefact product of a civilisation which had to be studied synthetically. They had learned from certain professors in the university lecture rooms —medievalists, to be more exact— and had seen for themselves on their study trips to Germany visiting the fundamental Bauhaus, where a method of systematic fusion of the arts was used; painting, sculpture, architecture, design and photography. These students, or ex-students, established the interesting "Harvard Society for Contemporary Art", in February, 1929 to break down the traditional hierarchy of the arts. One of the Harvard Society's activities was to organize exhibitions. Among those they organized were several dedicated to modern German engravings, to "Dymaxion House" of Buckminster Fuller, to the "cartoonist" of *The New Yorker* and *Vanity Fair*, to the contemporary, but not necessarily "artistic" photography-there was also a place for journalist pictures, surgical pictures, aerial views, etc.[5]

One of the so-called "Harvard Modernist" was Herman J. Barr, who was appointed the first Director of the Museum of Modern Art in New York in 1929. In a kind of declaration of concepts with which he opened his term of office, Barr wrote that "with time the museum would probably expand beyond the narrow limits of painting and sculpture to include departments dedicated to drawings, engravings, and photography; typography, industrial design, architecture, theatrical sets, furniture and decorative arts. The Film Library, a library of films, was an important asset".[6] Although Barr's programme took time to be fulfilled, the forward looking approach developed by those "Harvard Modernist" as a mixture of the various expressions of contemporary times turned out to be something totally new compared to the old hierarchical

pintura i l'escultura per tal d'incloure departaments dedicats al dibuix, el gravat i la fotografia; la tipografia, el disseny industrial i l'arquitectura; decorats teatrals, mobles i arts decoratives. No menys important hauria de ser la filmoteca, una biblioteca de films".[6] Malgrat que el programa de Barr es va anar complint de mica en mica, el cert és que la visió del museu desenvolupada per aquells "Harvard Modernist" com una barreja de les diverses expressions de la contemporaneïtat va resultar un fet absolutament nou enfront de la vella tradició jeràrquica i excloent que predominava a Europa. Doncs bé, Julien Levy, el galerista de Dalí, també era un d'aquells "Harvard Modernist", que, no des d'un museu, sinó des de la seva galeria, va combatre per imposar la nova jerarquia a les arts. Si partia de menys pressupost, també és cert que gaudia d'una major llibertat.[7]

Levy va ser alguna cosa més que el galerista que va obrir les portes d'Amèrica a Dalí. Es tractava del característic marxant surrealista, més a prop ell mateix de l'activitat artística, que no pas del pur i estricte comerç. Amb el pintor, hi havia de tenir diversos interessos en comú, per exemple el cinema. Entre les pel·lícules que es van projectar a la galeria del carrer 57 hi havia *Un chien andalou*. I entre 1932 i 1933 va ser el president de la primera "Film Society" de Nova York (una institució que havia arrencat a Anglaterra i que a Espanya es coneixeria amb el nom de Cine Club). Ambdós homes se sentien atrets també pels objectes surrealistes (Levy va obrir en diverses ocasions les portes de la seva galeria als objectes de Joseph Cornell), si bé aquells artefactes no eren apreciats per tothom. Quan, en l'exposició de març de 1939 a la galeria de Julien Levy, Dalí a més de 21 olis i 5 dibuixos hi va presentar uns quants "objectes", el crític de *The New York Times* es va afanyar a dir que

Modern Art de Nueva York. En una especie de declaración de principios con que inauguró su mandato, Barr escribía que "con el tiempo el museo probablemente se expandiría más allá de los límites estrechos de la pintura y la escultura para incluir departamentos dedicados al dibujo, el grabado y la fotografía; la tipografía, el diseño industrial y la arquitectura; decorados teatrales, muebles y artes decorativas. No menos importante habría de ser la filmoteca, una biblioteca de films".[6] Aunque el programa de Barr se fue cumpliendo paulatinamente, lo cierto es que la visión del museo desarrollada por aquellos "Harvard Modernist" como una mezcla de las diversas expresiones de la contemporaneidad resultó un hecho absolutamente nuevo frente a la vieja tradición jerárquica y excluyente que predominaba en Europa. Pues bien, Julien Levy, el galerista de Dalí, también era uno de aquellos "Harvard Modernist", que, no desde un museo, sino desde su galería, combatió para imponer la nueva jerarquía de las artes. Si bien partía de menor presupuesto, también es cierto que gozaba de mayor libertad.[7]

Levy fue algo más que el galerista que abrió las puertas de América a Dalí. Era el característico marchante surrealista, que se hallaba más cerca de la actividad artística que no del puro y estricto comercio. Con el pintor compartía diversos intereses. Por ejemplo, el cine. Entre las películas que se proyectaron en la galería de la calle Cincuenta y siete estaba *Un chien andalou*. Y entre 1932 y 1933 fue el presidente de la primera "Film Society" de Nueva York (una institución que había empezado en Inglaterra y que en España se conocería con el nombre de Cine Club). Los dos hombres se sentían atraídos también por los objetos surrealistas, (Levy abrió en diversas ocasiones las puertas de su galería a los objetos de Joseph Cornell), pese a que aquellos artefactos no eran apreciados por todo el mundo. Cuando, en la exposición de marzo de 1939 en la galería de

4. R. Ubac, Maniquí de Salvador Dalí, 1938
4. R. Ubac, Maniquí de Salvador Dalí, 1938
4. R. Ubac, Salvador Dalí's Mannequin, 1938

d'aquests "no caldrà parlar-ne, em penso, en aquesta pàgina", donant a entendre així que no els considerava dignes de ser valorats com a obres d'art.[8] A més dels objectes presents a l'exposició, sobre els quals ho ignorem gairebé tot (només sabem que hi havia el *Bust de Joelle*), Dalí aquella primavera de 1939 va construir dos altres artefactes, que forçosament hem de situar en la mateixa direcció, encara que certes intervencions de l'atzar i algunes persistents interpretacions els hagin tret de context. Em refereixo als aparadors dels magatzems Bonwit Teller i al pavelló que amb el nom de "Somni de Venus" va dissenyar per a l'Exposició Universal de Nova York del 1939. En el segon, Levy hi va tenir un paper decisiu. També va tenir relació amb el primer.

Dalí havia arribat a Nova York els primers dies de març de 1939. El motiu era naturalment l'esmentada exposició que havia d'inaugurar a la Julien Levy Gallery (el 21 de març de 1939). Malgrat que, en arribar a Nova York, Dalí va fer unes declaracions en què es proposava com a "salvador" de la pintura, el cert és que la seva posició enfront de l'activitat artística continuava essent molt expansiva —en el sentit que desbordava completament els límits tradicionals i jeràrquics de la pintura.[9] La concepció que tenia aleshores Dalí del fet artístic es trobava completament impregnada de la manera de fer surrealista, en què la pintura era un element —tan sols un més— dins d'una constel·lació feta a base d'objectes, instal·lacions, collages, poemes, etc, a través dels quals es reconstruïa el funcionament del pensament. De la proximitat de Dalí a l'estètica surrealista, n'és una mostra la seva participació —i no precisament menor— a "l'Exposition Internationale du Surréalisme", que es va realitzar a París, a la Galerie Beaux-Arts, el gener de l'any anterior.

Julien Levy, Dalí además de 21 óleos y 5 dibujos presentó unos cuantos "objetos", el crítico de *The New York Times* se apresuró en afirmar que, de éstos "no será necesario hablar, creo, en esta página", dando a entender así que no les consideraba dignos de ser valorados como obras de arte.[8] Además de los objetos presentes en la exposición, de los cuales lo desconocemos casi todo (sólo sabemos que había el *Busto de Joelle*), Dalí aquella primavera de 1939 construyó dos artefactos más, que forzosamente tenemos que situar en la misma dirección, aunque ciertas intervenciones del azar y algunas persistentes interpretaciones los hayan sacado de contexto. Me refiero a los escaparates de los almacenes Bonwit Teller y al pabellón que con el nombre de "Sueño de Venus" diseñó para la Exposición Universal de Nueva York de 1939. En el segundo, Levy tuvo un papel decisivo. También tuvo relación con el primero.

Dalí había llegado a Nueva York durante los primeros días de marzo de 1939. El motivo era naturalmente la mencionada exposición que tenía que inaugurar en la Julien Levy Gallery (el 21 de marzo de 1939). Pese a que, al llegar a Nueva York, Dalí efectuó unas declaraciones en las que se proponía como "salvador" de la pintura, lo cierto es que su posición frente a la actividad artística continuaba siendo muy expansiva —en el sentido de que desbordaba completamente los límites tradicionales y jerárquicos de la pintura.[9] La concepción que tenía entonces Dalí del hecho artístico se hallaba completamente impregnada de la práctica surrealista, en la que la pintura era un elemento —sólo uno más— dentro de una constelación compuesta de objetos, instalaciones, collages, poemas, etc, a través de los cuales se reconstruía el funcionamiento del pensamiento. Una muestra de la proximidad de Dalí a la estética surrealista es su participación —y no precisamente menor— en la "Exposition Internationale du Surréalisme", que se realizó en París, en la Galerie Beaux-Arts, en enero del año anterior.

exclusive tradition that prevailed in Europe. Julien Levy, Dalí's gallery owner was also, one of the "Harvard Modernist", who, not from a museum, but from his gallery, fought to impose the new hierarchy of the arts. Although he had only a small budget to start with, he certainly enjoyed a greater freedom.[7]

Levy was not just a gallery owner who opened the doors to America to Dalí. He was in fact the characteristic surrealistic art dealer, who was nearer to the artistic activity, than to the purely commercial one. He shared many common interests with the artist. For example, the world of cinema. Among the films that were shown in the gallery on 57th Street was *Un chien andalou.* Between 1932 and 1933 he was president of the first "Film Society" of New York (an institution which had begun in England and which was known in Spain as "Cine Club"). These two men were attracted too by surrealistic objects. (Levy opened the doors of his gallery on various occasions to Joseph Cornell). Those artefacts were not appreciated by everybody. At the time of the exhibition in March 1939, at Julian Levy's gallery, besides 21 oil paintings and 5 drawings Dalí presented a few "objects", the critic of The New York Times, took no time in declaring that "it will not be necessary, I think, to mention these on this page", meaning that he did not believe these objects worth considering as works of art . Besides the objects on display at the exhibition, about which we know very little (we only know that there was the *Bust of Joelle*) that Spring, Dalí constructed two more artefacts, that we have no option but to place in the same direction, although fate intervened and some persistent interpretations have taken them out of context. I refer to the shop windows at Bonwit Teller and the pavilion with the name "Dream of Venus" designed for the New York World's Fair in 1939. In the latter, Levy played a decisive role. He must have also had something to do with the former.

6. Sobre Herman Barr i el MOMA es pot consultar A. G. Marquis, *Alfred H. Barr jr. Missionary for the Modern*, Chicago, 1989 i R. Lynes, *Good Old Modern. An Intimate Portrait of The Museum of Modern Art*, Nova York, 1973

6. Sobre Herman Barr y el MOMA se puede consultar A. G. Marquis, *Alfred H. Barr jr. Missionary for the Modern*, Chicago, 1989 y R. Lynes, *Good Old Modern. An Intimate Portrait of The Museum of Modern Art*, Nueva York, 1973

6. Regarding Herman Barr and MoMA one should consult A. G. Marquis, *Alfred H. Barr jr. Missionary for the Modern*, Chicago, 1989 and R. Lynes, *Good Old Modern. An Intimate Portrait of The Museum of Modern Art*, New York, 1973

7. Altres destacades figures d'aquesta generació prominent van ser E. E. Austin, Jr., director del Wadsworth Atheneum, on el 1931 es va fer la primera exposició d'art surrealista al EUA; Lincoln Kirstein, fundador i director de l'American Ballet; Philip Johnson, director del departament d'arquitectura del MOMA i després cèlebre arquitecte, etc.

7. Otras figuras destacadas de esta generación prominente fueron E. E. Austin, Jr., director del Wadsworth Atheneum, donde en 1931 se realizó la primera exposición de arte surrealista en EEUU; Lincoln Kirstein, fundador y director del American Ballet; Philip Johnson, director del departamento de arquitectura del MOMA y después célebre arquitecto, etc.

7. Other outstanding figures of this prominent generation were E. E. Austin, Jr., Director del Wadsworth Atheneum, the first exhibition of surrealist art in the U.S.A. was held in 1931; Lincoln Kirstein, founder and Director of the American Ballet; Philip Johnson, Director of the Department of Architecture of MoMA, who later became a famous architect, etc.

8. E. A. J. (Edward Alden Jewell), "Despiau and senor Dali", *New York Times*, 26 de març de 1939

8. E. A. J. (Edward Alden Jewell), "Despiau and senor Dali", *New York Times*, 26 de marzo de 1939

8. E. A. J. (Edward Alden Jewell), "Despiau and senor Dali", *New York Times*, 26th March, 1939

5. Man Ray, Maniquí de Man Ray, 1938
5. Man Ray, Maniquí de Man Ray, 1938
5. Man Ray, Man Ray's Mannequin, 1938

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURRÉALISME

Malgrat que les relacions podien degradar-se amb celeritat, al començament de 1938 Dalí encara era un membre destacat del grup surrealista.[10] La presència de l'artista a la Galerie Beaux-Arts va ser molt rellevant. La seva obra *Taxi pluvieux,* [il. 1] per exemple, es va situar en el pati de l'entrada, en un lloc per on havia de passar tothom. Aquesta peça, a mig camí entre la instal·lació i l'objecte surrealista, va provocar un fort impacte. El contrasentit, la repulsió, n'eren les notes dominants. Dos maniquins, un xofer amb cap de tauró i una passatgera vestida de nit, asseguda sobre un munt de verdures, apareixien regats per la pluja que queia dins d'un taxi, alhora que pels seus cossos xops es passejaven centenars de cargols. [il. 2] Breton hauria pogut parlar de "meravellós" amb tota l'ambigüitat que per a l'autor de *L'Amour Fou* tenia aquest concepte. Que Dalí ocupés un lloc tan destacat en aquella mostra surrealista no ha de sorprendre'ns. Breton i Eluard, aleshores encara amics,[11] havien encarregat a Marcel Duchamp la direcció artística —seria millor dir-ne escènica— de l'exposició. I entre l'autor del *Grand Verre* i Dalí sempre hi havia hagut una bona relació. ¿No havia al capdavall predit Apollinaire que la missió reservada a Duchamp seria la de reconciliar, a partir de la seva manca de prejudicis estètics, l'art amb la tècnica industrial, l'alta cultura amb les masses, presentant-lo així com un profeta dels nous temps, que tant esperonaven Dalí?[12] Si Duchamp va triar el *Taxi pluvieux* per obrir la mostra va ser, sens dubte, perquè la naturalesa d'aquell objecte s'adeia perfectament amb el contingut de l'exposició, en bona part basada en peces semblants.

Tampoc en això hem de trobar res d'estrany, atès que havia estat el mateix Duchamp, amb els seus *ready-made,* qui pri-

LA EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURRÉALISME

A pesar de que las relaciones podían deteriorarse con celeridad, a principios de 1938 Dalí todavía era un miembro destacado del grupo surrealista.[10] La presencia del artista en la Galerie Beaux-Arts fue muy relevante. Su obra *Taxi pluvieux,* [il. 1] por ejemplo, fue situada en el patio de la entrada, en un lugar por donde debía pasar todo el mundo. Esta pieza, a medio camino entre la instalación y el objeto surrealista, provocó un fuerte impacto. El contrasentido, la repulsión, eran las notas dominantes. Dos maniquíes, un chófer con cabeza de tiburón y una pasajera vestida con traje de noche, sentada sobre un montón de verduras, aparecían regados por la lluvia que caía dentro de un taxi, al mismo tiempo que por sus cuerpos empapados se paseaban centenares de caracoles. [il. 2] Breton habría podido referirse a "lo maravilloso" con toda la ambigüedad que para el autor de *L'Amour Fou* tenía este concepto. El hecho de que Dalí ocupara un lugar tan destacado en aquella muestra surrealista no debe sorprendernos. Breton y Eluard, entonces todavía amigos,[11] habían encargado a Marcel Duchamp la dirección artística —sería mejor llamarla escénica— de la exposición. Y entre el autor del *Grand Verre* y Dalí siempre había habido una buena relación. ¿No había predicho al fin y al cabo Apollinaire que la misión reservada a Duchamp sería la de reconciliar, a partir de su falta de prejuicios estéticos, el arte con la técnica industrial, la alta cultura con las masas, presentándolo así como un profeta de los nuevos tiempos, que tanto interesaban a Dalí?[12] Si Duchamp eligió el *Taxi pluvieux* para abrir la muestra fue, sin duda, porque la naturaleza de aquel objeto encajaba perfectamente con el contenido de la exposición, en buena parte basada en piezas semejantes.

Nada de ello debe extrañarnos, puesto que había sido el propio Duchamp, con sus *ready-made,* el primero en elevar los obje-

Dalí had arrived in New York at the beginning of March, 1939. His purpose was to inaugurate the aforementioned exhibition at the Julien Levy Gallery (on the 21st March, 1939). Although Dalí declared on arriving in New York that he wanted to be the "saviour" of painting, the fact is that his position compared to that of artistic activity continued to be very expansive —in the sense that it completely exceeded the traditional limits and hierarchy of painting.[9] The conception that Dalí then had of the artistic fact was completely impregnated in the surrealistic way, in which painting was an element —but only one of many— in a constellation made up of objects, installations, collages and poems etc, through which he reconstructed the function of thought. A sample of Dalí's proximity to surrealistic aesthetics is his participation —on a large scale— in the "Exposition Internationale du Surréalisme", which had taken place at the Galerie Beaux-Arts, in Paris, the previous January.

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURRÉALISME

Despite the fact the relationship would come to an end very soon after, at the beginning of 1938, Dalí was still a prominent member of the surrealistic group.[10] The artist's presence at the Galerie Beaux-Arts was outstanding. His work *Taxi pluvieux,* [il. 1] for example, was situated in the patio in the entrance, in a place where everybody would have to pass by. This piece, half way between the installation and the surrealistic object caused a great impact. Contradiction and repugnance were the predominant notes. Two mannequins, a chauffeur with a shark's head and a passenger in evening dress, sitting on a pile of vegetables, appeared watered by the rain that was falling inside the taxi while hundreds of snails crawled over their wet bodies. [il. 2] Breton would have been able to speak about marvellous with all the ambiguity that this concept held for the author of

mer havia elevat els objectes banals manufacturats a la categoria d'obra d'art, un gest que va obrir moltes portes, fins que el 1925 Breton va donar una nova empenta a la qüestió. L'objecte, a partir d'aleshores, ja no es definiria tant pel seu origen industrial com per la capacitat que tingués d'absorbir la subjectivitat de l'autor (i del contemplador). A la *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Breton va proposar de construir "certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve".[13] A partir d'aquell moment, però sobretot després de les noves referències a l'objecte aparegudes a *Nadja*, i encara més amb l'arribada de Dalí a París que tot seguit, amb matisos en relació amb Breton, però amb un mateix entusiasme, es va consagrar a la teorització i construcció d'objectes surrealistes, aquestes peces es van convertir en una de les activitats més importants del grup. Tot això sembla culminar en l'esmentada exposició de l'any 1938. Certament: un cop deixat enrere el *Taxi pluvieux*, els espectadors es trobaven amb la *Rue Surréaliste*, un passadís flanquejat per tot de maniquins modificats per diversos artistes: a més del mateix Duchamp [il. 3] i de Dalí, [il. 4] hi havia obres de Man Ray, [il. 5] Max Ernst, André Masson, etc. L'elecció del maniquí resulta molt interessant pel que té alhora de *ready-made* —es tracta al capdavall d'un objecte manufacturat— i d'*objet de rêve* en la mesura que aquestes figures de cera poden ser uns perfectes dipositaris dels nostres somnis.

El maniquí, a més a més, era una peça clau en l'imaginari surrealista. Breton en el *Manifest* de 1924 ja havia destacat el paper d'aquestes estranyes criatures, que veia com adequades per "a remoure la sensibilitat humana" i susceptibles de provocar "le merveilleux".[14] Potser aleshores Breton tenia al cap les sorprenents figures que des de 1915 habitaven les pintures de Giorgio de Chirico, aquells antics manitos banales manufacturados a la categoría de obra de arte, un gesto que abrió muchas puertas, hasta que en 1925 Breton dió un nuevo impulso a la cuestión. El objeto, a partir de entonces, ya no se definiría tanto por su origen industrial como por su capacidad de absorber la subjetividad del autor (y del contemplador). En la *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Breton propuso construir "certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve".[13] A partir de aquel momento, pero sobre todo después de las nuevas referencias al objeto aparecidas en *Nadja*, y aún más con la llegada de Dalí a París, quien acto seguido, con matices con relación a Breton, pero con un mismo entusiasmo, se consagró a la teorización y construcción de objetos surrealistas, estas piezas se convirtieron en una de las actividades más importantes del grupo. Todo esto parece culminar en la mencionada exposición del año 1938. Ciertamente: una vez dejado atrás el *Taxi pluvieux*, los espectadores se encontraban con la *Rue Surréaliste*, un pasillo flanqueado por una serie de maniquíes modificados por diversos artistas: además del propio Duchamp [il. 3] y de Dalí, [il. 4] había obras de Man Ray, [il. 5] Max Ernst, André Masson, etc. La elección del maniquí resulta muy interesante por lo que tiene al mismo tiempo de *ready-made* —se trata al fin y al cabo de un objeto manufacturado— y de *objet de rêve* —en la medida en que estas figuras de cera pueden ser unos perfectos depositarios de nuestros sueños—.

El maniquí, además, era una pieza clave en el imaginario surrealista. Breton en el *Manifiesto* de 1924 ya había destacado el papel de estas extrañas criaturas, que veía como adecuadas "para remover la sensibilidad humana" y susceptibles de provocar "le merveilleux".[14] Puede que entonces Breton tuviera en mente las sorprendentes figuras que desde 1915 habitaban en las pinturas de Giorgio De Chirico, aquellos antiguos maniquíes

***L'Amour Fou*. The fact that Dalí occupied such a prominent place at that surrealistic exhibition should not surprise us. Breton and Eluard were still friends then,[11] and had entrusted Marcel Duchamp with the artistic direction —or rather the stage direction would be a better description— of the exhibition. And the author of the *Grand Verre* and Dalí had always been on good terms. After all had not Apollinaire foretold that Duchamp's mission was to reconcile, owing to his lack of aesthetic detriment, art with industrial art, high and mass culture, introducing him almost like a prophet of the new times which spurred Dalí on?.[12] If Duchamp chose the *Taxi pluvieux* to open the exhibition it was without doubt because the nature of that object fitted in place perfectly with the contents of the exhibition, based mostly on similar pieces.**

This fact should not surprise us either, because it was Duchamp himself, with his *ready-made*, who had first raised manufactured banal objects to the category of works of art, a gesture which had opened many doors, and then in 1925 Breton gave impetus to the matter. From then on, the object, would no longer be defined by its industrial origin but by its capacity of absorbing the subjectivity of the author (and the observer). In his *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Breton suggested constructing "certains de ces objects qu'on n'aproche qu'en rêve".[13] From that moment on, but above all after his further references to the object which appeared in *Nadja*, and even more after Dalí's arrival in Paris and, almost immediately, with certain nuances in connection with Breton, but with the same enthusiasm, the theory and construction of surrealistic objects was established, and these pieces became one of the most important activities of the group. All this seems to have reached its climax at the aforementioned exhibition in the year 1938. One thing is

9. En arribar a Nova York, els primers dies de març de 1939, Salvador Dalí va declarar: "Avui hi ha tres grans pintors i tots tres són espanyols: Picasso va violar l'art i va engendrar un fill il·legítim. Miró va assajar d'assassinar l'art, però va fracassar en l'intent. Jo salvo no solament l'art sinó també el fill, que és el descendent de Picasso". S. J. Woolf, "Dali's Doodles come to town", *New York Times Magazine*, 12 de març de 1939

9. Al llegar a Nueva York, durante los primeros días de marzo de 1939, Salvador Dalí declaró: "Hoy hay tres grandes pintores y los tres son españoles: Picasso violó el arte y engendró a un hijo ilegítimo. Miró intentó asesinar al arte, pero fracasó en el intento. Yo salvo no solamente al arte, sino también al hijo que es el descendiente de Picasso". S. J. Woolf, "Dali's Doodles come to town", *New York Times Magazine*, 12 de marzo de 1939

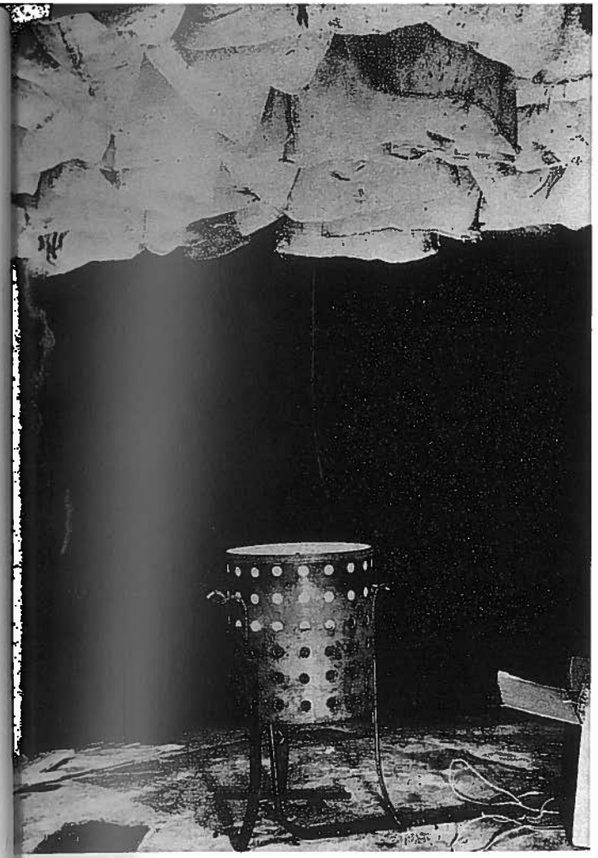
9. On arriving in New York, in early March, 1939, Salvador Dalí declared "There are three great painters today and all three are Spaniards: Picasso ravished art and begot an illegitimate child. Miro attempted to assassinate art but failed in his attempt. I am saving no art alone but also the child which is the offspring of Picasso". S.J.Woolf, "Dali's Doodles come to town", *New York Times Magazine*, 12th March, 1939

10. En el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, París, 1938, una publicació que va acompanyar l'exposició de la Galerie Beaux-Arts, Dalí hi era descrit com a "Pintor, poeta i teòric surrealista des de 1929", mentre que Aragon hi era presentat com a "Escriptor surrealista, des de l'origen del Moviment fins al 1932". Però el 24 de març de 1939 Paul Eluard escrivia a Gala: "Què puc afegir-t'hi? Que els 2 Magots (el cafè on es reunien aleshores Breton i els seus amics) s'esplaien amb calúmnies horroroses contra Dalí, el qual faria bé de reaccionar, perquè sinó li causaran molts de problemes". P. Eluard, *Lettres à Gala*, (ed. P. Dreyfus), París, 1984, pàg. 295

10. En el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, París, 1938, una publicación que acompañó a la exposición de la Galerie Beaux-Arts, Dalí aparecía descrito como "Pintor, poeta y teórico surrealista desde 1929", mientras que Aragon era presentado como "Escritor surrealista, desde el origen del Movimiento hasta 1932". Pero el 24 de marzo de 1939, Paul Eluard escribía a Gala: "¿Qué puedo añadir? Que los 2 Magots (el café donde se reunían entonces Breton y sus amigos) se desahogan con calumnias horrorosas contra Dalí, quien haría bien en reaccionar, porque sino le causarán muchos problemas". P. Eluard, *Lettres à Gala*, (ed. P.Dreyfus), París, 1984, pág. 295

quins de segó, sense rostre, sense sexe, representatius de l'home contemporani en la seva ceguesa i desorientació. Però probablement també pensava en els maniquins com a objectes reals, capaços de convertir-se en prolongacions de la nostra subjectivitat i alhora en instruments d'una nova coneixença. En aquest cas, Breton devia haver tingut més presents els maniquins de cera, gairebé sempre femenins, que trobem en els aparadors de les grans ciutats, i que se'ns apareixen a la vista com a dobles inquietants (*unheimlich,* diria Freud). El maniquí justament presenta un seguit de característiques que l'acosten a la idea de "meravellós" dels surrealistes (un concepte mai entès com a bellesa sinó com a conflicte: ¿no era al capdavall la bellesa per a Rimbaud una "fanfare atroce"?). Aquest objecte, per començar, se'ns ofereix sota la forma contradictòria del real i l'irreal, obrint així el camí a la confusió entre el viscut i l'imaginat, una de les fonts que alimenta la poètica surrealista. Però en segon lloc, el maniquí se'ns presenta encara sota una altra contradicció, la de l'animat i l'inanimat. Com ha advertit Freud, l'efecte desassossegador d'aquestes criatures —com dels autòmats— prové de la superposició del no-vivent sobre el vivent, és a dir, de la mort sobre la vida, que les caracteritza.[15] No podem oblidar, en tercer lloc i finalment, allò que el maniquí té de mercaderia. Exhibit en els aparadors de les grans avingudes, aquests delicats artefactes representen el luxe. En la seva petrificació simbolitzen el cos convertit en matèria inert, allò que es compra i es ven. L'exhibició de maniquins de l'any 1938 s'ha de contemplar, doncs, des d'aquesta triple perspectiva: l'esborrament de fronteres entre el real i l'imaginari, el desassossec que provoca la confusió entre vivent i no-vivent i allò que té de mercaderia, és a dir, la capacitat d'aquest objecte per simbolitzar l'ordre surreal, vital i econòmic, tots tres alhora. En agafar un grup

de salvado, sin rostro, sin sexo, representativos del hombre contemporáneo en su ceguera y desorientación. Pero probablemente también pensaba en los maniquíes como objetos reales, capaces de convertirse en prolongaciones de nuestra subjetividad y al mismo tiempo en instrumentos de un nuevo conocimiento. En este caso, Breton debía haber tenido en cuenta los maniquíes de cera, casi siempre femeninos, que encontramos en los escaparates de las grandes ciudades, y que se nos aparecen a la vista como dobles inquietantes (*unheimlich,* diría Freud). El maniquí justamente presenta una serie de características que le acercan a la idea de "maravilloso" de los surrealistas (un concepto nunca entendido como belleza sino como conflicto: ¿no era al fin y al cabo la belleza para Rimbaud una "fanfare atroce"?). Este objeto, para empezar, se nos ofrece bajo la forma contradictoria de lo real y lo irreal, abriendo así el camino a la confusión entre lo vivido y lo imaginado, una de las fuentes que alimenta la poética surrealista. Pero en segundo lugar, el maniquí se nos presenta todavía bajo otra contradicción, la de lo animado y lo inanimado. Como ha advertido Freud, el efecto inquietante de estas criaturas —como el de los autómatas— proviene de la superposición de lo no viviente sobre lo viviente, es decir, de la muerte sobre la vida, que las caracteriza.[15] No podemos olvidar, en tercer lugar y finalmente, lo que el maniquí tiene de mercancía. Exhibido en los escaparates de las grandes avenidas, estos delicados artefactos representan el lujo. En su petrificación simbolizan el cuerpo convertido en materia inerte, lo que se compra y se vende. La exhibición de maniquíes del año 1938 debe ser contemplada, pues, desde esta triple perspectiva: la desaparición de fronteras entre lo real y lo imaginario, el desasosiego que provoca la confusión entre lo viviente y lo no viviente y lo que tiene de mercancía, es decir, la capacidad de este objeto para simbolizar el orden surreal, vital y económico, los tres al mismo tiempo. Al tomar



6. Instal·lació de Marcel Duchamp per a "l'Exposition Internationale du Surréalisme", París, 1938
6. Instalación de Marcel Duchamp para la "Exposition Internationale du Surréalisme", París, 1938
6. Marcel Duchamp's Installation for the "Exposition Internationale du Surréalisme", Paris, 1938

certain; after going past the *Taxi pluvieux,* the public found themselves in the *Rue Surréaliste,* a corridor flanked with mannequins altered by various artists: besides Duchamp [il. 3] himself and Dalí, [il. 4] there were works by Man Ray, [il. 5] Max Ernst, André Masson and others. It is interesting to note their choice of mannequins because they are ready-made objects —manufactured objects— and *object de rêve* — in as much as that these wax figures can be perfect repositieries for our dreams.

Furthermore, the mannequin was a key element in surrealistic imagery. Breton in his *Manifiesto* in 1924 had already drawn attention to these strange creatures, which he saw as appropiate "to stir up human sensitivity" and capable of rousing "le mervelleux".[14] Breton may then have had in mind the surprising figures that had occupied Giorgio De Chirico's paintings since 1915, those old bran mannequins, without faces, without sex, who represented modern man in his blindness and confusion. But he was also possibly thinking about these mannequins as real objects, capable of becoming a continuation of our subjectivity and which at the same time were instruments of a new consciousness. In that case, Breton ought to have concentrated on the wax mannequins, who were nearly always females, like the ones we see in shop windows in big cities and which we see as disturbing doubles (*unheimlich,* as Freud would say). The mannequin precisely offers a series of characteristics which bring one a little closer to the idea of marvellous as understood by the surrealists (a concept never understood as one of beauty but rather one of conflict: after all was not beauty in the eyes of Rimbaud a "fanfare atroce"?). This object, to start with, is offered to us in the contradictory form of the real and the unreal, opening up the way to confusion between the lived

de maniquins i treure'ls de context, en vestir-los de maneres inesperades, en afegir-los tota classe d'objectes, els surrealistes estaven subvertint l'ordre del coneixement —real i imaginari—, de la vida —posant de relleu la immanència de la mort— i alhora mitjançant la desviació (*détournement*) d'aquests artefactes de la seva funció social estaven subvertint l'ordre econòmic i social en el qual s'inscriuen tan estranyes criatures.

LA INSTAL·LACIÓ NIT I DIA

No ha de sorprendre'ns, doncs, que poc més d'un any després, quan els magatzems de la Cinquena Avinguda, cantonada carrer 56 van suggerir a Dalí de dissenyar dos dels seus aparadors per a la temporada d'estiu, digués que sí, i que, a més a més, basés la seva instal·lació en les figures de dos maniquins. No ens ha de cridar l'atenció, atesa tant la participació que acabava de tenir en l'exposició de la Galerie Beaux-Arts (amb les implicacions que acabo d'assenyalar) com altres actuacions anteriors en una direcció semblant. Recordem que el pintor ja havia participat en una operació gairebé calcada l'any 1936 quan, amb motiu de l'exposició "Fantastic Art Dada Surrealism" que es va fer al MOMA, els mateixos magatzems li havien encarregat el disseny de diversos aparadors —juntament amb altres artistes surrealistes—. Aleshores Dalí va presentar una instal·lació anomenada "Era una dona surrealista, era com una figura de somni", en la qual es podia veure sobre un fons de núvols de *papier-mâché* un maniquí representant una dona ajaguda, vestida de negre i amb un cap de roses vermelles: la Dona Surrealista en persona. De les esquerdes d'una paret esmicolada, tot de braços molt llargs miraven d'abastar-la o li oferien regals, per bé que cap no aconseguís tocar-la. Sobre una tauleta hi havia el

un grupo de maniquíes y sacarlos de contexto, al vestirlos de maneras inesperadas, al añadirles toda clase de objetos, los surrealistas estaban subvirtiendo el orden del conocimiento —real e imaginario—, de la vida —poniendo de relieve la inmanencia de la muerte— y al mismo tiempo mediante el desvío *(détournement)* de estos artefactos de su función social estaban subvirtiendo el orden económico y social en el que se inscriben tan extrañas criaturas.

LA INSTALACIÓN NOCHE Y DÍA

No debe sorprendernos, por tanto, que, algo menos de un año después, cuando los almacenes de la Quinta Avenida, esquina calle Cincuenta y seis, sugirieron a Dalí diseñar dos de sus escaparates para la temporada de verano, aceptara, y, además, basara su instalación en las figuras de dos maniquíes. No debe llamarnos la atención tanto por su reciente participación en la exposición de la Galerie Beaux-Arts (con las implicaciones que acabo de señalar) como por otras actuaciones anteriores en una dirección parecida. Recordemos que el pintor ya había participado en una operación muy parecida en 1936 cuando, con motivo de la exposición "Fantastic Art Dada Surrealism" que se hizo en el MOMA, los mismos almacenes le habían encargado el diseño de diversos escaparates —junto con otros artistas surrealistas. Entonces Dalí presentó una instalación llamada "Era una mujer surrealista, era como una figura de sueño", en la que se podía ver sobre un fondo de nubes de *papier-mâché* un maniquí representando a una mujer estirada, vestida de negro y con una cabeza de rosas rojas: la Mujer Surrealista en persona. De las grietas de una pared hecha añicos, una serie de brazos muy largos intentaban alcanzarla o le ofrecían regalos, aunque ninguno consiguiera tocarla. Encima de la mesilla estaba el teléfono-langosta que Dalí había ideado en aquel

7. Instal·lació de Marcel Duchamp per a "l'Exposition Internationale du Surréalisme", París, 1938
7. Instalación de Marcel Duchamp para la "Exposition Internationale du Surréalisme", París, 1938
7. Marcel Duchamp's Installation for the "Exposition Internationale du Surréalisme", Paris, 1938

10. In the Dictionnaire abrégé du surréalisme, Paris, 1938, the accompaying publication to the Exhibition at the Galerie Beaux-Artst, Dalí was described as "Painter, poet and theorotician of Surrealism since 1929", while Aragon was described as a "Surrealist writer, from the beginning of the Movement since 1932". But on 24th March, 1939 Paul Eluard wrote to Gala saying: "Waht else can I add? That the 2 Magots (the café where Breton and his frieds used to meet), let off steam by making frightful accusations about Dalí who would do well to do something about this, because if not they will cause him a lot of trouble". P. Eluard, Lettres à Gala, (ed. P. Dreyfus), Paris, 1984, p. 295

11. Una amistat que no duraria gaire. "La meva llarga relació amb Breton i els surrealistes s'ha acabat definitivament", escrivia entre finals de novembre de 1938, començament de desembre Paul Eluard a Gala. La ruptura segons Breton s'hauria produït perquè Eluard va publicar un poema a la revista *Commune* que prèviament l'havia atacat. Segons Ernst la causa cal cercar-la en el seu rebuig envers el trotskisme, aleshores la nova religió de Breton. Ibid. pàgs. 291 i 481

11. Una amistad que no duraría mucho. "Mi larga relación con Breton y los surrealistas se ha acabado definitivamente", escribía entre finales de noviembre de 1938, principios de diciembre, Paul Eluard a Gala. La ruptura según Breton se habría producido porque Éluard publicó un poema en la revista *Commune,* que previamente le había atacado. Según Ernst la causa hay que buscarla en su rechazo hacia el trotskismo, entonces la nueva religión de Breton. Ibid. págs. 291 i 481

11. A friendship that would not last long, "My longlasting friendship with Breton has definetly come to an end" wrote, between late November and the beginning of December, 1938, Paul Eluard to Gala. The breaking offer had been caused by Eluard publishing a poem in the magazine *Commune* which he had previously criticised. According to Ernst, the cause can be found in his rejection of Troskyism, then Breton's new religion. Ibid. pp. 291 and 481

12. G. Apollinaire, *Méditations esthétiques.* Les peintres cubistes, París, 1913

12. G. Apollinaire, *Méditations esthétiques.* Les peintres cubistes, París, 1913

12. G. Apollinaire, *Méditations esthétiques.* Les peintres cubistes, Paris, 1913

telèfon-llagosta que Dalí havia fabricat aquell any.[16] El maniquí de la Cinquena Avinguda, a més d'assemblar-se molt a la Dona Surrealista, que protagonitzaria la pel·lícula dels Germans Marx que Dalí escriuria l'any següent, també pot ser entès com un antecedent dels objectes que va realitzar per a l'esmentada "Exposició Internacional del Surrealisme" i encara més de la nova instal·lació que faria en la mateixa botiga.

La col·laboració de Dalí amb la Bonwit Teller del 1939 és interessant per diverses raons. A través dels comentaris aparegut a la premsa és possible de reconstruir el contingut dels dos aparadors que aleshores va dissenyar. En el primer, titulat *El Dia,* s'hi podia veure una banyera folrada amb pell d'astracan (el que Dalí anomena "una banyera peluda") dins la qual suraven tres mans de cera que sostenien miralls; un tipus d'objecte que apareix també enganxat en les parets del rerefons. El mirall com és lògic feia al·lusió al mite de Narcís (al qual no feia gaire el pintor havia dedicat un quadre i un poema), i per aquesta raó hi havia flors de la planta que rep el nom d'aquest personatge mitològic a la banyera i escampades per terra i els mobles. Un maniquí de cabells vermells i coberts amb plomes verdes es trobava en la posició d'anar-se a ficar dins de l'aigua. En el segon aparador, batejat amb el nom de *La Nit,* hi apareixia un altre maniquí, en aquest cas ajagut sobre un llit, el capçal del qual era un cap de búfal que aguantava entre les mandíbules un colom sangonós. Aquest llit es caracteritzava també perquè les potes eren les extremitats del búfal i alhora perquè sota la peça de setí negre que feia de llençol brillaven carbons encesos. La composició, Dalí l'anomenava una mica despectivament "intentionally banal" i "manifesto of elementary surrealist poetry".[17] El pintor insistia, en canvi, que allò que donava

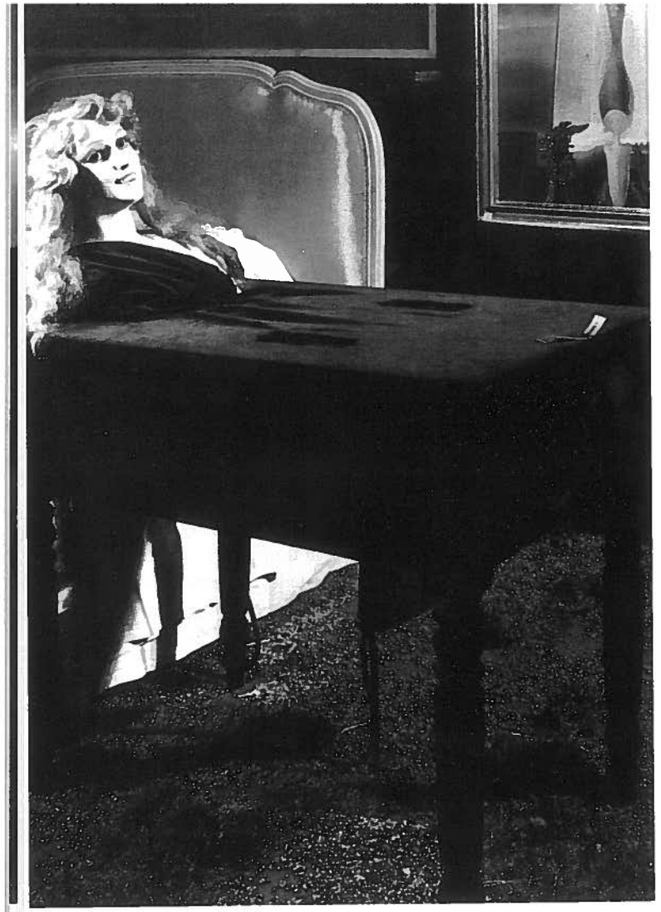
año.[16] El maniquí de la Quinta Avenida, además de parecerse mucho a la Mujer Surrealista, que protagonizaría la película de los Hermanos Marx que Dalí escribiría el año siguiente, también puede entenderse como un antecedente de los objetos que realizó para la citada "Exposición Internacional de Surrealismo" y todavía más de la nueva instalación que diseñará para la misma tienda.

La colaboración de Dalí con la Bonwit Teller de 1939 es interesante por diversas razones. A través de los comentarios aparecidos en la prensa se puede reconstruir el contenido de los dos escaparates que diseñó entonces. En el primero, titulado *El Día,* se podía ver una bañera forrada con piel de astracán (lo que Dalí llama "una bañera peluda") en la que flotaban tres manos de cera que sostenían espejos; un tipo de objeto que aparece también pegado en las paredes del trasfondo. El espejo como es lógico aludía al mito de Narciso (al cual recientemente el pintor le había dedicado un cuadro y un poema), y por esta razón había flores de la planta que recibe el nombre de este personaje mitológico en la bañera y esparcidas por el suelo y los muebles. Un maniquí de cabellos rojos y cubiertos con plumas verdes aparecía en posición de meterse en el agua. En el segundo escaparate, bautizado con el nombre de *La Noche,* se mostraba otro maniquí, en este caso tumbado sobre una cama, cuya cabeza era una cabeza de búfalo, que aguantaba entre las mandíbulas una paloma ensangrentada. Esta cama se caracterizaba también porque las patas eran las extremidades del búfalo y al mismo tiempo porque bajo la pieza de satén negro que hacía la función de sábana brillaban carbones encendidos. Dalí llamaba a la composición un poco despectivamente "intentionally banal" y "manifesto of elementary surrealist poetry".[17] El pintor insistía, en cambio, en que lo que daba sentido a todo el trabajo era el descubrimiento de dos vie-

and the imagined, one of the sources that nurtures the surrealist poetics. Secondly, the mannequin presents us yet another contradiction, the animate and inanimate. As Freud had warned us the restless effect of these creatures —as in the case of automatic machines— comes from the superimposition of the non-living over the living, that is to say, of death over life, which characterizes them.[15] Thirdly, we should always remember that, the mannequin is a manufactured product. On show in the shop windows in the wide avenues, these delicate artefacts represent luxury. In their petrification both the body converted in lifeless material and what is bought and sold is symbolized. The mannequin exhibition in the year 1938 should be seen from this triple perspective: the disappearance of the frontiers between the real and the imaginary, the uneasiness that causes a confusion between the living and the non-living and that it is a manufactured product, that is to say, the ability of this object to symbolize the surrealistic, vital and economic order, all three at the same time. By taking a group of mannequins and removing them from their context, by dressing them in unexpected ways, by adding all kinds of objects to them, the surrealists were subverting the order of consciousness —real and imaginary—, of life —emphasizing the immanence of death— and at the same time, by diverting *(détournement)* these artefacts from their social function, they were subverting the economic and social order in keeping with these strange creatures.

THE NIGHT AND DAY INSTALLATION

It should not surprise us, then, that less than one year later, when a Department Store on Fifth Avenue, 56th Street asked Dalí to design two of their shop windows for the summer sea-



8. R. Ubac, Objecte de Georges Hugnet, 1938
8. R. Ubac, Objeto de Georges Hugnet, 1938
8. R. Ubac, Georges Hugnet's Object, 1938

sentit a tot el treball era la descoberta de dos vells maniquins modernistes, trobats —*objets trouvés*— en l'àtic d'una antiga botiga de Nova York. Per a Dalí, aquelles velles andròmines de cera, amagades sota una espessa capa de pols i teranyines, representaven la "carn, la carn artificial, tan anacrònica com fos possible". Tot el joc —la subtilesa del joc— dels aparadors es trobava en el contrast entre aquelles polsegoses desferres i la qualitat dels materials utilitzats en l'entorn: setí, astracan, miralls, etc. A aquest contrast, caldria sumar-li el que abans ja comentàvem sobre els maniquins: la seva naturalesa inquietant, lúgubre, basada en la superposició de l'animat i l'inanimat, és a dir, de la vida i la mort, que en aquest cas s'accentuava per la seva condició de passats de moda, un concepte clau en els surrealistes, però encara més en Dalí. En la tensió entre el modern i l'antic, o millor dit, en la glorificació d'allò que havia estat modern i ara és passat de moda —*démodé*—, el pintor havia trobat la forma d'expressió d'una actitud regressiva, que cercava en el retorn al primitiu, a l'atàvic, la via de sortida tant del desig com de la revolta d'aquest desig contra els sistemes de coerció. Tota la poètica paranoica de l'entronització del Modern Style es basava en aquest principi. Benjamin havia posat de relleu l'originalitat dels surrealistes en reivindicar arquitectures, espais, formes, objectes passats de moda (*veraltet*). Dalí descobria en el caduc gairebé la raó d'ésser del seu art i la seva construcció com a personatge: les tècniques retrògrades usades en la pintura (perspectiva, figuració, definició) es complementaven amb les regressions psicològiques simulades (paranoia, sadisme oral, coprofília). "L'anacronisme", escrivia Dalí, "lluny de ser aquesta pretesa 'cosa momificada' inservible que l'experiència pseudointel·lectual considera inofensiva, tot rebutjant-la amb ironia a la 'cambra dels mals endreços' d'època, és, ben al contrari, una

jos maniquíes modernistas, encontrados —*objets trouvés*— en el ático de una antigua tienda de Nueva York. Para Dalí, aquellos viejos trastos de cera, escondidos bajo una espesa capa de polvo y de telarañas, representaban la "carne, la carne artificial, tan anacrónica como fuera posible". Todo el juego —la sutileza del juego— de los escaparates radicaba en el contraste entre aquellos polvorientos deshechos y la calidad de los materiales utilizados en su entorno: satén, astracán, espejos, etc. A este contraste habría que sumar lo que anteriormente ya comentábamos sobre los maniquíes: su naturaleza inquietante, lúgubre, basada en la superposición de lo animado y lo inanimado, es decir, de la vida y la muerte, que en este caso se acentuaba por su condición de pasados de moda, un concepto clave en los surrealistas, pero aún más en Dalí. En la tensión entre lo moderno y lo antiguo, o mejor dicho, en la glorificación de lo que había sido moderno y ahora está pasado de moda —*demodé*—, el pintor había encontrado la forma de expresión de una actitud regresiva, que buscaba en el retorno a lo primitivo, a lo atávico, la vía de salida tanto del deseo como de la revuelta de este deseo contra los sistemas de coerción. La poética paranoica de la entronización del Modern Style se basaba en este principio. Benjamin había puesto de relieve la originalidad de los surrealistas al reivindicar arquitecturas, espacios, formas, objetos pasados de moda *(veraltet)*. Dalí descubría en lo caduco la razón de ser de su arte y su construcción como personaje: las técnicas retrógradas usadas en la pintura (perspectiva, figuración, definición) se complementaban con las regresiones psicológicas simuladas (paranoia, sadismo oral, coprofilia). "El anacronismo", escribía Dalí, "lejos de ser esta pretendida 'cosa momificada' inservible que la experiencia pseudointelectual considera inofensiva, rechazándola con ironía a la 'habitación de los trastos' de época, es, al contrario, una cosa *verdadera* y *viviente*, una cosa de carne y huesos".[18] La doble

son, the painter accepted and based his installation on the figures of two mannequins. It should not surprise us because he had just participated in the exhibition at the Galerie Beaux-Arts (with the implications I have just pointed out) and because of other performances in similar directions. Let's recall that the artist had participated in a very similar operation in 1936 when for the purpose of the exhibition "Fantastic Art Dada Surrealism" which MoMA held in the same Department Store that had entrusted him with the design of certain shop windows —together with other surrealist artists. Dalí then presented an installation called "She was a Surrealist Woman, She was Like a Figure in a Dream", in which one could see "against a backdrop of *papier-mâché* clouds reclined a female, black —gowned dummy withy a head of red roses: the Surrealist Woman in person. Long red arms reached for her from fissures in crumbling walls, or offered her gifts, but none quite succeeded in touching her. On a small table beside her was the bright red lobster-telephone that Dali had designed that year".[16] The mannequin of Fifth Avenue, besides looking very much like the Surrealistic Woman, who would play a leading role in the Marx Brothers film that Dalí was to write the following year, could be understood as a precedent to the objects he made for the aforementioned "International Surrealistic Exhibition" and still more to the new installation which he would do in the same shop.

Dalí's collaboration with Bonwit Teller in 1939 is interesting for various reasons. One can reconstruct the contents of the two shop windows that he designed then from commentaries which appeared in the press. In the first, entitled *The Day,* one could see a bath lined in astrakhan (which Dalí called "hairy bathtub") in which three wax hands holding mirrors floated; a kind of object that also appears stuck to the walls in the background. The mirror obviously refers to the Myth of Narcissus (to whom

cosa *vertadera* i *vivent,* una cosa que té carn i ossos".[18] La doble tendència (anacronisme tècnic i atavisme psíquic), que converteix la seva obra en un treball tan inquietant, la trobem reflectida encara que sigui com una ombra lleu en aquests maniquins passats de moda de la Cinquena Avinguda. He dit maniquins modernistes, Dalí diu 1900. Potser no ho eren, però en tot cas li recordaven el món dels desigs solidificats.[19]

Quan els responsables dels magatzems per raons mig de gust mig morals van substituir les dues peces triades per Dalí per unes altres de més modernes, les van vestir diferent i les van col·locar en altres posicions, és lògic que el fet provoqués una profunda irritació a l'artista. No havia estat remogut res d'accessori de la seva instal·lació, sinó una peça essencial: els maniquins polsegosos i enteranyinats que ho aguantaven tot. Allò inquietant havia estat suprimit. L'*Unheimlich* (l'inconfortable) havia esdevingut *Heimlich* (confortable). El que va venir a continuació és ben conegut. En un atac d'ira, Dalí va llançar la banyera peluda contra els vidres de l'aparador, fet que va provocar un gran rebombori en plena Cinquena Avinguda. És secundari si ho va fer expressament o si ho va fer sense voler. Hi ha dos aspectes, en canvi, d'aquesta segona part de l'afer que em semblen importants: el que va dir Dalí a l'advocat de la Bonwit Teller, i el comentari del jutge que va haver d'emetre judici sobre el cas. A l'advocat de l'empresa, Dalí li va recordar que ell havia estat "contractat per fer una obra d'art" i que no volia tenir el seu nom "associat a un típic aparador de modes". Amb altres paraules, que la seva activitat, encara que semblés difícil de classificar dins de les pàgines d'art de *The New York Times,* pertanyia en aquest terreny i a cap altre, sobretot no al de la decoració habitual d'aparadors. En

[N. CAT. 50]
9. Pavelló de l'URSS dels arquitectes B. Iofani i K. S. Alabian, 1939
9. Pabellón de la URSS de los arquitectos B. Iofani y K. S. Alabian, 1939
9. U. S. S. R. Pavilion by architects B. Iofani and K. S. Alabian, 1939

tendencia (anacronismo técnico y atavismo psíquico), que convierte su obra en un trabajo tan inquietante, la encontramos reflejada aunque sea como una sombra leve en estos maniquíes pasados de moda de la Quinta Avenida. He dicho maniquíes modernistas. Dalí dice 1900. Tal vez no lo eran, pero en todo caso le recordaban al mundo de los deseos solidificados.[19]

Cuando los responsables de los almacenes por razones en parte atribuibles al gusto y en parte a la moral substituyeron las dos piezas escogidas por Dalí por otras más modernas, las vistieron de diferente manera y las pusieron en otras posiciones, es lógico que el hecho provocara una profunda irritación al artista. No se había cambiado nada de accesorio de su instalación, sino una pieza esencial: los maniquíes polvorientos y llenos de telarañas que sostenían el conjunto. Lo inquietante había sido suprimido. L'*Unheimlich* (lo inconfortable) se había convertido en *Heimlich* (confortable). Lo que siguió es de sobra conocido. En un ataque de ira, Dalí lanzó la bañera peluda contra los cristales del escaparate, hecho que provocó un gran alboroto en plena Quinta Avenida. Si lo hizo a propósito o involuntariamente es secundario. Hay dos aspectos, en cambio, de esta segunda parte del asunto que me parecen importantes: lo que contó Dalí al abogado de la Bonwit Teller, y el comentario del juez que emitió sentencia sobre el caso. Al abogado de la empresa, Dalí le recordó que él había sido "contratado para hacer una obra de arte" y que no quería que su nombre estuviera "asociado a un típico escaparate de modas". En otras palabras, que su actividad, aunque pareciera difícil de clasificar dentro de las páginas de arte de *The New York Times*, pertenecía a este terreno y a ningún otro, especialmente no al de la decoración habitual de escaparates. En esta línea no me parece menos interesante la declaración del juez ante los cargos, primero de destrozos malintencionados, cambiados des-

the artist had dedicated a painting and a poem not long before), and that is why there were flowers from the plant which bears the name of this mythological character in the bath and scattered over the floor and the furniture. A redheaded mannequin covered in green feathers was about to step into the water. In the second shop window, named *The Night* there is another mannequin stretched out on a bed whose head is in the shape of a buffalo holding a bloody dove in its jaws. This bed was characterised by the extremities of the buffalo acting as legs and at the same time from under the black satin piece that acted as a sheet shone lighted coals. Dalí contemptuously called the composition, "intentionally banal" and "manifesto of elemenatry surrealistic poetry".[17] The artist insisted, on the other hand, that what gave all his work meaning was the discovery of the two old Modern Style mannequins, —*objets trouvés*— found in the loft of an old shop in New York. For Dalí, those old wax bits and pieces, hidden beneath a thick coat of dust and cobwebs, represented the "flesh, artificial flesh, as anachronistic as it could ever be". All the game —the subtlety of the game— in the shop windows was to be found in the contrast between those dusty remains and the quality of the materials used around them: satin, astrakhan, mirrors, etc. To this contrast we would have to add what we previously commented on regarding the mannequins: their gloomy disturbing nature based on the superimposition of the animate and the inanimate, that is to say, of life and death which in this case was emphasized by their condition of old fashioned, a key concept among the surrealists, and even more so in Dalí. In the tension between the old and the modern, or rather, in the glorification of what had once been modern and was now old fashioned —*demodé*—, the artist had found the way of expressing a regressive attitude, that sought in the return to the primitive, to the atavistic, the way out of desire and the unrest from this des-

aquesta línia no em sembla menys interessant la declaració del jutge davant dels càrrecs, primer d'estralls malintencionats, canviats després pels de conducta desordenada, de què es va acusar el pintor. Va dir el jutge que en l'acció de Dalí "hi ha alguns dels privilegis que un artista amb temperament sembla posseir".[20]

Si els aparadors de la Bonwit Teller tenien per a Dalí —i per al jutge— el valor d"una obra d'art', en un terreny semblant hauríem de situar el projecte del "Somni de Venus". Com la instal·lació de la Cinquena Avinguda, aquest treball s'ha de contemplar en el marc de la concepció de l'obra d'art que tenien els surrealistes. Per a Breton l'activitat artística era alguna cosa com llençar unes xarxes que recollissin entre els nusos allò que acosta, fins a fondre'ls, el conscient i l'inconscient. O dit amb altres paraules: el treball creatiu constituïa un sistema capil·lar que permetés transitar fluidament entre l'exterior i l'interior fins que totes dues realitats es confonguessin. Pel poeta, en aquest procés, l'objecte jugava un paper fonamental: arrencat del context —*détourné*— es convertia en la porta d'accés d'un món a l'altre. Tota aquesta metodologia artística va brillar visualment en l'Exposició de l'any 1938 a què m'he referit. Allà, després del *Taxi pluvieux* de l'entrada i de la *Rue Surréaliste* que venia a continuació, el visitant es trobava en una gran sala convertida per Duchamp en gruta, el sostre de la qual havia estat cobert per un miler de sacs de carbó, mentre que el terra havia desaparegut sota una espessa catifa de fulles seques. L'espai estava feblement il·luminat per la claror d'un petit foc com els que encenen els paletes a les obres. [il. 6] Al fons, una bassa amb canyissos i nenúfars. Als quatre angles, llits gegants. [il. 7] Entre la penombra de la gruta, que els visitants havien de recórrer amb una llanterna a la mà, es tro-

pués por los de conducta desordenada, de que se acusó al pintor. El juez dijo que en la acción de Dalí "hay algunos de los privilegios que un artista con temperamento parece poseer".[20]

Si los escaparates de la Bonwit Teller tenían para Dalí —y para el juez— el valor de "una obra de arte", en un terreno parecido tendríamos que situar el proyecto del "Sueño de Venus". Como la instalación de la Quinta Avenida, este trabajo debe ser contemplado en el marco de la concepción estética de la obra de arte que tenían los surrealistas. Para Breton la actividad artística era algo parecido al acto de lanzar unas redes que recogieran entre sus nudos lo que acerca, hasta fundirlos, al consciente y al inconsciente. O dicho en otras palabras: el trabajo creativo consistía en construir un sistema capilar que permitiera transitar fluidamente entre lo exterior y lo interior hasta que las dos realidades se confundieran. Para el poeta, en este proceso, el objeto jugaba un papel fundamental: sacado de su contexto —*detourné*— se convertía en la puerta de acceso de un mundo a otro. Los resultados de esa metodología artística brillaron visualmente en la Exposición del año 1938, a la que ya me he referido. Allí, después del *Taxi pluvieux* de la entrada y de la *Rue Surrealiste* que venía a continuación, el visitante desembocaba en una gran sala convertida por Duchamp en gruta, cuyo techo había sido cubierto por un millar de sacos de carbón, mientras que el suelo había desaparecido bajo una espesa alfombra de hojas secas. El espacio estaba débilmente iluminado por el resplandor de un pequeño fuego como los que encienden los albañiles en las obras. [il. 6] En el fondo, un charco con cañizares y nenúfares. En los cuatro ángulos, camas gigantes. [il. 7] Entre la penumbra de la gruta, que los visitantes tenían que recorrer con una linterna en la mano, se encontraban esparcidos diversos objetos: una carretilla almoadillada de satén carmesí (Domínguez), una silla con el respaldo recu-

ire against the systems of constraint. All the poetic paranoid of the enthronement of the Modern Style was based on this principle. Benjamin had highlighted the originality of the surrealists in restoring architectures, spaces, forms, old fashioned objects *(veraltet)*. Dalí discovered in the outdated the reason for his art and the building of his character; the reactionary techniques used in his painting (perspective, imagination, definition) complemented each other with feigned psychological regressions (paranoia, oral sadism, coprophily). "Anachronism", wrote Dalí, "far from being this so-called useless 'mummified thing' that pseudointellectual experience believes harmless, rejecting it ironically into the 'boxroom' of the times, is, on the contrary, a true living thing, a thing that has flesh and bones".[18] The double tendency (technical anachronism and psychic atavism), which converts his work into such disturbing work, can be seen reflected although only slightly in these old fashioned mannequins on Fifth Avenue. I said Modern Style mannequins. Dalí said 1900. Perhaps they were not, but anyway they reminded him of the world of solidified desires.[19]

When the people responsable at the Deparment Store, either for reasons of taste or morality, replaced the two Modern Style pieces chosen by Dalí, with others more modern in style, dressed them differently and placed them in different positions, it is obvious that this action caused the artist profound irritation. They had not removed anything accessory to the installation but rather the essential piece: the dusty cobwebbed mannequins that held everything together. The disturbing had been eliminated. The *Unheimlich* (the uncomfortable) had been converted into *Heimlich* (the comfortable). What happened next is a well known fact. In an attack of rage, Dalí threw the hairy bath through the shop window, which caused a great commotion in the middle of Fifth Avenue. Whether he did this deliberately or

13. A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925), cito per *Oeuvres Complètes*, (M. Bonnet, ed.), Vol. 2, París, 1992, pàg. 277

13. A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925), cito por *Oeuvres Complètes*, (M. Bonnet, ed.), Vol.2, París, 1992, pág. 277

13. A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925), *Oeuvres Complètes*, (M. Bonnet, ed.), Vol. 2, Paris, 1992, p. 277

14. A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), O. C., Vol. 1, París, 1988, pàg. 321

14. A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), O. C., Vol.1, París, 1988, pág. 321

14. A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), Oeuvres Complètes, Vol. 1, Paris, 1988, p. 321

15. S. Freud, *Lo siniestro*, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, Barcelona-Palma de Mallorca, 1979, pàg. 18. Vid. també sobre aquestes qüestions i les següents H. Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass., 1993

15. S. Freud, *Lo siniestro*, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, Barcelona-Palma de Mallorca, 1979, pág. 18. Vid. también sobre estas cuestiones y las siguientes, H. Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass., 1993

15. S. Freud, *Evil*, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, Barcelona-Palma de Mallorca, 1979, p. 18. Vid. Also in this respect and the following H. Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass., 1993

16. Anònim, "Fifth Ave. Crowd Stops to View Dali Window", *New York Weekly Telegraph*, 26 de desembre de 1936. Citat per I. Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dalí*, Londres, 1997, pàg. 424

16. Anónimo, "Fifth Ave. Crowd Stops to View Dali Window", *New York Weekly Telegraph*, 26 de diciembre de 1936. Citado por I. Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dalí*, Londres, 1997, pág. 424

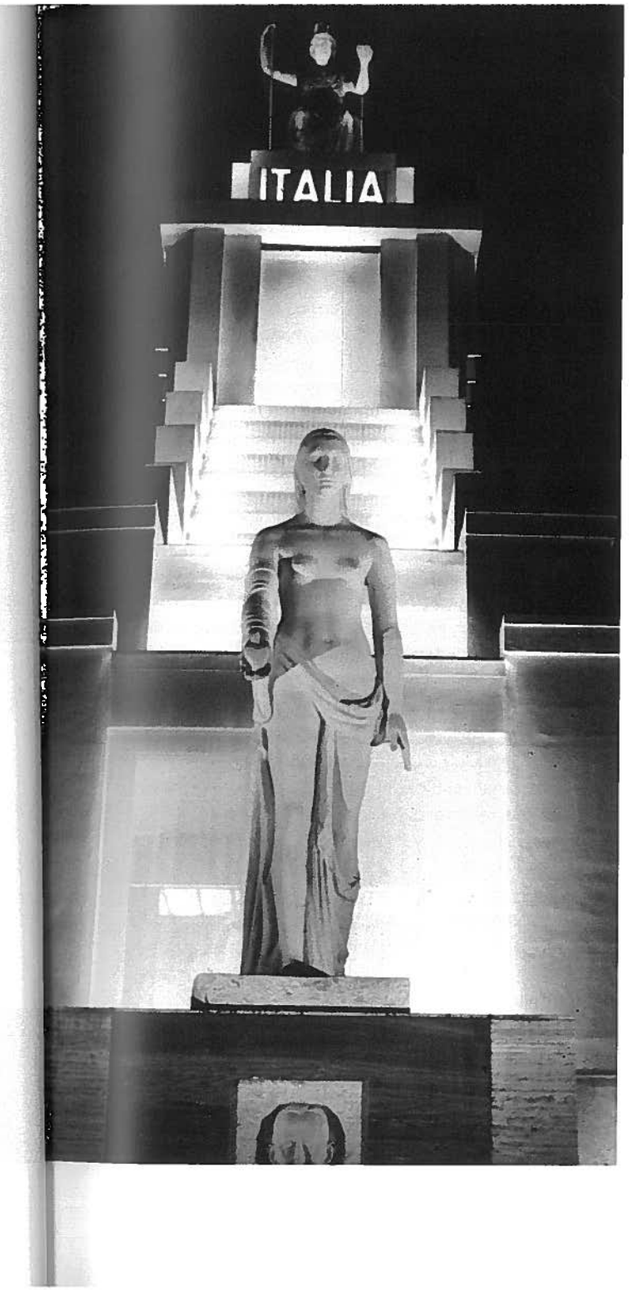
16. Anonymous, "Fifth Ave. Crowd Stops to View Dali Window", *New York Weekly Telegraph*, 26th December, 1936. Cited by I. Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dalí*, London, 1997, p. 424

baven escampats diversos objectes: un carretó encoixinat de setí carmesí (Domínguez), una cadira amb el respatller recobert d'heura (Paalen), un seient les quatre potes del qual eren cames de dona (Seligmann), una taula enfaixada de vellut negre en la qual s'enfonsava un bust de dona (Hugnet), [il. 8] un fonògraf el pavelló del qual era una faldilla acampanada amb dues cames de dona (Domínguez), una tassa, amb el plat i la cullera, folrats de pell (de Méret Oppenheim), una caixa amb un núvol a dins (Arp), etc. A més dels nombrosos objectes, la gruta presentava també diversos quadres, penjats de portes batents. Entre les diverses obres de Man Ray, Max Ernst, Masson, De Chirico, Arp, Miró, Matta, etc. que hi havia, s'hi podia veure *El gran masturbador* de Dalí. A tot això cal afegir, el dia de la inauguració, les evolucions pseudohistèriques de la ballarina Hélène Vanel, que va acabar capbussant-se a la bassa dels nenúfars.

Amb aquest treball, Duchamp transformava els objectes tridimensionals que havia manipulat fins aleshores en una nova realitat de tipus espacial, que contenia els objectes i era alhora en ella mateixa un altre objecte on poder passejar, mirar, tafanejar, en un procés semblant al que seguiria en la seva obra quan va passar del *Grand Verre* a la instal·lació *Étant donnés*. La fusió —o la confusió— entre l'intern i l'extern, entre el real i l'imaginari, entre el treball artístic i el treball manufacturat, s'acomplia amb la precisió i la fantasia pròpies de la ment del jugador d'escacs. El món dels objectes envaïa l'espai vital de la mateixa manera que la vida s'endinsava en l'univers rígid, mecànic, inert, dels objectes fins a fer, si es pot dir així, retrocedir la realitat. L'exposició de l'any 38 va ser un punt culminant del surrealisme. De la lliçó, uns en van treure més profit que d'altres. Dalí va ser dels més avantatjats. Ho podem comprovar en

bierto de hiedra (Paalen), un asiento cuyas cuatro patas eran piernas de mujer (Seligmann), una mesa con terciopelo negro a modo de faja en la cual se hundía un busto de mujer (Hugnet), [il. 8] un fonógrafo cuyo pabellón auditivo era una falda acampanada con dos piernas de mujer (Domínguez), una taza, con el plato y la cuchara, forrados de piel (Méret Oppenheim), una caja con una nube dentro (Arp), etc. Además de los numerosos objetos, la gruta presentaba también diversos cuadros, colgados de puertas que cierran solas. Entre las diversas obras de Man Ray, Max Ernst, Masson, De Chirico, Arp, Miró, Matta, etc., se podía ver *Le Grand Masturbateur* de Dalí. A todo esto cabe añadir, el día de la inauguración, las evoluciones pseudohistéricas de la bailarina Hélène Vanel, que acabó tirándose al charco de los nenúfares.

Con este trabajo, Duchamp transformaba los objetos tridimensionales que había manipulado hasta el momento en una nueva realidad de tipo espacial, que contenía los objetos y era a la vez en si misma otro objeto donde poder pasear, mirar, chafardear, en un proceso parecido al que seguiría en su obra cuando pasó del *Grand Verre* a la instalación *Étant donnés*. La fusión —o la confusión— entre lo interno y lo externo, entre lo real y lo imaginario, entre el trabajo artístico y el trabajo manufacturado, se cumplía con la precisión y la fantasía propias de la mente del jugador de ajedrez. El mundo de los objetos invadía el espacio vital de la misma manera que la vida ahondaba en el universo rígido, mecánico, inerte, de los objetos hasta conseguir, si podemos decirlo así, que la realidad retrocediera. La exposición del año 38 fue un punto culminante del surrealismo. De la lección, unos sacaron más provecho que otros. Dalí fue de los más aventajados. Lo podemos comprobar en la operación de la Bonwit Teller. Pero aún más en el proyecto que diseñará para la Exposición Universal de Nueva York.



[N. CAT. 49]
10. Pavelló d'Itàlia de l'arquitecte M. Busiri-Vici, 1939
10. Pabellón de Italia del arquitecto M. Busiri-Vici, 1939
10. Italian Pavilion by architect M. Busiri-Vici, 1939

unintentionally is beside the point. However there are two aspects in the second part of the matter that I consider important: what Dalí said to Bonwit Teller's lawyer, and the comment made by the judge, who delivered a verdict in this case. Dalí reminded the company's lawyer, that he had been "hired to do a work of art" and that he did not want his name to be "associated with typical window dressing". In other words; that although it seemed difficult to classify his activity, in the art pages of *The New York Times*, it belonged to this sphere and no other: above all it did not belong to the ususal decoration of shop windows. Along the same lines the Judge's declaration is equally interesting, first Dalí was charged by the Judge with malicious damages which was later changed to disorderly behaviour. The Judge said that in Dalí's action "there are some of the privileges that an artist with temperament seems to enjoy".[20]

If Bonwit Teller shop windows were for Dalí and —the Judge— "a work of art", we should situate the project "Dream of Venus" on the same lines. As in the case of the installation on Fifth Avenue, this work should be contemplated in the framework of the conception of a work of art that the surrealists had. For Breton, artistic activity was like throwing out nets that collected something through the holes that fused together the conscious and the unconscious. In other words: creative work consisted in constructing a capillary system that allowed a constant flow between the exterior and the interior until the two realities blended together. For the poet, in this process, the object played a fundamental role: out of context —*detourné*— it became the means of access from one world to another. All this artistic methodology shone visibly at the Exhibition in 1938 which I have referred to previously. There after seeing the *Taxi pluvieux* at the entrance and then the *Rue Surréaliste*, the visitor found himself in a large hall converted into a grotto by

l'operació de la Bonwit Teller. Però encara més en el projecte que dissenyarà per a l'Exposició Universal de Nova York.

En el "Somni de Venus", a les diverses concepcions que he esmentat de l'obra d'art surrealista, incloses les aportacions de Duchamp, cal sumar-hi la voluntat de Dalí d'acostar el seu treball a un públic com més ampli millor. A les barreres esborrades pels surrealistes, a les capil·laritats dibuixades entre móns contraposats, Dalí n'hi sumarà una de nova: la separació entre l'alta i la baixa cultura que com alguns dels seus contemporanis, si bé des de posicions polítiques diferents, malda per superar. La dificultat de l'empresa era enorme i, com en el cas de la Bonwit Teller, tot plegat se salda amb un considerable fracàs. Ara bé, malgrat les coincidències que hi pugui haver, el projecte del "Somni de Venus" i el dels aparadors de la Bonwit Teller difereixen si més no pel grau de complexitat. Una complexitat que apareix en els mateixos orígens de la idea d'un pavelló per a la Fira de Nova York. Per entendre millor el projecte, caldrà que ens aturem un moment a recordar què va ser aquell magne esdeveniment internacional.

LA NEW YORK WORLD'S FAIR

L'Exposició Universal de Nova York es va inaugurar el 30 d'abril de 1939 en una època en què la guerra s'havia començat a desplaçar del sud al centre d'Europa. En una declaració d'intencions perfectament comprensible, el president dels Estats Units, F. D. Roosevelt, va afirmar en l'acte d'obertura de l'exposició que "els ulls dels Estats Units es clavaven en el futur", un futur que hauria de fonamentar-se en el "progrés per a la humanitat", en una "més gran felicitat i menys privacions", en una "bona voluntat internacional, i,

17. S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, Nova York, 1942, pàg. 372
17. S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, Nueva York, 1942, pág. 372
17. S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, New York, 1942, p. 372

18. S. Dalí, "Dernières modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934", *Documents 34*, 1 juny 1934, Brusel·les, pàgs. 33-35
18. S. Dalí, "Dernières modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934", *Documents 34*, 1 junio 1934, Bruselas, págs. 33-35
18. S. Dalí, "Dernières modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934", *Documents 34*, 1st June, 1934, Brussels, pp. 33-35

19. Les reflexions de Benjamin sobre el surrealisme es troben a W. Benjamin, *Iluminaciones 1*, Taurus, Madrid, 1980, pàgs. 41-62. Un comentari molt brillant sobre les posicions de Benjamin i de Dalí en relació amb allò passat de moda es pot trobar a H. Foster, op.cit. pàg. 157 i ss i 186 i ss
19. Las reflexiones de Benjamin sobre el surrealismo se encuentran en W. Benjamin, *Iluminaciones 1*, Taurus, Madrid, 1980, págs. 41-62. Un comentario muy brillante sobre las posiciones de Benjamin y de Dalí con relación a lo pasado de moda lo encontramos en H. Foster, op. cit. pág. 157 y ss y 186 y ss
19. Benjamin's reflections on surrealism are to be found in W. Benjamin, *Iluminaciones 1*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 41-62. A brilliant analysis on Benjamin and Dalí's stance in respect of old fashioned can be found in H. Foster, op.cit. pàg. 157 and ss and 186 and ss

20. Anònim "Art Changed, Dali Goes on Rampage in Store, Crashes Through Window into Arms of Law", *The New York Times*, 17 de març de 1939
20. Anónimo "Art Changed, Dali Goes on Rampage in Store, Crashes Through Window into Arms of Law", *The New York Times*, 17 de marzo de 1939
20. Anonymous "Art Changed, Dali Goes on Rampage in Store, Crashes Through Window Into Arms of Law", *The New York Times*, 17th March, 1939

En el "Sueño de Venus", a las diversas concepciones que he mencionado de la obra de arte surrealista, incluidas las aportaciones de Duchamp, hay que sumar la voluntad de Dalí de acercar su trabajo a un público lo más amplio posible. A las barreras borradas por los surrealistas, a las capilaridades dibujadas entre mundos contrapuestos, Dalí sumará otro aspecto nuevo: la separación entre la alta y la baja cultura que como algunos de sus contemporáneos, si bien desde posiciones políticas diferentes, se esfuerza en superar. La dificultad de la empresa era enorme y, como en el caso de la Bonwit Teller, acabó saldándose con un considerable fracaso. Ahora bien, a pesar de las coincidencias que pudiera haber, el proyecto del "Sueño de Venus" y el de los escaparates de la Bonwit Teller difieren al menos por el grado de complejidad. Una complejidad que aparece en los mismos orígenes de la idea de un pabellón para la Feria de Nueva York. Para entender mejor el proyecto, deberemos detenernos un momento para recordar en qué consistió aquel magno acontecimiento internacional.

LA NEW YORK WORLD'S FAIR

La Exposición Universal de Nueva York se inauguró el 30 de abril de 1939 en una época en que la guerra había comenzado a desplazarse del sur al centro de Europa. En una declaración de intenciones perfectamente comprensible, el presidente de los Estados Unidos, F. D. Roosvelt, afirmó en el acto de apertura de la exposición que "los ojos de los Estados Unidos se clavaban en el futuro", un futuro que tendría que fundamentarse en el "progreso para la humanidad", en una "mayor felicidad y menos privaciones", en una "buena voluntad internacional, y, por encima de todo... paz".[21] A pesar de esta bien intencionada declaración, no eran los problemas de Europa los que habían puesto en mar-

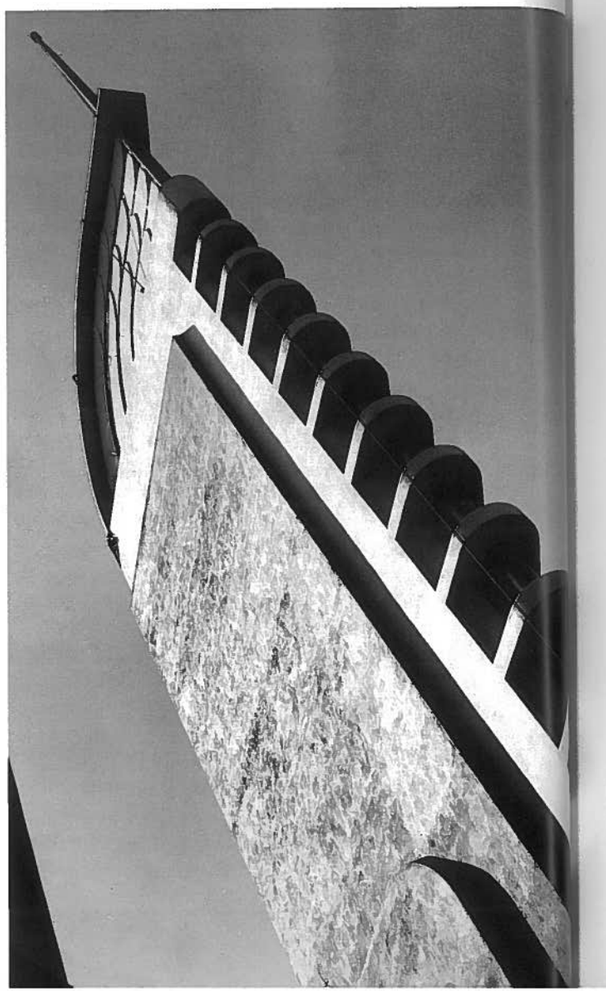
Duchamp, whose ceiling had been covered by a thousand coal sacks, while the floor had disappeared under a thick carpet of dry leaves. The room was dimly lit by the gleam coming from a small fire like the ones workmen light on building sites. [il. 6] In the background there was a pond with reed beds and water lilies. In the four corners, there were four enormous beds. [il. 7] In the semi darkness of the grotto, that the visitors had to walk through with a torch in hand, they came across several objects scattered about: a wheelbarrow with crimson satin cushions (Dominguez), a chair with its back covered in ivy (Paalen), a seat whose legs were women's legs (Seligmann), a table covered in black velvet in which the bust of a lady was sunken (Hugnet), [il. 8] a phonograph whose horn was a flared skirt with a woman's legs (Dominguez), a cup, a plate and a spoon, lined in leather (Méret Oppenheim), a box with a cloud inside (Arp), etc. Besides, the numerous objects, there were also several paintings inside the grotto hanging from panelled doors. Among the many paintings by Man Ray, Max Ernst, Masson, De Chirico, Arp, Miró, Matta, etc; one could see *The Great Masturbator* by Dalí. Apart from all this, one might add that on the day of the opening, the dancer Hélène Vanel, ended up diving into the nenufar pond after her pseudohysteric movements.

With this work, Duchamp converted tridimensional objects that he had manipulated up until that time into a new kind of reality in space, that contained objects that were another object within themselves at the same time in which one could walk, and gaze and wander around, in a similar process to that which he followed when he went from the *Grand Verre* to the *Étant donné* installation. The fusion —or confusion— between the internal and external, between the real and the imaginary, between artistic work and a manufactured work was

per damunt de tot... pau".[21] Malgrat aquesta ben intencionada declaració, no eren els problemes d'Europa els que havien posat en marxa aquella fastuosa maquinària que s'inaugurava sobre els 1.216,5 acres conquerits per la ciutat a un terreny fangós i descompost, convertit en abocador de cendres, del barri de Queens, que passaria a denominar-se Flushing Meadows; no, allò que havia engegat l'enorme potencial tècnic, econòmic i humà de l'Exposició Universal de Nova York va ser la necessitat de sortir de la crisi econòmica que encara tenallava la vida dels americans.

En efecte, la Fira va ser una iniciativa més —potser una de les més espectaculars— per superar la Gran Depressió. El 1939 als Estats Units encara hi havia 10 milions d'aturats, una xifra que representava una gran millora en relació amb els 23 milions del moment més fosc de la crisi, però que es trobava lluny d'haver guarit la ferida. Malgrat la participació internacional —que, d'altra banda, i ben significativament, en la distribució espacial de la Fira ocupava un lloc perifèric—, l'Exposició Universal de Nova York es va preocupar sobretot dels problemes interns. El fil conductor del projecte era un arc que es tibava del passat cap al futur. Partint d'una mirada retrospectiva envers els propis orígens —oficialment l'Exposició commemorava el 150 aniversari de la presa de possessió de George Washington com a president dels Estats Units a Nova York, en aquell moment capital de la nació—, la Fira es presentava fonamentalment com una plataforma de projecció cap al futur: "el món de demà" era el lema de l'Exposició (per ser exactes: "Building the World of Tomorrow with the Tools of Today"); un món de demà que es basaria, esperançadorament, en els avenços de la tecnologia, als quals s'atribuïa la virtut de fer possible una vida millor.

[N. CAT. 27]
11. Torre de l'edifici de la Chrysler Motor de l'arquitecte J. G. Rogers, 1939
11. Torre del edificio de la Chrysler Motor del arquitecto J. G. Rogers, 1939
11. Pylon of the Chrysler Motor Building by architect J. G. Rogers, 1939



cha aquella fastuosa maquinaria que se inauguraba sobre los 1.216,5 acres conquistados por la ciudad a un terreno cenagoso y descompuesto, convertido en vertedero de cenizas, del barrio de Queens, que pasaría a denominarse Flushing Meadows; no, aquello que había accionado el enorme potencial técnico, económico y humano de la Exposición Universal de Nueva York fue la necesidad de salir de la crisis económica que aún atenazaba la vida de los americanos.

En efecto, la Feria fue una iniciativa más —tal vez una de las más espectaculares— para superar la Gran Depresión. En 1939 en Estados Unidos todavía había 10 millones de parados, una cifra que suponía una considerable mejora con relación a los 23 millones del momento más oscuro de la crisis, pero que se encontraba lejos de haber restañado la herida. A pesar de la participación internacional —que por otra parte, y bastante significativamente, en la distribución espacial de la Feria ocupaba un lugar periférico—, la Exposición Universal de Nueva York se preocupó sobre todo de los problemas internos. El hilo conductor del proyecto era un arco que se tensaba desde el pasado hacia el porvenir. Partiendo de una mirada retrospectiva dirigida a los propios orígenes —oficialmente la Exposición conmemoraba el 150 aniversario de la toma de posesión de George Washington como presidente de los Estados Unidos en Nueva York, en aquel momento capital de la nación—, la Feria se presentaba fundamentalmente como una plataforma de proyección hacia el futuro: "el mundo de mañana" era el lema de la Exposición (para ser exactos: "Building the World of Tomorrow with the Tools of Today"); un mundo de mañana que se contemplaba, esperanzadoramente, basado en los avances de la tecnología, a los cuales se atribuía la virtud de hacer posible una vida mejor.

carried out with the precision and imagination typical of the mind of a chess player. The world of objects invaded the living space in the same way that life drove into the rigid, mechanical, lifeless universe of the objects until it made, we could say, reality retreat. The exhibition in 1938 was the peak of surrealism. Some derived more benefit from the lesson than others. Dalí was one of the most outstanding. We can see this for ourselves in the Bonwit Teller operation. And even more so in the project he would design for the New York World's Fair.

In the "Dream of Venus", apart from the various conceptions which I have mentioned regarding the surrealistic work of art, including Duchamp's contribution, one should add Dalí's wish to bring his work as close to a wider public as possible. Dalí added a new aspect to the barriers removed by the surrealists and the capillary actions drawn between contrasting worlds, the separation between high and low culture just like other contemporary artists of his, although from other political positions which he tried very hard to go beyond. The difficulty of the task was tremendous and like in the case of Bonwit Teller, it all ended up in a complete failure. Although the project "Dream of Venus" and the Bonwit Teller shop windows coincided up to a point, the degree of complexity made them different. A complexity which appeared at the very beginning of the idea of a pavilion for the New York World's Fair. To understand this project better, we should pause for a moment to recall exactly what that great international event was.

THE NEW YORK WORLD'S FAIR

The World Fair in New York was inaugurated on 30th April, 1939 at the time when the war had started moving up from the

Després de deu anys de privacions, la Fira oferia als visitants un espectacle enlluernador de fulgurant tecnologia, arquitectura impressionant i màgiques diversions. Concebuda com un triomf del progrés industrial i de l'ordre capitalista, va inaugurar una nova era, que la guerra aturaria momentàniament: el de la tecnologia convertida en un bé de consum privat. Allò que s'hi oferia, com un producte a l'abast de tothom, eren màquines de rentar (roba, vaixella), el miracle de la televisió que va emetre en directe per primer cop amb motiu de la inauguració de l'esdeveniment, les primeres fotografies en color de la casa Kodak, les fibres sintètiques com el niló, etc. En definitiva, un món de comoditats, luxes tecnològics i noves diversions. Dit amb altres paraules: un món de mercaderies. Els visitants, més que observadors, eren tractats com a consumidors en potència (una manera de fer que s'havia iniciat a l'Exposició de Chicago del 1933).[22]

El projecte de la Fira de Nova York havia sorgit la primavera de 1935 d'un grup d'empresaris amb preocupacions cíviques.[23] Altres forces vives de la ciutat, tant del món dels negocis com de la cultura, es van sumar al projecte, que a través d'un "Theme Committee" va anar definint les grans línies de l'Exposició. Un "Board of Design" es va encarregar de donar una forma externa homogènia i coherent a aquelles grans línies. Els responsables del "Theme Committee" es van esforçar a dissenyar un model lògic que servís per emmarcar els problemes a què s'enfrontava la societat americana. Amb aquesta intenció es va dividir la Fira en tres grans sectors: en primer lloc, el "Tema Central" basat en la proposta de "el món de demà"; aquest espai es subdividia en set subsectors representatius de les necessitats de la vida moderna: Producció i distribució, Transport, Comunicació i sistemes de negocis, Alimentació, Medicina i Salut Pública,

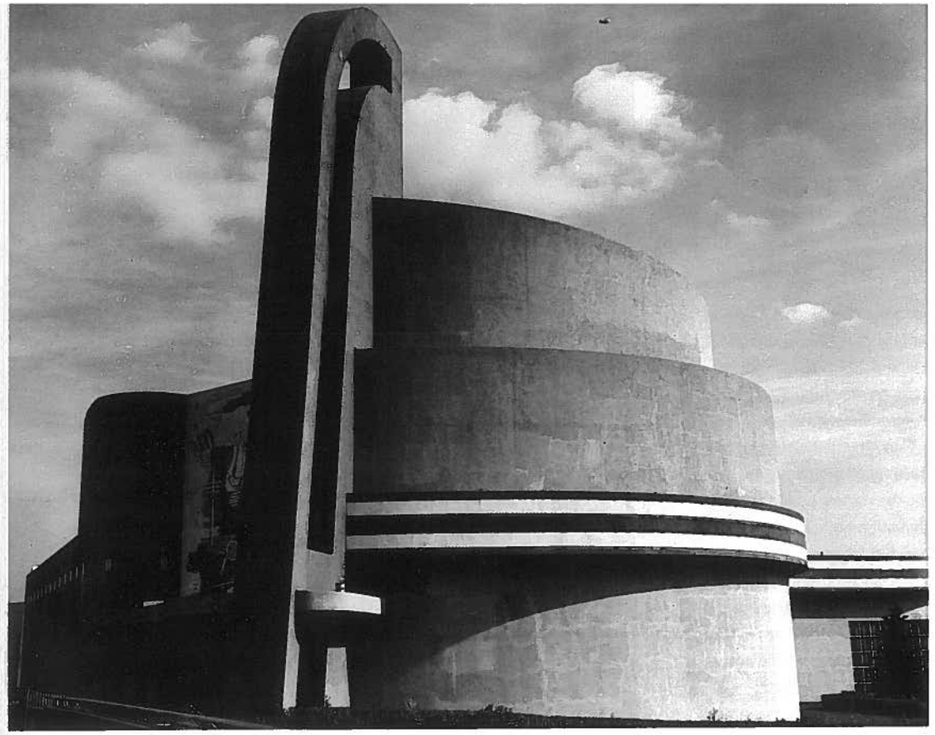
Después de diez años de privaciones, la Feria ofrecía a los visitantes un espectáculo deslumbrante de luminosa tecnología, arquitectura sobrecogedora y mágicas diversiones. Concebida como un triunfo del progreso industrial y del orden capitalista, inauguró una nueva era, que la guerra frenaría momentáneamente: el de la tecnología convertida en bien de consumo privado. Lo que se ofrecía, como un producto al alcance de todo el mundo, eran máquinas de lavar (ropa, vajilla), el milagro de la televisión que emitió en directo por vez primera con motivo de la inauguración del acontecimiento, las primeras fotografías en color de la casa Kodak, las fibras sintéticas como el nilón, etc. En definitiva, un mundo de comodidades, lujos tecnológicos y nuevas diversiones. Dicho con otras palabras: un mundo de mercancías. Los visitantes, más que observadores, eran tratados como consumidores en potencia (una tendencia que se había iniciado en la Exposición de Chicago del 1933).[22]

El proyecto de la Feria de Nueva York había surgido la primavera de 1935 de un grupo de empresarios con preocupaciones cívicas.[23] Otras fuerzas vivas de la ciudad, tanto del mundo de los negocios como de la cultura, se sumaron al proyecto, que a través de un "Theme Committee" fue definiendo las grandes líneas de la Exposición. Un "Board of Desing" se encargó de dar forma externa homogénea y coherente a aquellas grandes líneas. Los responsables del "Theme Comittee" se esforzaron en diseñar un modelo lógico que sirviera para enmarcar los problemas a los que se enfrentaba la sociedad americana. Con esta intención dividieron la Feria en tres grandes sectores: en primer lugar, el "Tema Central" basado en la propuesta de "el mundo de mañana"; este espacio se subdividía en siete subsectores representativos de las necesidades de la vida moderna: Producción y distribución, Transporte, Comunicación y sistemas de negocios, Alimentación, Medicina y Salud Pública, Ciencia y Educación e Interés Social.

12. Edifici de l'Electrical Products, 1939
12. Edificio de la Electrical Products, 1939
12. Electrical Products Building, 1939

south towards the centre of Europe. In a declaration made on the opening day by the President of the United States of America, F. D. Roosevelt, he understandably asserted that "the eyes of the United States are fixed on the future", a future which had to be based on "the progress of mankind", on a "greater happiness and less hardship" on "international goodwill, and, above all, ... peace".[21] Despite his good intentions, the problems in Europe had little to do with the starting up of that magnificent machinery which was inaugurated on 1.216,5 acres of boggy decomposed land which had turned into an ash dump and had been regained by the city, in Queens, and which later would be called Flushing Meadows; no, what had activated the enormous technical, economic and human potential at the New York World's Fair had been the need to recover from the economic crisis which still held its grip on American Society.

In actual fact, the Fair was just another initiative —perhaps one of the most spectacular—, in order to survive the Great Depression. In 1939 there were still 10 million people out of work in the United States, a figure which was a great improvement compared to the 23 million unemployed at the peak of the crisis, but the wound had not been healed. Despite international participation —which on the other hand, and quite significantly so, occupied a outlying place in the distribution of space at the Fair-, the New York World's Fair was more preoccupied about internal problems. The guiding thread of the project drew an archway from the past towards the future. Looking back to its origins —officially the Exhibition commemorated the 150th anniversary of the swearing in ceremony of George Washington as president of the United States in New York, then the capital of the nation. The Fair was launched mainly as a stepping stone projecting towards the future: "the world of tomorrow" was the motto of the Exhibition (to be more exact:



[N. CAT. 24]
13. Agència Underwood & Underwood, Edifici de l'Electrical Products dels arquitectes A. Steward Walker i L. N. Gillette, 1939
13. Agencia Underwood & Underwood, Edificio de la Electrical Products de los arquitectos A. Steward Walker y L. N. Gillette, 1939
13. Underwood & Underwood Agency, Electrical Products Building by architects A. Steward Walker and L. N. Gillette, 1939

Ciència i Educació, i Interès Social. Cada sector disposava d'una exposició central, organitzada per la mateixa Fira, al voltant de la qual els expositors privats construïen els seus edificis. En segon lloc hi havia "l'Àrea dels Estats", on estaven representats 33 components de la Unió i 58 països, inclosos el Japó, Itàlia i la URSS. Ni Alemanya ni tampoc Espanya, que tot just sortia de la Guerra Civil, no hi van participar. (El final del conflicte espanyol no solament era viu en les consciències progressistes americanes, aleshores molt nombroses. El mateix Dalí va referir-se a l'esdeveniment tant en algunes de les pintures que va presentar a la galeria Julien Levy com en la "Declaració de la independència de la imaginació" que aleshores va llençar en forma de manifest. En aquest text, s'hi podia llegir molt clarament una al·lusió

Cada sector disponía de una exposición central, organizada por la propia Feria, a cuyo alrededor los expositores privados construían sus edificios. En segundo lugar se encontraba el "Area de los Estados", donde estaban representados 33 componentes de la Unión y 58 países, incluidos Japón, Italia y la URSS. Ni Alemania ni España, que salía de la Guerra Civil, participaron. (El final del conflicto español no solamente estaba vivo en las conciencias progresistas americanas, entonces muy numerosas. El propio Dalí se refirió al acontecimiento tanto en algunas de las pinturas que presentó en la galería Julien Levy, como en "la Declaración de la independencia de la imaginación" que entonces lanzó en forma de manifiesto. En este texto se podía leer muy claramente una alusión a su amigo García Lorca, asesinado al comienzo de la Guerra: "Todo será verdoso. 'Verde, que te quiero verde'... Agua verde, viento verde, verde armiño, lagartos verdes hinchados de sueño y deslizándose a lo largo de la piel verde y de los deslumbrantes escotes del insomnio, verdes papeles de aluminio, chocolate verde, verde electricidad atroz que caracteriza la carne viva de les guerras civiles, verde la claridad de mi Gala!"). La ausencia de Alemania y España era coherente. La participación, en cambio, de Japón, Italia [il. 10] y la URSS [il. 9] no deja de resultar curiosa, si tenemos en cuenta que la Exposición también se proponía defender la democracia como forma de gobierno y como forma de vida. Evidentemente, la salida a la crisis económica elegida por los Estados Unidos se veía como un camino original, contrapuesto al que representaban el fascismo y el comunismo. Éste era otro de los hilos conductores de la Feria, que presentaba un pabellón titulado precisamente "Democracity". En tercer y último lugar estaba la "Zona de Diversión", concebida como una excrecencia al margen de la formalización espacial de la Feria, y, por esta razón, fuera del control de los organizadores, a pesar de las declaraciones que se hicieron al respecto. Pero sobre este punto ya volveremos más adelante.

"Building the World of Tomorrow with the Tools of Today"); a world of tomorrow which was envisaged, as promising, based on break throughs in the field of technology, which signified the possibility of a better life ahead.

After ten years of hardship, the Fair offered visitors a dazzling show of brilliant technology, spectacular architecture and magical entertainment. Conceived as a victory of industrial progress and of capitalism, it unveiled a new era, which the war would temporarily call a halt to: one of technology converted into private consumer goods. What was being offered, was a product within everybody's reach, washing machines, dishwashers, the miracle of television which broadcast live for the first time at the opening ceremony of the event, the first colour photographs from Kodak, synthetic fibres like nylon, etc. All things considered, a world of home comforts, technological luxuries and new entertainment. In other words, a world of commodites. The visitors, more than observers, were treated like future consumers (a way of doing things which had begun at the Chicago Exhibition in 1933).[22]

The project of the New York World's Fair had arisen in Spring, 1935 among a group of civic-minded businessmen.[23] Other social forces in the city, both in the business world and in the world of culture, joined the project which by means of a "Theme Committee" began to define the broad outline along which the Exhibition would run. A "Board of Design" was entrusted with the job of giving it homogeneous external form in keeping with this broad outline. The people responsable for the "Theme Committée" tried hard to design a model in keeping which would provide the setting for the problems which the American people had to face. Consequently, the Fair was divided into three large sectors. In the first place the "Central

al seu amic García Lorca, assassinat al començament de la Guerra: "Tot serà verdós. 'Verd, com t'estimo verd'... Aigua verda, vent verd, verd ermini, llangardaixos verds inflats de son i lliscant al llarg de la pell verda i dels enlluernadors escots de l'insomni, verds papers de plata, xocolata verda, verda l'electricitat atroç que caracteritza la carn viva de les guerres civils, verda la claredat de la meva Gala!"). L'absència d'Alemanya i Espanya era ben coherent. La participació, en canvi, del Japó, Itàlia [il. 10] i la URSS [il. 9] no deixa d'ésser curiosa, si tenim en compte que l'Exposició també es proposava defensar la democràcia com a forma de govern i com a forma de vida. Evidentment, la sortida a la crisi econòmica adoptada pels Estats Units es veia com un camí original, contraposat al que representaven el feixisme i el comunisme. Aquest era un altre dels fils conductors de la Fira, que presentava un pavelló titulat precisament "Democracity". En tercer i últim lloc hi havia la "Zona de Diversió", concebuda com una excrescència al marge de la formalització espacial de la Fira, i, per aquesta raó, fora del control dels organitzadors, malgrat les declaracions que en aquest respecte es van fer. Però sobre aquest punt ja hi tornarem.

Com correspon a un projecte de grans dimensions, especialment en un temps de crisi, l'Exposició es fonamentava en uns esquemes ideològics molt clars, que no calia que es materialitzessin a través d'eslògans cridaners. Per exemple, la voluntat integradora de què partien els organitzadors es va recolzar en un determinat tipus de planificació de l'espai, que englobava l'objectiu d'unitat que volia transmetre l'Exposició. En el pla adoptat per la Fira, de tipus geometrista inspirat en els principis neoclàssics de la tradició Beaux-Arts, les icones simbòliques de l'Exposició, el "Trylon" i el "Perisphere", ocupaven un espai central del qual arrencava l'eix principal i un seguit d'eixos radials en angle de

Como corresponde a un proyecto de grandes dimensiones, especialmente en tiempo de crisis, la Exposición se fundamentaba en unos esquemas ideológicos muy claros, que no hacía falta que se materializaran a través de eslóganes llamativos. Por ejemplo, la voluntad integradora de la cual partían los organizadores se apoyó en un determinado tipo de planificación del espacio que englobaba el objetivo de unidad que quería transmitir la Exposición. En el plano adoptado por la Feria, de tipo geometrista inspirado en los principios neoclásicos de la tradición Beaux-Arts, los iconos simbólicos de la Exposición, el "Trylon" y el "Perisphere", ocupaban un espacio central desde donde arrancaba el eje principal y una serie de ejes radiales en ángulo de 45° que culminaban en plazas circulares, unidas entre sí por ejes transversales en forma de arco iris. El pensamiento que había detrás de la planificación asociaba, sin duda, las conexiones radiales a la idea de un cuerpo unificado, que simbolizaba la voluntad de integración de los diversos componentes del cuerpo social y también del territorio nacional. Para combatir uno de los efectos más devastadores de la Depresión, el sentimiento de desmembramiento del grupo, la imagen que quería imponer la Feria era la de la unidad. La Exposición, como la política del "New Deal" de Roosevelt, era un instrumento para conseguir que elementos y actividades dispersas e incluso antagónicas coincidieran: máquinas, ciencia, tecnología, agricultura, pero también cultura y diversión.[24] Por otra parte, la forma de ser geométrica y racionalista del trazado se identificaba con la visión del mundo cientifista y tecnológica que aguijoneaba a los responsables del proyecto.[25] La planificación, la racionalización eran piezas claves de la mentalidad política de la época. También de los organizadores de la Feria. El diseñador W.D.Teague, elemento básico en la construcción de la Exposición Universal de 1939 contemplaba a la sociedad americana como una "geometrical structure of structures".[26]

Theme" based on the proposal of "The World of Tomorrow". This space was subdivided into seven subsectors representative of the necessities of modern life. Production and Distribution. Transportation, Communications and Business Systems, Food, Medicine and Public Health, Science and Education and Community Interest. Each sector had a focal exhibition at its disposal, organized by the Fair itself, around which private exhibitors built their constructions. In second place, there was "The States Area" where 33 members of the Union were represented and 58 countries, including Japan, Italy and the U.S.S.R. Neither Germany nor Spain, that had just come out of a Civil War, took part. (The end of the Civil War was not only still alive in the consciences of Progressive Americans, very many at that time, Dalí himself referred to the conflict both in some of the paintings he exhibited at the Julien Levy Gallery and in the "Declaration of Independence of Imagination" which he then launched in the form of a Manifiesto. In this text one could read very clearly a reference to his friend García Lorca, assassinated at the beginning of the war: "Everything will be greenish. 'Green how I love you green'... Green water, green wind, green ermine, green lizards inflated with sleep and slithering along their green skin and the dazzling low cut neckline of insomnia, green foil papers, green chocolate, green atrocious electricity that characterizes the raw wounds of civil wars, green the clarity of my Gala!". Germany and Spain's absence was very logical. On the other hand the participation of Japan, Italy [il. 10] and U.S.S.R. [il. 9] is really quite curious, if we take into account that the New York World's Fair was also proposed to defend democracy as a form of government and a way of life. Obviously, the way out of the economic crisis adopted by the United States was seen as an original one in contrast with that represented by fascism and communism. This was another of the basic themes of the Fair that presented a pavilion entitled

21. Citat a L. Zim et alt., *The World of Tomorrow. The 1939 New York World's Fair, New York,* 1988, pàg. 9
21. Citado en L. Zim et alt., *The World of Tomorrow. The 1939 New York World's Fair,* New York, 1988, pág. 9
21. Cited in L. Zim et alt., *The World of Tomorrow. The 1939 New York World's Fair,* New York, 1988, p. 9

22. Vid. Morris Dickstein, "From the Thirties to the Sixties: The New York World's Fair in its own Time"a d.a., *Remembering the future. The New York World's Fair from 1939 to 1964,* The Queens Museum, Nova York, 1989, pàgs. 21-44; H. A. Harrison, "Introduction", a H. A. Harrison, *Dawn of a New Day The New York World's Fair, 1939/40,* The Queens Museum, Nova York, 1980, pàgs. 1-3; Warren I. Susman, "The People's Fair: Cultural Contradictions of a Consumer Society", a H. A. Harrison, op. cit. 17-27
22. Vid. Morris Dickstein, "From the Thirties to the Sixties: The New York World's Fair in its own Time" en VVAA, *Remembering the future. The New York World's Fair from 1939 to 1964,* The Queens Museum, Nueva York, 1989, págs. 21-44; H. A. Harrison, "Introduction", en H. A. Harrison, *Dawn of a New Day. The New York World's Fair, 1939/40,* The Queens Museum, Nueva York, 1980, págs. 1-3; Warren I. Susman, "The People's Fair: Cultural Contradictions of a Consumer Society", en H. A. Harrison, op. cit. 17-27
22. Vid. Morris Dickstein, "From the Thirties to the Sixties: The New York World's Fair in its own Time"in various authors, *Remembering the future. The New York World's Fair from 1939 to 1964,* The Queens Museum, New York, 1989, pp. 21-44; H. A. Harrison, "Introduction", in H. A. Harrison, *Dawn of a New Day The New York World's Fair, 1939/40,* The Queens Museum, New York, 1980, pp. 1-3; Warren I. Susman, "The People's Fair: Cultural Contradictions of a Consumer Society", a H. A. Harrison, op. cit. 17-27

[N. CAT. 17]
14. Alex Siodmak, El "Trylon" i el "Perisphere" dels arquitectes Harrison i Fouilhoux, 1939
14. Alex Siodmak, El "Trylon" y el "Perisphere" de los arquitectos Harrison y Fouilhoux, 1939
14. Alex Siodmak, "Trylon" and "Perisphere" by architects Harrison and Fouilhoux, 1939

45º que culminaven en places circulars, unides entre si per eixos transversals en forma d'arc de Sant Martí. El pensament que hi havia darrere la planificació associava, sens dubte, les connexions radials a la idea d'un cos unificat, que simbolitzava la voluntat d'integració dels diversos components del cos social i també del territori nacional. Per combatre un dels efectes més devastadors de la Depressió, el sentiment de desmembrament del grup, la imatge que volia imposar la Fira era la de la unitat. L'Exposició, com la política del "New Deal" de Roosevelt, era un instrument per fer coincidir elements i activitats disperses i fins i tot antagòniques: màquines, ciència, tecnologia, agricultura, però també cultura i diversió.[24] D'altra banda, la manera de ser geomètrica i racionalista del traçat s'identificava amb la visió del món cientifista i tecnològica que esperonava els responsables del projecte.[25] La planificació, la racionalització eren peces claus de la mentalitat política de l'època. També dels organitzadors de la Fira. El dissenyador W. D. Teague, element bàsic en la construcció de l'Exposició Universal del 1939, contemplava la societat americana com una "geometrical structure of structures".[26]

LA STREAMLINE FORM

Si l'aposta pel futur de la Fira es basava en un pla geomètric i racionalista, les tendències dominants en l'arquitectura van seguir, amb matisos, un camí paral·lel. Bona part dels edificis oficials —és a dir, aquells dels quals era directament responsable la "Fair Corporation"— van ser construïts a partir del classicisme Beaux-Arts, mentre que la majoria de pavellons de les empreses privades van buscar en un tipus d'arquitectura fantasiosament moderna, —en alguns aspectes molt pròxima a "l'architecture parlante" del neoclassicisme revolucionari francès—, els senyals d'identitat dels nous temps industrials i del consum. Amb tot, allò més característic d'aquests edificis cal

LA STREAMLINE FORM

Si la apuesta por el futuro de la Feria se basaba en un plano geométrico y racionalista, las tendencias dominantes en la arquitectura siguieron, con matices, un camino paralelo. Buena parte de los edificios oficiales —es decir, aquellos de los que era directamente responsable la "Fair Corporation"— fueron construidos según la tradición del clasicismo Beaux-Arts, mientras que la mayoría de pabellones de las empresas privadas buscaron en un tipo de arquitectura fantasiosamente moderna —en algunos aspectos muy próxima a "l'architecture parlante" del neoclasicismo revolucionario francés— las señales de identidad de los nuevos tiempos industriales y de consumo. Con todo, lo más característico de estos edificios hay que buscarlo en el hecho de que la mayoría de elementos empleados —torres, pilones, cúpulas— se habían construido con contornos redondeados, afilados y lisos, dispuestos de manera que evocaran uno de los símbolos de la tecnología moderna: la forma aerodinámica.[27] [il. 11, 12, 13] El aerodinamismo, asociado al diseño de aviones, barcos y automóviles, se había convertido en una forma propia de los tiempos modernos. Que la "Streamline Form" dominara la Feria no es nada sorprendente, si tenemos en cuenta que el transporte, especialmente el automóvil, fue uno de los grandes protagonistas —por no decir el mayor—. Por detrás el "Trylon" y el "Perisphere", que, como ya he dicho, dominaban la Feria, dos grandes pabellones parecían competir para dominar desde su posición el mercado: el de la General Motors y el de la Ford, curiosamente —a pesar de esta competencia— los dos concebidos por el mismo arquitecto, Albert Kahn, un experto constructor de edificios industriales. Lo que diferenciaba a los dos gigantes enfrentados eran, precisamente, los diseñadores: N.B.Geddes por la General Motors y el ya mencionado W.D.Teague por la Ford. Aunque tampoco esto debe extrañarnos. De la misma manera que el "Streamline

23. Vid. Joseph P. Cusker, "The World of Tomorrow. Science, Culture, and Community at the New York World's Fair", a H. A. Harrison, op. cit. pàgs. 3-15. I també del mateix autor la seva tesi de doctorat *The World of Tomorrow: The 1939 New York World's Fair,* Ann Arbor, Much., 1990
23. Vid. Joseph P. Cusker, "The World of Tomorrow. Science, Culture, and Community at the New York World's Fair", en H. A. Harrison, op. cit. págs. 3-15. Y, también del mismo autor, su tesis de doctorado *The World of Tomorrow: The 1939 New York World's Fair,* Ann Arbor, Much., 1990
23. Vid. Joseph P. Cusker, "The World of Tomorrow. Science, Culture, and Community at the New York World's Fair", a H. A. Harrison, op. cit. pp. 3-15. And by the same author his doctoral thesis *The World of Tomorrow: The 1939 New York World's Fair,* Ann Arbor, Much., 1990

24. Vid. Jonathan Harris, *Federal Art and National Culture. The Politics of Identity in New Deal America,* Cambridge, Mass., 1995, pàg. 102
24. Vid. Jonathan Harris, *Federal Art and National Culture. The Politics of Identity in New Deal America,* Cambridge, Mass., 1995, pág. 102
24. Vid. Jonathan Harris, *Federal Art and National Culture. The Politics of Identity in New Deal America,* Cambridge, Mass., 1995, p.102

25. Vid. Eugene A. Santomasso, "The Design of reason. Architecture and Planning at the 1939/40 New York World's Fair", a Harrisson, op. cit., pàgs. 29-41
25. Vid. Eugene A. Santomasso, "The Design of reason. Architecture and Planning at the 1939/40 New York World's Fair", en Harrisson, op. cit., págs. 29-41
25. Vid. Eugene A. Santomasso, "The Design of reason. Architecture and Planning at the 1939/40 New York World's Fair", a Harrisson, op. cit., pp. 29-41

26. W. D. Teague, *Design this day,* Nova York, 1940
26. W.D.Teague, *Design this day,* Nueva York, 1940
26. W. D. Teague, *Design this day,* New York, 1940

buscar-ho en el fet que la majoria d'elements emprats —torres, pilons, cúpules— havien estat construïts amb contorns arrodonits, afuats i llisos, disposats de manera que evoquessin un dels símbols de la tecnologia moderna: la forma aerodinàmica.[27] [il. 11, 12, 13] L'aerodinamisme, associat al disseny d'avions, vaixells i automòbils, s'havia convertit en una forma pròpia dels temps moderns. Que la "Streamline Form" dominés la Fira no és gens sorprenent si tenim en compte que el transport, especialment l'automòbil, en va ser un dels grans —per no dir el més gran— protagonistes. Darrere del "Trylon" i el "Perisphere", que, com ja he dit, dominaven la Fira, dos grans pavellons semblaven competir per dominar des de la seva posició el mercat: el de la General Motors i el de la Ford, curiosament —malgrat aquesta competència— tots dos concebuts pel mateix arquitecte, Albert Kahn, un expert constructor d'edificis industrials. Allò que diferenciava els dos gegants enfrontats eren, precisament, els dissenyadors: N. B.Geddes per a la General Motors i el ja esmentat W. D. Teague per a la Ford. Si bé tampoc això no ens ha d'estranyar. De la mateixa manera que l'"Streamline Style" va aconseguir destacar en l'àmbit de l'arquitectura, el disseny aerodinàmic es va imposar també en la imatge de la Fira. Entre els dissenyadors que hi van participar, recordem el nom dels ja esmentats Walter Dorwing Teague o Norman Bel Geddes. Però també hi van col·laborar altres grans figures com Donald Denskey, Henry Dreyfuss o Raymond Loewy. [il. 16] Malgrat que l'estil aerodinàmic fos predominant, es van produir, dins d'aquesta tendència general, petites excepcions. Entre aquestes, la més destacada potser va ser la contribució de Russell Wright a l'exposició central de la "Food Zone". [il. 17] Malgrat que en general s'associa l'obra d'aquest dissenyador a un funcionalisme comercial i moderat, aleshores alguns van relacionar la seva intervenció amb el surrealisme, evidentment amb ironia (potser cal no oblidar que

Style" consiguió destacar en el ámbito de la arquitectura, el diseño aerodinámico se impuso también en la imagen de la Feria. Entre los diseñadores que participaron, recordemos el nombre de los ya citados Walter Dorwing Teague o Norman Bel Geddes. Pero también colaboraron otras grandes figuras como Donald Denskey, Henry Dreyfuss o Raymond Loewy. [il. 16] Aunque el estilo aerodinámico fuera el predominante se produjeron dentro de esta tendencia general pequeñas excepciones. Entre éstas, la más destacada quizá fue la contribución de Russell Wright para la exposición central de la "Food Zone". [il. 17] A pesar de que, en general, se asocia la obra de este diseñador a un funcionalismo comercial y moderado, entonces algunos relacionaron su intervención con el surrealismo, evidentemente con ironía (no debe olvidarse que tres años antes, en 1936, había habido la gran exposición dedicada a Dadá y al Surrealismo en el MOMA). Con o sin ironía, lo cierto es que los diseños de Russell Wright, que tenían un cierto parecido a Arp y las estructuras blandas de Dalí, hemos de contemplarlos como excepcionales en un panorama dominado por la forma aerodinámica; un estilo que comenzaba con el mismo símbolo de la exposición, el "Trylon" y el "Perisphere". [il. 14, 18]

Estas dos construcciones, una torre de base triangular de 700 pies de altura y una esfera de 200 pies de diámetro, unidas por una rampa, el "Helicline", [il. 15] fueron diseñadas por Wallace K. Harrison, un arquitecto ligado a la familia Rockefeller (para los cuales había trabajado en el Rockefeller Center), que después de la guerra se haría famoso por haber coordinado el equipo de arquitectos que construiría el complejo de las Naciones Unidas en Nueva York (entre otros Le Corbusier). Como encargo de la Feria, el "Trylon" y el "Perisphere" tenían que cumplir dos funciones: la de ser una arquitectura simbólica y a la vez un pabellón de exposición. La

precisely "Democracity". In third and last place was the "Amusement Area", conceived from the spatial point of view with an excrescence apart from the spatial formalising of the Fair and for this reason beyond the control of the organizers, despite the statements they made in this respect. But we shall come back to this point further on.

As is normal in a project of enormous size, especially in times of crisis, the Fair was based on very clear ideological perceptions that do not need to be materialized by means of striking slogans. For example, the incorporated determination which the organizers started with was based on a certain kind of spatial planning, which included the objective of unity which the Exhibition wanted to transmit. In the plan the Fair adopted, of geometric type inspired by neoclassic principles in the Beaux-Arts tradition, the symbolic icons of the Exhibition, the "Trylon" and the "Perisphere", occupied a central space from which the main axis originated and a series of radial axis at a 45° angle that culminated in circular squares, joined together by transversal axis in the shape of a rainbow. The thought behind this planning associated, without doubt, the radial connections with the idea of a unified body, that symbolized the will of integration of the various members of the social body and the national territory. To fight against one of the most devastating effects of the Depression, the feeling of tearing the group apart, the Fair wanted to impose a picture of unity. The Exhibition, like Roosevelt's "New Deal", was an instrument to make dispersed elements and activities even conflicting coincide: machines, science, technology, agriculture but also culture and entertainment.[24] On the other hand, the geometric and rationalist manner of the layout identified itself with the scientific and technological vision of the world which spurred on the people responsible for the project.[25] Planning and rationalization, were

15. L'"Helicline", 1939
15. El "Helicline", 1939
15. The "Helicline", 1939

the key pieces to the political mentality at that time and that of the New York World's Fair organizers, too. The designer W. D. Teague, a basic influence in the construction of the Exhibition of 1939, looked on the American Society as a "geometrical structure of structures".[26]

THE STREAMLINE FORM

If the wager for the future of the Fair was based on a geometrical and rationalist planning, the dominant tendencies in architecture followed with certain nuances a parallel road. Many of the official buildings —that is to say, those that the "Fair Corporation" was directly responsable for— were built in the classical style Beaux-Art while the majority of pavilions of private companies sought a modern prone to fantasizing kind of architecture, in some aspects very close to *l'architecture parlante* of the French Revolutionary Neoclassicism, signs of identity of the new industrial times and the consumer society. Even so, the most characteristic of these buildings should be sought in the fact that the majority of the elements used —towers, pillars, and domes— had been built with rounded, sharpened and smooth outlines, arranged in a way that it brought to mind one of the symbols of modern technology : the streamline form.[27] [il. 11, 12, 13] Aerodynamics, associated with the design of aeroplanes, boats and cars had become a typical form of modern times. It is not surprising that the "Streamline Form" dominated the Fair if we bear in mind that transport, especially the car, was one of the main features —if not the most important. Behind the "Trylon" and the "Perisphere", that as I have already mentioned, dominated the Fair, two large pavilions seemed to compete to dominate the market from their position: those of General Motors and Ford, which strangely enough and despite this competition, were both designed by the same archi-

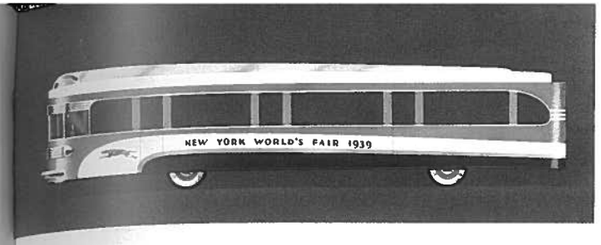
27. Santomasso, op. cit.
27. Santomasso, op. cit.
27. Santomasso, op. cit.

tres anys abans, el 1936, hi havia hagut la gran exposició dedicada a Dadà i el Surrealisme al MOMA). Amb ironia o sense, el cert és que els dissenys de Russell Wright, que tenien una certa semblança a Arp i les estructures toves de Dalí, cal contemplar-los com excepcionals en un panorama dominat per la forma aerodinàmica; un estil que començava amb el mateix símbol de l'exposició, el "Trylon" i el "Perisphere". [il. 14, 18]

Aquestes dues construccions, una torre de base triangular de 700 peus d'alçada i una esfera de 200 peus de diàmetre, unides per una rampa, "l'Helicline", [il. 15] van ser dissenyades per Wallace K. Harrison, un arquitecte lligat a la família Rockefeller (pels quals havia treballat en el Rockefeller Center), que després de la guerra es faria famós per coordinar l'equip d'arquitectes que construiria el complex de les Nacions Unides a Nova York (entre d'altres Le Corbusier). Com a encàrrec de la Fira, el "Trylon" i el "Perisphere" havien de complir dues funcions: ser una arquitectura simbòlica i alhora un pavelló d'exposició. L'esfera va contenir, com ja he assenyalat, l'exposició "Democracity", i per a això va ser pensada, mentre que la funció simbòlica del conjunt s'ha de veure com un suport més de l'estètica espectacularment aerodinàmica de la Fira. "L'edifici hauria de ser tan modern com fos possible, i hauria de mirar d'expressar així mateix la civilització del futur amb confiança", va declarar l'arquitecte.[28] Per a fer-ho va combinar la idea clàssica d'una cúpula (el món "tancat" del present) i una torre (el món "obert" del futur) amb referències als constructivistes russos (especialment Jacob Txertnikhov) i altres tendències modernes de l'arquitectura, en una mena de pastitx efectiu i emblemàtic. No en va, sovint s'ha comparat l'impacte iconogràfic de l'edifici amb el de la Torre Eiffel, producte al capdavall d'una altra fira. Si com s'ha dit, les Exposicions

28. Vid. J. Newhouse, *Wallace H. Harrison,* Nova York, 1989. Especialment el capítol novè.
28. Vid. J. Newhouse, *Wallace H. Harrison,* Nueva York, 1989. Especialmente el noveno capítulo.
28. Vid. J. Newhouse, *Wallace H. Harrison,* New York, 1989. Particularly, chapter nine.

29. Morris Dickstein, "From the Thirties to the Sixties...". Op. cit.
29. Morris Dickstein, "From the Thirties to the Sixties...". Op. cit.
29. Morris Dickstein, "From the Thirties to the Sixties...". Op. cit.



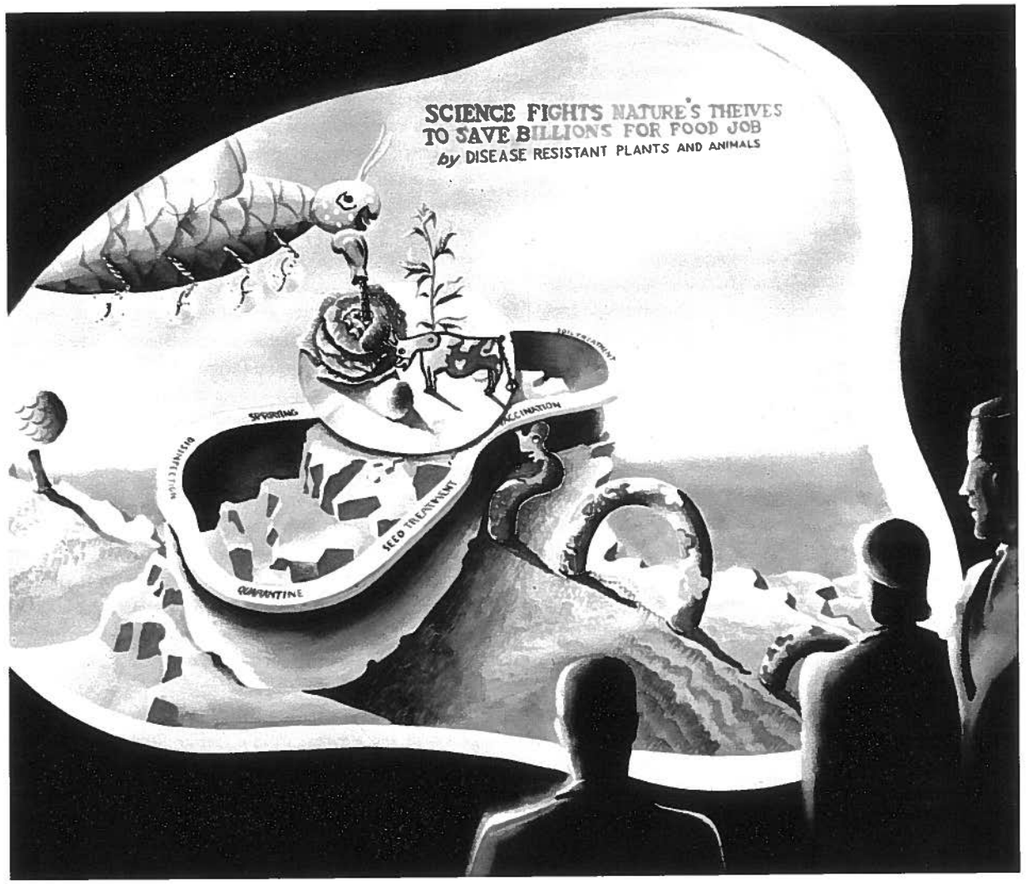
[N. CAT. 5]
16. R. Loewy, Autobús dissenyat per a la NYWF, 1939
16. R. Loewy, Autobús diseñado para la NYWF, 1939
16. R. Loewy, Bus Designed for the NYWF, 1939

esfera contenía, como ya he señalado, la exposición "Democracity", y por este motivo fue pensada, mientras que la función simbólica del conjunto hay que verla como un apoyo más de la estética espectacularmente aerodinámica de la Feria "El edificio debería ser tan moderno como fuera posible, y debería intentar expresar a la vez la civilización del futuro con confianza", declaró el arquitecto.[28] Para hacerlo combinó la idea clásica de una cúpula (el mundo "cerrado" del presente) y una torre (el mundo "abierto" del futuro) con referencias a los constructivistas rusos (especialmente Jacob Tchertnikhov) y otras tendencias modernas de la arquitectura, en una especie de pastiche efectivo y emblemático. No en vano, a menudo se ha comparado el impacto iconográfico del edificio al de la Torre Eiffel, producto al fin y al cabo de otra feria. Si como se ha dicho, las Exposiciones Universales son muestras de la cultura popular condicionadas por la excitación que las masas esperan extraer de ellas a través del colorido, la grandiosidad y el espectáculo, es indudable que el "Trylon" y el "Perisphere" cumplieron ampliamente con este papel.[29] Lo demuestra la presencia del símbolo de la Feria en los objetos de consumo popular de la época: revistas, [il. 19] objetos, recuerdos; una presencia que el propio Dalí introdujo como una cita en su obra. Evidentemente como una cita irónica. Para ser exactos, en el dibujo que realizó para el catálogo de la exposición [il. 20, 21, 22, 23] en la Julien Levy Gallery, cuya inauguración casi coincidió con la apertura de la feria (del 21 de marzo al 18 de abril). En el catálogo el "Trylon" y el "Perisphere" fueron manipulados, transformados, recuperados. En el dibujo podemos observar el "Perisphere" convertido en una esfera ruinosa, a través de cuyas grietas surge una especie de forma que recuerda un gran y deforme brazo que se une a un "Trylon" también en ruinas, monstruosamente deformado por unas excrecencias blandas y decorado con una serie de temas propios de la iconografía dali-

tect, Albert Kahn, an expert builder of industrial buildings. The thing that differentiated the two confronted giants were precisely the designers: N. B. Geddes for General Motors and the aforementioned W. D. Teague for Ford. Although this should not surprise us either. In the same way that the "Steamline style" dominated architecture, streamline design prevailed in the image of the Fair. We should remember the names of the aforementioned Walter Dorwing Teague and Norman Bel Geddes among the designers who participated, but other great figures collaborated like Donald Denskey, Henry Dreyfuss and Raymond Loewy. [il. 16] Although the streamline style was predominant within this general tendency therewere exceptions. Of these, perhaps the most outstanding was Russell Wright's contribution for the Central Exhibition of the "Food Zone". [il. 17] Despite the work of this designer generally being associated with a commercial moderate functionalism some, on that occasion, related his participation to surrealism, obviously with irony (perhaps one should remember that three years earlier in 1936 there had been a large exhibition dedicated to Dada and Surrealism at the MoMA). With or without irony, it is certain that Russell Wright's designs, were fairly similar to Arp's and Dalí's soft structures and we should look on them as exceptional in a panorama dominated by the streamline form; a style which began with the same symbol as the exhibition, the "Trylon" and the "Perisphere". [il. 14, 18]

These two constructions, a tower with a triangular base 700 feet high and a sphere of 200 feet in diameter, joined by a ramp, the "Helicline", [il. 15] were designed by Wallace K. Harrison, an architect connected with the Rockefeller family (for whom he had worked on the Rockefeller Center) who would become famous after the war for coordinating the team of architects who would construct the United Nations complex

[N. CAT. 43]
17. Disseny de Russell Wright per al pavelló de l'Alimentació, 1939
17. Diseño de Russell Wright para el pabellón de la Alimentación, 1939
17. Design by Russell Wright for the Food Pavilion, 1939



niana de aquel entonces: templos clásicos, llaves, hormigas. En el extremo de este brazo, una especie de muñón sostiene en el aire un automóvil, del cual surgen ramas de árbol y un caballo petrificado (temas que habían aparecido repetidamente con anterioridad en la pintura de Dalí). Lo que tenía que simbolizar el futuro, el pintor lo transforma en una ruina sin esperanza, una muestra del pasado. La arquitectura aerodinámica de alma de hierro y cuerpo de cimiento se convierte en sus manos en una construcción teatral, plana y oscilante. La agresividad de las puntas, de las aristas, de las formas geométricas puras, toma en manos de Dalí el camino de la decadencia, del ablandamiento, del barroquismo conceptual e iconográfico. De esta distancia, de esta tensión, que ilustra la relación de Dalí con la Exposición Universal de 1939, es una muestra el pabellón que diseñó, aunque en el origen, la idea no fuera suya.

LA "SURREALIST HOUSE" DE J.LEVY

En 1938 un joven arquitecto, Ian Woodner, propuso a Julien Levy —el galerista de Dalí— la construcción de un pabellón surrealista en la Exposición Universal de Nueva York. Woodner que desde los orígenes de la Feria se había interesado en el proyecto, se presentó a alguno de los concursos que se convocaron para diseñar pabellones. Finalmente, Woodner no sólo construiría el pabellón de Dalí, sino que también fue el autor de otro importante edificio, el Pharmacy Hall. A partir de la propuesta de Woodner, Levy diseñó un proyecto, denominado inicialmente "Surrealist House", que fue presentado al comité organizador de la Feria hacia marzo de 1938.[30] El informe, firmado por Julien Levy y I.Woodner-Silverman, proponía construir un "walk-trough" surrealista en la Zona de Diversión, a la manera de las viejas "funny-house", con la característica de que cada atracción habría sido pensada según los principios del surrealismo.

in New York (among others Le Corbusier). As an assignment by the Fair, the "Trylon" and the "Perisphere" had to carry out two functions. They had to be a symbolic architecture and an exhibition pavilion at the same time. The sphere contained, as I have pointed out, the "Democracity" exhibition and it was thought up for this reason, while the symbolic function of the complex should be seen as a yet another prop for the spectacularly aerodynamic aesthetics of the Fair. "The edifice should be as modern as possible, and should attempt to express the civilization of the future with confidence", the architect declared.[28] In order to do this he combined the classic idea of a dome (the "closed" present world) and a tower (the "open" world of the future) with references to the Russian constructivists (particularly Jacob Tchertnikhov) and other modern tendencies in architecture, into a kind of effective and emblematic pastiche. Not in vain, has the iconographic impact of the building often been compared with the Eiffel Tower, a product after all of another fair. If, as it has been said, World Exhibitions are samples of popular culture conditioned by the excitement that the masses expect to get out of them through their colour,. grandeur and sight, it is undoubtable that the "Trylon" and the "Perisphere" more than fulfilled this role.[29] This was demonstrated by the presence of the symbol at the Fair in the popular consumer goods of the time: magazines, [il. 19] objects, souvenirs; a presence that Dalí himself introduced as a quote in his work. It was obviously an ironic quote. To be more exact in the drawing he did for the exhibition catalogue [il. 20, 21, 22, 23] at the Julien Levy Gallery, whose inauguration nearly coincided with the opening of the Fair (21st March to 18th April). In the catalogue the "Trylon" and the "Perisphere" were manipulated, changed and recovered. In the drawing, we can see the "Perisphere" converted into a dilapidated sphere from whose cracks a kind of form sprouts out

Universals són mostres de la cultura popular condicionades per l'excitació que les masses esperen extreure'n a través del colorit, la grandiositat i l'espectacle, és indubtable que el "Trylon" i el "Perisphere" van acomplir abastament aquest paper.[29] Ho demostra la presència del símbol de la Fira en els objectes de consum popular de l'època: revistes, [il. 19] objectes, records; una presència que el mateix Dalí va introduir com una cita en la seva obra. Evidentment com una cita irònica. Per ser exactes, en el dibuix que va realitzar per al catàleg de l'exposició [il. 20, 21, 22, 23] a la Julien Levy Gallery, la inauguració de la qual gairebé va coincidir amb l'obertura de la fira (del 21 de març a 18 d'abril). En el catàleg el "Trylon" i el "Perisphere" van ser manipulats, transformats, recuperats. En el dibuix podem veure el "Perisphere" convertit en una esfera ruïnosa, a través de les esquerdes de la qual sorgeix una mena de forma que pot fer pensar en un gran i deforme braç que s'uneix a un "Trylon" també en ruïnes, monstruosament deformat per unes excrescències toves i decorat amb tot de temes propis de la iconografia daliniana d'aleshores: temples clàssics, claus, formigues. En l'extrem d'aquest braç, una mena de monyó sosté en l'aire un automòbil, del qual sorgeixen branques d'arbre i un cavall petrificat (temes que havien aparegut repetidament amb anterioritat en la pintura de Dalí). Allò que havia de simbolitzar el futur és transformat pel pintor en una ruïna sense esperança, una mostra del passat. L'arquitectura aerodinàmica d'ànima de ferro i cos de ciment es converteix en les seves mans en una construcció teatral, plana i oscil·lant. L'agressivitat de les punxes, de les arestes, de les formes geomètriques pures, pren en les mans de Dalí el camí de la decadència, de l'estovament, del barroquisme conceptual i iconogràfic. D'aquesta distància, d'aquesta tensió, que il·lustra la relació de Dalí amb l'Exposició Universal del

30. Aquest interessantíssim document es troba en els arxius de la New York Public Library. Forma part de l'important fons sobre la New York World's Fair que allà existeix. L'he localitzat dins la caixa núm. 138
30. Este interesantísimo documento se encuentra en los archivos de la New York Public Library. Forma parte del importante fondo sobre la New York World's Fair que allí existe. Lo he localizado en la caja nº 138
30. This interesting document can be found in the archives of the New York Public Library. It is a part of an important collection on the New York World's Fair that they keep there. I found it in Box Number 138

Levy y Woodner señalaron que se podría hablar de una "funny house" del mañana. (El lema de la Feria era, recordémoslo, "The world of tomorrow"). Para justificar la fusión del surrealismo con una "casa de la risa", Levy explicaba a los responsables de la Feria en que consistía el movimiento de Breton. "Simplificando", escribía, "el surrealismo es un intento de utilizar científicamente los mecanismos de la inspiración y la imaginación, explorar el mundo del sueño y de los deseos reprimidos y aplicar las conclusiones de esta investigación a una re-formación sistemática de la realidad. El surrealismo utiliza métodos descubiertos por Freud y otros psicólogos en sus análisis del subconsciente. No es necesario aplicarlo sólo al arte, se puede aplicar también a otras actividades (arquitectura, decoración interior, moda, publicidad, etc.), entre las que el humor no tendría que ocupar el último lugar. Es posible, pues, construir una "Casa Surrealista" que sea una diversión humorística y a la vez un experimento surrealista auténtico."

A fin de que la idea resultara más atractiva, el proyecto enfatizaba la capacidad del surrealismo para seducir a un público amplio. Así lo habían demostrado los millones de lectores de los periódicos del grupo Hearst para los cuales Dalí había hecho "cartoons", la adopción por parte de "Harpers Bazaar" y "Vogue" de la estética surrealista, el gran eco de la exposición que había tenido lugar en el MOMA dos años antes, etc. Como punto de referencia de la "Surrealist House", Levy mencionaba la "Exposición Internacional del Surrealismo" que entonces se estaba realizando en París (enero-febrero de 1938), de la que antes he descrito los contenidos.

Las partes más destacadas del proyecto de Levy eran un edificio cuya parte exterior debía tener forma de ojo, [il. 24] símbolo del surrealismo. Dentro se encontraría un corredor de pesadi-

which reminds one of a large deformed arm which joins it to a "Trylon" which is also dilapidated grotesquely deformed by soft excrescence and decorated with a series of themes which are typical of the Dalinian iconography at that time: classic temples, keys and ants. At the end of this "arm", a kind of stump holds a car in the air from which branches of a tree sprout out and a petrified horse (themes that had appeared repeatedly before in Dalí's paintings). What had to symbolize the future the artist transformed into a hopeless ruin, a sample of the past. Streamlined architecture of iron strut and cement body in his hands was converted into a plane, oscillating theatrical construction. The agressiveness of the points, the edges and the pure geometrical forms in Dalí's hands adopt a course of decadence, softness and conceptual iconographic baroque style. This distance and tension, which illustrates Dalí's connection with the World Exhibition in 1939 is a sample of the pavilion which he designed although originally it was the idea of others.

THE "SURREALIST HOUSE" BY J. LEVY

In 1938 a young architect, Ian Woodner, put forward the idea of building a surrealistic pavilion at the New York World's Fair to Julien Levy. Woodner had taken an interest in the Fair from the beginning and it is known that he had entered one of the competitions to design the pavilions which were built at the time. Eventually Woodner would not only build Dalí's pavilion he would also be the creator of another important building, the Pharmacy Hall. After Woodner's putting forward the idea, Levy designed the project originally called "Surrealist House" which was submitted to the Fair's organising committee towards March, 1938.[30] The report signed by Julien Levy and I. Woodner-Silvermann, put for-

[N. CAT. 42]
18. Visitants de la Fira refrescant-se en el bassal de davant de l'escultura de James Earle Fraser de George Washington, amb el "Trylon" i el "Perisphere" al fons, 1939
18. Visitantes de la Feria refrescándose en el estanque de delante de la escultura de James Earle Fraser de George Washington, con el "Trylon" y el "Perisphere" al fondo, 1939
18. Fair visitors refreshing themselves in the pool. Foreground shows George Washington sculpture by James Earle Fraser with Trylon" and "Perisphere" in the background, 1939

1939, n'és una mostra el pavelló que hi va dissenyar, tot i que en l'origen, la idea fos d'uns altres.

LA "SURREALIST HOUSE" DE J. LEVY

El 1938 un jove arquitecte, Ian Woodner, va proposar a Julien Levy —el galerista de Dalí— la construcció d'un pavelló surrealista a l'Exposició Universal de Nova York. Woodner havia estat des dels orígens de la Fira interessat en el projecte, i sabem que s'havia presentat a algun dels concursos per dissenyar pavellons que aleshores es van fer. Finalment, Woodner no solament construiria el pavelló de Dalí, sinó que també va ser l'autor d'un altre important edifici, el Pharmacy Hall. A partir de la proposta de Woodner, Levy va dissenyar un projecte, denominat inicialment "Surrealist House", que va ser presentat al comitè organitzador de la Fira cap al març de 1938.[30] L'informe, signat per Julien Levy i I. Woodner-Silverman, proposava construir un "walk-through" surrealista a la Zona de Diversió, a la manera de les velles "funny house", amb la característica que cada atracció hauria estat pensada segons els principis del surrealisme. Levy i Woodner assenyalaven que es podria parlar d'una "funny house" de demà. (El lema de la Fira era, recordem-ho, "The world of tomorrow"). Per justificar la fusió de surrealisme amb una "casa de les rialles", Levy explicava als responsables de la Fira en què consistia el moviment de Breton. "Simplificant", escrivia, "el surrealisme és un assaig d'utilitzar científicament els mecanismes de la inspiració i la imaginació, explorar el món del somni i dels desigs reprimits i aplicar les conclusions d'aquesta recerca a una re-formació sistemàtica de la realitat. El surrealisme utilitza mètodes descoberts per Freud i altres psicòlegs en les seves anàlisis del subconscient. No cal aplicar-lo només a l'art, pot ser també aplicat

lla; [il. 25] una habitación surrealista, [il. 26] donde los objetos expuestos fueran diseñados por diferentes artistas como si se tratara de pinturas en tres dimensiones, hasta donde fuera posible, animadas (Dalí, Ernst, Magritte y Duchamp, serían los artistas elegidos según un memorándum del 21 de marzo de 1938); una mujer de vidrio de tamaño mayor que el natural, diseñada según las metáforas del Cántico de los cánticos, que recitaría este texto del Antiguo Testamento; un calidoscopio humano, una galería surrealista, con obras de arte serias, [il. 27] realizadas por artistas vinculados al grupo, pero expuestas como si se tratara de un museo de la ciencia y la industria y, finalmente, un puesto de fotografía donde el público pudiera fotografiarse delante de uno o diversos trasfondos surrealistas.

Una vez aceptado (el 13 de junio de 1938 se firmó una concesión al proyecto), Julien Levy tuvo que enfrentarse a la dificultad de encontrar financiación. Recorrió sin resultados positivos a viejos conocidos de Wall Street y fue a visitar también a un hombre del mundo del espectáculo entonces muy poderoso, Billy Rose. Éste habría dado un pequeño empuje al proyecto, al ofrecer gratuitamente una nueva idea a Levy. Le indicó que al año siguiente, todo lo relacionado con el agua tendría éxito.[31] Rose sabía de qué hablaba. En la "Great Lakes Exposition" de 1937 se había hecho rico con el ballet acuático "Aquacade". Cabe señalar, no obstante, que esta clase de danza submarina, que tendría tanto futuro en el mundo del espectáculo, incluso en el cine —recordemos a la increíble Esther Williams— no había sido un invento suyo. Un grupo de nadadoras llamadas "Modern Mermaids" había debutado haciendo evoluciones bajo y sobre el agua en la Century of Progress Exposition de 1933 de Chicago. Pero Rose elevó esta extravagancia hasta cotas inesperadas.

ward the idea of building a surrealistic "walk through" in the Entertainment Zone in the style of the old "funny house" with the characteristic that each attraction would be thought up according to surrealistic principles; Levy and Woodner pointed out that a "funny house" of the future could be considered. (The motto of the Fair was, let us recall, "The world of tomorrow"). In order to justify the fusion of surrealism with a "funny house", Levy told the people responsable for the Fair what Breton's movement entailed. "Simply" he wrote, "surrealism is an attempt to use the mechanisms of inspiration and imagination scientifically, to explore the world of dreams and of repressed desires and to apply the conclusions of this investigation to a systematic re-education of reality. Surrealism uses methods discovered by Freud and other psychologists in the analysis of the subconscious. It need not only be applied to art, it can be applied to architecture, interior design, fashion, advertising, etc. and humour should not be the last on the list. Is it possible to build a "Surrealistic House" which is humourous entertainment and an authentic surrealistic experience at the same time?".

To make the idea more attractive, the project emphasized the capacity of surrealism to seduce a wider public. This had been proved by the millions of readers of the Hearst group of newspapers who Dalí had drawn "cartoons" for and by the fact that *Harper's Bazaar* and *Vogue* had introduced the surrealistic aesthetics, and the great deal of interest the exhibition had aroused in MoMA two years earlier, etc. As a point of reference of the "Surrealist House", Levy mentioned the International Surrealistic Exhibition which was then being held in Paris (January-February, 1938) about which I have previously written in detail.

a altres activitats (arquitectura, decoració interior, moda, publicitat, etc.), entre les quals l'humor no hauria d'ocupar l'últim lloc. És possible, doncs, construir una "Casa Surrealista" que sigui una diversió humorística i alhora un experiment surrealista autèntic."

Per tal de fer més atractiva la idea, el projecte posava l'èmfasi en la capacitat del surrealisme per seduir els públics amplis. Així ho havien demostrat els milions de lectors dels diaris del grup Hearst per als quals Dalí havia fet "cartoons", l'adopció per part de *Harper's Bazaar* i *Vogue* de l'estètica surrealista, el gran ressò de l'exposició que havia tingut lloc al MOMA dos anys abans, etc. Com a punt de referència de la "Surrealist House", Levy mencionava "l'Exposició Internacional del Surrealisme" que aleshores s'estava fent a París (gener-febrer de 1938) de la qual abans m'he entretingut a descriure els continguts.

Les parts més destacades del projecte de Levy eren un edifici la part exterior del qual havia de tenir forma d'ull, [il. 24] símbol del surrealisme. A dins, s'hi trobaria un passadís de malson; [il. 25] una habitació surrealista, [il. 26] on els objectes exposats fossin dissenyats per diferents artistes, com si es tractés de pintures en tres dimensions i, fins allà on fos possible, animades (Dalí, Ernst, Magritte i Duchamp, serien els artistes triats segons un memorandum del 21 de març de 1938); una dona de vidre de mida més gran que el natural, dissenyada segons les metàfores del *Càntic dels càntics*, que recitaria aquest text de l'Antic Testament; un calidoscopi humà, una galeria surrealista, amb obres d'art serioses, [il. 27] realitzades per artistes lligats al grup, però exposades com si es tractés d'un museu de la ciència i la indústria i, finalment, una parada fotogràfica on el públic pogués fotografiar-se davant d'un o de diversos rerefons surrealistes.
Un cop acceptat (el 13 de juny de 1938 es va signar una

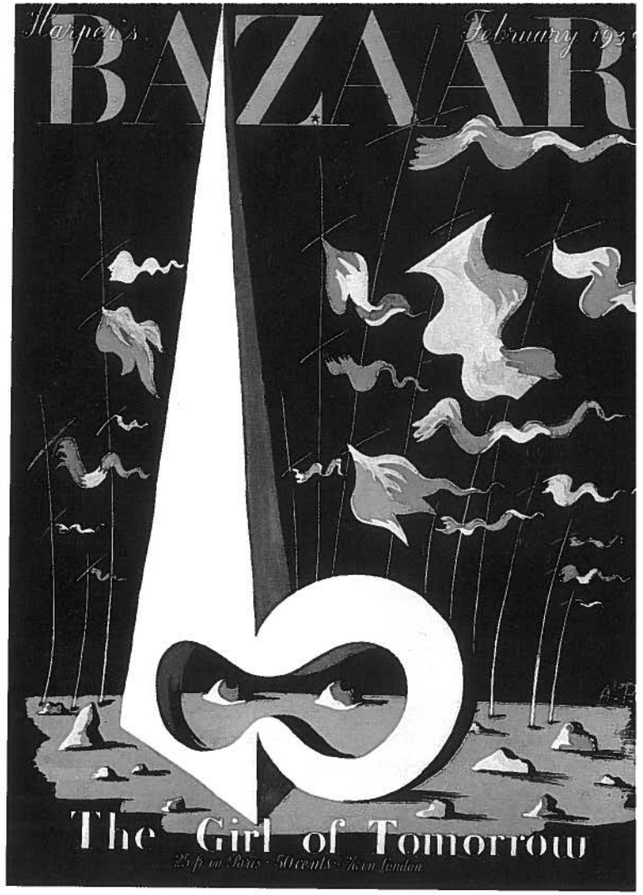
El empresario, que acabaría participando en la Exposición Universal con una de las atracciones más visitadas del "Amusement Area", la mencionada "Aquacade", no proporcionó dinero a Levy, pero le hizo entrar en contacto con la persona que sería al mismo tiempo la solución económica y el embarullador estético del proyecto: William Morris de la William Morris Talent Agency.[32] Morris tenía un amigo, I. D. Wolf, cuyo pabellón, el de la Pennsilvania State Exhibit, había sido construido por la Gardner Display Company. El propietario de esta empresa, W. M. Gardner —a quien Levy llamará sarcásticamente "Rubber man" ("el Hombre del caucho")—, estaba dispuesto a invertir en el proyecto siempre y cuando éste se basara en un gran acuario donde nadaran sirenas. Este empresario de Pittsburgh, que tenía una delegación en Nueva York y otra en Detroit, comercializaba un tipo de caucho muy flexible que quería utilizar como cola de los anfibios mitológicos. Al mismo tiempo que entraban estos nuevos personajes en el proyecto, Levy había conectado con Dalí, que había llegado a Nueva York para exponer en su galería. También había desembarcado el amigo y mecenas del pintor, el inglés Edward James, que se mostró dispuesto a invertir dinero en el proyecto. Entonces se creó una empresa, con el nombre de D. W. F. Corporation (Dalí World's Fair) donde figuraban el mencionado William Morris, Julien Levy, Edward James, I. D. Wolf, W. M. Gardner, I. Woodner y Philip Wittenberg, el abogado de James y Dalí.

EL HOMBRE DEL CAUCHO

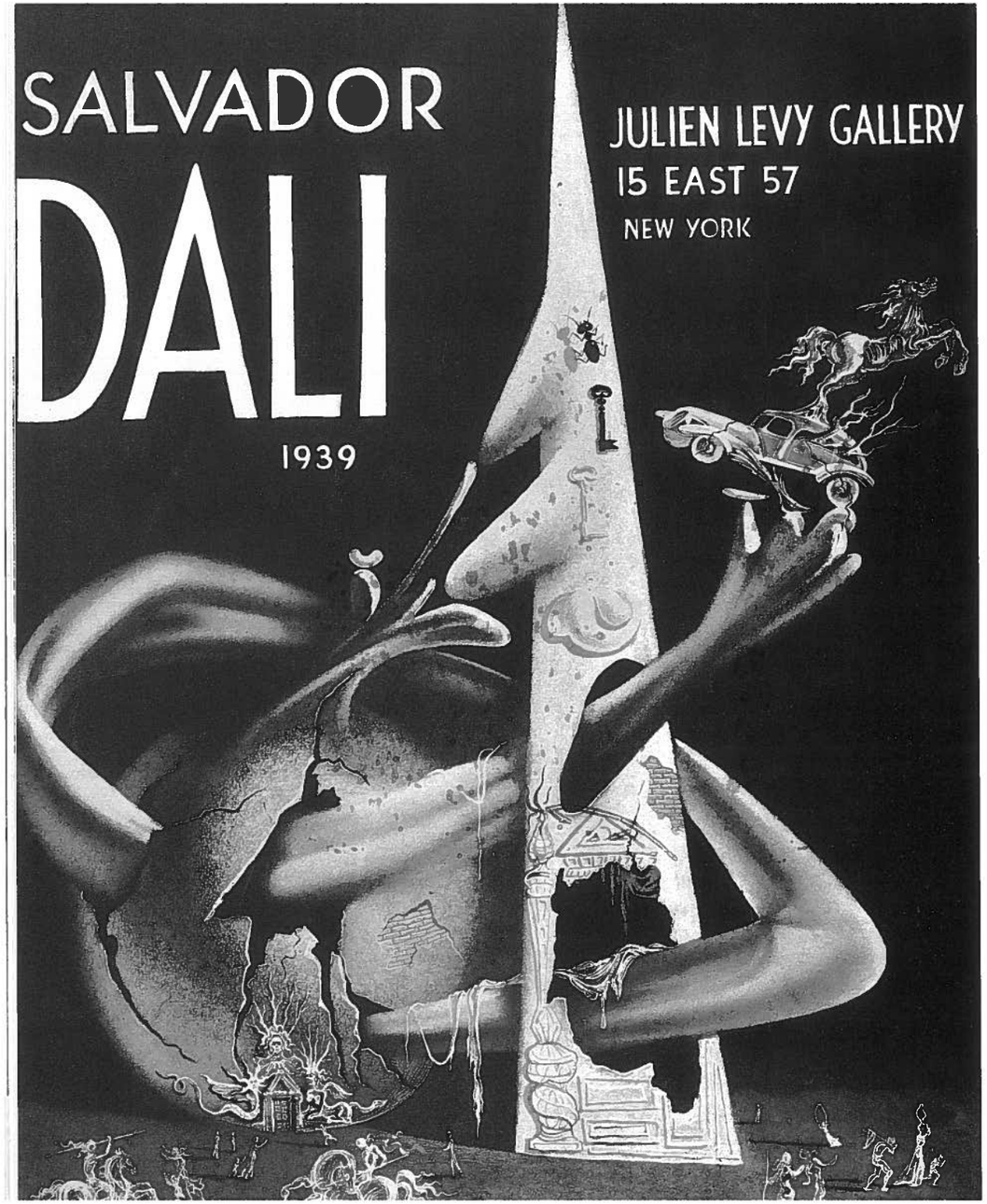
El 10 de abril de 1939 se firmó un contrato entre Salvador Dalí y la DWF Corp., en el que el pintor —"as an artist"— se comprometía "a crear para el pabellón de la Exposición Universal los diseños de la fachada y los interiores, los vestidos, los decorados accesorios y los recuerdos" y además a realizar el traba-

The most outstanding parts of Levy's project were in a building whose exterior was in the shape of an eye, [il. 24] the symbol of surrealism. Inside one could see the corridor of nightmares; [il. 25] a surrealistic bedroom [il. 26] in which the objects exhibited were designed by different artists like paintings in three dimensions and where possible, animated (Dalí, Ernst, Magritte and Duchamp would be the artists chosen according to a memorandum of the 21st March, 1938); a glass woman larger than life designed according to metaphors in the *Canticle of Canticles*, who would recite this text from the Old Testament; a human kaleidoscope, a surrealistic gallery with serious works of art [il. 27] painted by the artists linked to the group, but exhibited as though they were in a science and industry museum and finally a photography stall where visitors could have their photographs taken with surrealistic objects in the background.

Once accepted (on 13th June, 1938 the concession of the project was signed), Julien Levy had to face the problem of finding financial support. He went to see old friends in Wall Street but to no avail and then he went to see Billy Rose, then a very powerful man in the world of entertainment. This man was to give the project a push by offering Levy without charge a new idea. He told Levy that the following year anything related to water would be very successful.[31] Rose knew what he was talking about. He had got rich through the water ballet "Aquacade" at the Great Lakes Exhibition in 1937. It is however worth mentioning that this kind of underwater dancing, which would have such a great future in show business, even in the cinema —let's recall the incredible Esther Williams— had not been his invention. A group of female swimmers called the "Modern Mermaids" had made their debut doing figures above and below water in the "Century of Progress Exposition" in Chicago, 1933. But Rose took this extravagance further than expected.



[N. CAT. 73]
19. Coberta de *Harper's Bazaar*, núm. 2, Nova York, febrer 1939
19. Coberta de *Harper's Bazaar*, nº 2, Nueva York, febrero 1939
19. *Harper's Bazaar* Cover, No. 2, New York, February 1939



[N. CAT. 68]
20. S. Dalí, Coberta del catàleg per a l'exposició de la Julien Levy Gallery, 1939
20. S. Dalí, Cubierta del catálogo para la exposición de la Julien Levy Gallery, 1939
20. S. Dalí, Cover of the Catalogue for the Julien Levy Gallery Exhibition, 1939

jo en un plazo muy breve: ocho días.[33] Dalí aceptó partir de unas sirenas, pero puso una condición: estos seres mitad mujer, mitad pez no debían tener cola (al menos, no todos), de manera que desde el comienzo se creó una fuerte tensión entre la parte artística y la dirección empresarial del proyecto.

En una carta dirigida a W. M. Gardner, Dalí escribía: "Me ha sorprendido que haya dado la orden de fabricar tantas colas de sirena para las chicas, sin informarme de ello. Me parece que es un gasto que nos podríamos haber ahorrado, porqué no pienso utilizar más de una, a la vez, en la piscina".[34] También el color de esta cola fue motivo de conflictos. En una carta enviada a dos miembros de la DWF, Corp., W. Morris y Ph. Wittenberg, Dalí les hacía saber que "les estaría muy agradecido" si "pudiesen informar a Mr. Gardner de que el color verde de la cola de las sirenas" que le había enviado para su aprobación "es imposible" y se tendría que cambiar "por el mismo rojo de la cadena de caucho de la figura".[35]

A las peticiones del pintor, la fábrica de caucho de Pittsburgh respondía con el silencio, hecho que desesperaba a Dalí. Todavía el 17 de mayo (la inauguración estaba prevista para el 1 de junio, pero se pospondría al 15) se quejaba de que no había podido ver la manera como se realizaban sus ideas y pedía "tener tiempo suficiente para hacer cambios si es necesario sin la necesidad de retardar la apertura del 'Sueño de Venus'".[36] A medida que pasaba el tiempo, el tono era progresivamente agrio. El 23 de mayo escribía al abogado Wittenberg: "Nunca en mi vida he aceptado la táctica infantil del 'fait accompli' y en las actuales circunstancias aún menos".[37] Aquel mismo día, después de haber podido ver al fin en qué se habían convertido los diversos objetos diseñados por él, redactaba una segunda y más enfurecida carta al mencionado abogado en

This businessman, who would end up participating in the New York World's Fair with one of the most visited attractions in the Amusement Area, the "Aquacade" did not help Levy very much financially but he put him in touch with William Morris of the William Morris Talent Agency who would later take charge of the economic situation and be the complex aesthetics of the project.[32] Morris had a friend, I. D. Wolf, whose pavilion the Pennsylvania State Exhibit had been built by the Gardner Displays Company. The owner of this company, W. M. Gardner —whom Levy sarcastically called "Rubber man"—, was willing to invest in the project provided that it was based on an enormous aquarium where mermaids swam. This businessman from Pittsburgh, who had a delegation in New York and another in Detroit traded in a kind of very flexible rubber which he wanted to use for the mermaids' tails. At this time when new important figures were joining the project Levy had been in touch with Dalí who had arrived in New York to exhibit in his art gallery. He had also got his friend the Englishman Edward James, the artist's friend and sponsor involved who was willing to invest in the project. They set up a business in the name of D. W. F. Corporation (Dalí's World Fair) in which the names of the aforementioned William Morris, Julien Levy, Edward James, I. D. Wolf, W. M. Gardner, I. Woodner and Philip Wittenberg, James's lawyer and Dalí appeared.

THE RUBBER MAN

On 10th April, 1939 a contract was signed between Salvador Dalí and the DWF Corporation in which the artist —"as an artist"— undertook "to create façade and interior designs, costumes, incidental scenary and souvenirs for the exhibition at the World Fair" and furthermore the work had to be finished in a very short space of time; eight days.[33] Dalí accepted the use

concessió al projecte), Julien Levy es va haver d'enfrontar a la dificultat de trobar finançament. Va recórrer sense resultats positius a velles coneixences de Wall Street i va anar a visitar també un home del món de l'espectacle aleshores molt poderós, Billy Rose. Aquest hauria donat una petita empenta al projecte, en oferir gratuïtament una nova idea a Levy. Li va indicar que l'any següent, tot allò relacionat amb l'aigua tindria èxit.[31] Rose sabia el que es deia. A la "Great Lakes Exposition" de 1937 s'havia fet ric amb el ballet aquàtic "Aquacade". Val a dir, però, que aquesta mena de dansa submarina, que tindria tant de futur en el món de l'espectacle, fins i tot en el cinema —recordem a la increïble Esther Williams— no havia estat un invent seu. Un grup de nedadores anomenades "Modern Mermaids" havia debutat fent evolucions sota i sobre l'aigua a la Century of Progress Exposition de 1933 de Chicago. Però Rose va elevar aquesta extravagància fins a alçades inesperades.

L'empresari, que acabaria participant a l'Exposició Universal amb una de les atraccions més visitades de "l'Amusement Area", "l'Aquacade", precisament, no va donar diners a Levy, però el va fer entrar en contacte amb la persona que seria alhora el desllorigador econòmic i l'embrollador estètic del projecte: William Morris de la William Morris Talent Agency.[32] Morris tenia un amic, I. D. Wolf, el pavelló del qual, el de la Pennsilvania State Exhibit, havia estat construït per la Gardner Display Company. El propietari d'aquesta empresa, W. M. Gardner —a qui Levy anomenarà sarcàsticament "Rubber man" ("l'Home del cautxú")—, estava disposat a invertir en el projecte sempre que aquest es basés en un gran aquari on nedessin sirenes. Aquest empresari de Pittsburgh, que tenia una delegació a Nova York i una altra a Detroit, comercialitzava un tipus de cautxú molt flexible

31. Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, Nova York, 1977, pàg. 211. Les dificultats econòmiques són ben evidents, si tenim en compte que l'1 de desembre de 1938 el concessionari haurà de demostrar a la Fair Corporation que el cost de l'obra construïda fins aleshores no és menor de $25.000. New York Public Library, caixa núm. 138

31. Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, Nueva York, 1977, pág. 211. Las dificultades económicas son evidentes, si tenemos en cuenta que el 1 de diciembre de 1938 el concesionario tendrá que demostrar a la Fair Corporation que el coste de la obra construida hasta el momento no es menor de $25.000. New York Public Library, caja nº 138

31. Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, New York, 1977, p. 211. The economic problems are obvioius if we take into account that on 1st December, 1938, the concessionnaire had to prove to the Fair Corporation that the cost of the work carried out so far was less that US$25,000, New York Public Library, Box Number 138

32. Aquesta és la versió del mateix Levy. Op. cit., pàg. 212. Però el galerista va escriure les memòries més de trenta anys després dels fets. Una font contemporània indica que Levy va entrar en contacte amb Morris a través d'una estrella de la ràdio, aleshores molt famosa, Gracie Allen, que el tenia de representant i que també pintava, raó per la qual era amiga del galerista. Vid., Margaret Case Harriman, "Profiles. A Dream Walking", *New Yorker*, 1 de juliol de 1939, pàgs. 2-7

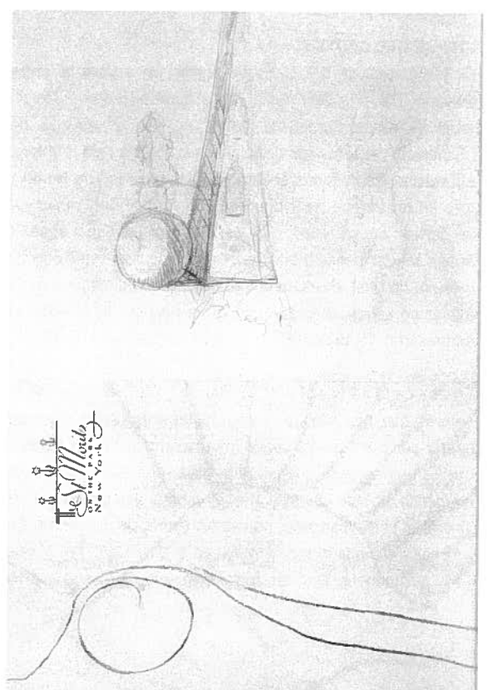
32. Esta es la versión del propio Levy. Op. cit., pág. 212. Pero el galerista escribió las memorias más de treinta años después de los hechos. Una fuente contemporánea indica que Levy entró en contacto con Morris a través de una estrella de la radio, entonces muy famosa, Gracie Allen, que él tenía como representante y que también pintaba, motivo por el cual era amiga del galerista. Vid., Margaret Case Harriman, "Profiles. A Dream Walking", *New Yorker*, 1 de julio de 1939, págs. 2-7

32. This is Levy's own version. Op. cit., p. 212. But the gallery owner wrote his memoirs more than thirty years after the events. A contemporary source tells us that Levy got in touch with Morris through a very famous radio star at that time, Gracie Allen. Morris was her agent and, as she painted, she was also a friend of the gallery owner. Vid., Margaret Case Harriman, "Profiles. A Dream Walking", *New Yorker*, 1st July, 1939, pp. 2-7

la que se podía leer: "Acabo de ver los objetos procedentes de la fábrica de Pittsburgh que en su mayoría son un absoluto desastre. No solamente Mr. Gardner no ha tomado en consideración ninguna de las diversas indicaciones que le he comunicado por carta (a las cuales respondía con evasivas) sino que los objetos son además de una construcción lamentable, incluso desde un punto de vista estrictamente comercial e industrial... La única cola de sirena que pensaba utilizar no se podrá emplear hasta que su horrible color verde no se haya cambia-

mermaids but on one condition, these beings half woman half fish were not to have tails (at least not all of them) so that from the beginning there was a cut and thrust between the artistic side and the business management side of the project.

In a letter adressed to W. M. Gardner, Dalí wrote: "I have found it strange that you gave the order to make so many mermaid-tails for the girls, without my being informed of the order. I think that the making of so many tails is an expense which



[N. CAT. 2]
21. S. Dalí, Variacions a partir dels símbols de la NYWF, 1939
21. S. Dalí, Variaciones a partir de los símbolos de la NYWF, 1939
21. S. Dalí, Variations on the Symbols of the NYWF, 1939

que volia utilitzar com a cua dels amfibis mitològics. Alhora que entraven aquests nous personatges en el projecte, Levy havia connectat amb Dalí, que havia arribat a Nova York per exposar a la seva galeria. També hi havia desembarcat l'amic i mecenes del pintor, l'anglès Edward James, que es va mostrar disposat a invertir diners en el projecte. Aleshores es va crear una empresa, amb el nom de D. W. F. Corporation (Dalí World's Fair), on figuraven l'esmentat William Morris, Julien Levy, Edward James, I. D. Wolf, W. M. Gardner, I. Woodner i Philip Wittenberg, l'advocat de James i Dalí.

L'HOME DEL CAUTXÚ

El 10 d'abril de 1939 es va signar un contracte entre Salvador Dalí i la DWF Corp., en el qual el pintor —"as an artist"— es comprometia "a crear per al pavelló de l'Exposició Universal els dissenys de la façana i els interiors, els vestits, els decorats accessoris i els records" i a fer-ho a més en un termini molt breu: en vuit dies.[33] Dalí va acceptar partir d'unes sirenes, però va posar una condició: aquests éssers meitat dona, meitat peix no havien de tenir cua (si més no, no tots), de manera que des del començament es va iniciar un estira-i-arronsa entre la part artística i la direcció empresarial del projecte.

En una carta adreçada a W. M. Gardner, Dalí escrivia: "M'ha sorprès que hagi donat l'ordre de fabricar tantes cues de sirena per a les noies, sense informar-me'n. Em fa l'efecte que és una despesa que podríem haver-nos estalviat, perquè no penso utilitzar-ne més d'una, alhora, en la piscina".[34] També el color d'aquesta cua va ser motiu de conflictes. En una carta enviada a dos membres de la DWF Corp., W. Morris i Ph. Wittenberg, Dalí els feia saber que "els estaria molt do por el rojo que yo he pedido en diversas ocasiones. Este cambio de color es muy importante porqué por nada del mundo cederé en estas cuestiones".[38] La protesta de Dalí fue efectiva y las colas de sirena fueron retiradas. Para substituirlas sugirió utilizar "un simple corsé y sujetadores del tipo más elegante", una idea que fue aceptada.[39]

Las relaciones entre Dalí y la empresa Gardner —los auténticos capitalistas del proyecto y, en consecuencia, los que tenían la sartén por el mango— se convirtieron en un constante tira y afloja. El pintor parecía haber ideado una estrategia. Él aceptaba diseñar la parte "húmeda" del pabellón, es decir, el estanque de agua con las sirenas, a cambio de poder desarrollar libremente las ideas que le interesaban en la parte "seca". No obstante, también intentaría apropiarse del espacio de la piscina hasta conseguir llevarlo a su terreno, de manera que, finalmente, todo fuera creación suya. Las concesiones se hacían lógicamente para obtener el soporte económico del hombre de Pittsburgh. Pero a la vista de la documentación de qué disponemos, parece que el pintor se enfrentó a una estrategia relativamente parecida, pero milimétricamente invertida, aunque más dura, por parte del fabricante de caucho. A éste le interesaba Dalí y todo lo que pudiera tener de reclamo publicitario, pero no estaba dispuesto a tolerar que el pabellón se decantara en exceso hacia lo que él consideraba extravagancias artísticas, porqué pensaba que esto podría perjudicar al proyecto. Por esta razón aparentaba no poner trabas a todo lo referente a la piscina, aunque una vez consiguió tener esta parte diseñada, con los obstáculos y contradicciones que hemos visto, comenzó a recortar económicamente el proyecto, hasta que Dalí se encontró maniatado en el momento de realizar lo que realmente le interesaba.

could have been avoided, because I am not going to use these particular tails on more than one girl at a time in the tank".[34] The colour of the tails was also a reason for conflict. In a letter sent to two members of DWF Corporation, W. Morris and Ph. Wittenberg, Dalí informed them that "he would be very thankful" if "they could inform Mr. Gardner that the green colour of the tail of the siren" that he had sent to him for his approval "is impossible" and would have to be changed "to the same red as that of the rubber-chain figure".[35]

The rubber factory in Pittsburgh totally ignored Dalí's petitions, a fact that exasperated him. Even on 17th May (the inauguration was expected to be on 1st June, but later postponed until 15th June) he complained that he had been unable to see how he could carry out his ideas and asked "to have sufficient time to make any necessary changes without delaying the opening of the 'Dream of Venus'".[36] As time went by his tone became more and more bitter. On 23rd May he wrote to the lawyer Wittenberg: "Never in my life have I accepted the childish tactics of the 'Fait accompli' and under the present circumstances less than ever".[37] That same day, after finally being able to see how the various objects designed by him had turned out, he drew up a second and more raging letter to the aforesaid lawyer in which one could read: "I just have seen the objects from Pittsburgh which in their majority are disastrous. Not only has Mr. Gardner not taken into account any of indications that I communicated to him by letter (to which he answered in an evasive manner) but the said objects are of a lamentable construction even from a strictly commercial and industrial point of view. The only siren tail, I will consider using will only be possible when its horrible green colour has been changed to the red I have asked for on several occasions. This change of colour is of vital importance because under no circunstances will I give

33. Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres)
33. Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueres)
33. Gala-Salvador Dalí Foundation Archives (Figueres)

34. Carta de S. Dalí a W. Gardner de l'1 de maig de 1939. Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres)
34. Carta de S. Dalí a W. Gardner del 1 de mayo de 1939. Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueres)
34. Letter from S. Dalí to W. Gardner, 1st May, 1939. Gala-Salvador Dalí Foundation Archives (Figueres)

[N. CAT. 196]
22. S. Dalí, Estudi per al catàleg de la Julien Levy Gallery, 1939
22. S. Dalí, Estudio para el catálogo de la Julien Levy Gallery, 1939
22. S. Dalí, Study for the Catalogue of the Julien Levy Gallery, 1939

agraït" si "podien informar Mr. Gardner que el color verd de la cua de les sirenes" que li havia enviat per a la seva aprovació "és impossible" i hauria de ser canviat "pel mateix vermell de la cadena de cautxú de la figura".[35]

A les demandes del pintor, la fàbrica de cautxú de Pittsburgh hi responia amb el silenci, fet que desesperava Dalí. Encara el 17 de maig (la inauguració s'havia previst per a l'1 de juny, però es posposaria fins al 15) es queixava que no havia pogut veure la manera com es realitzaven les seves idees i demanava "tenir prou temps per fer canvis si calen sense necessitat de retardar l'obertura del 'Somni de Venus'".[36] A mesura que passava el temps, el to es feia més i més agre. El 23 de maig escrivia a l'advocat Wittenberg: "Mai a la meva vida no he acceptat la tàctica infantil del 'fait accompli' i en les actuals circumstàncies encara menys".[37] Aquell mateix dia, després d'haver pogut veure per fi en què s'havien convertit

En una carta sin fecha del pintor al abogado Wittemberg, que parece redactada, no obstante, al principio del proyecto, Dalí le declara sin rodeos: "Mi aceptación de la parte acuática siempre ha estado condicionada a la realización integral de la parte seca de los escaparates, y es perfectamente natural que se gaste casi tanto dinero en la parte seca como en la del agua".[40] Pero el 11 de mayo, la estrategia de la otra parte se manifestaba abiertamente. Dalí se quejaba amargamente de ello a W. Morris: "Me parece injusto que ahora tenga que cambiar el proyecto del tanque seco a causa de razones económicas, sobre todo si tenemos en cuenta lo que ya se ha gastado sin límites para la piscina incluso sin hablar con el presidente de la empresa Mr.(Edward) James". Con todo, accede a las peticiones: "No obstante, puesto que no quiero poner dificultades adoptando actitudes intolerantes (aunque podría hacerlo según mi contrato), consiento en cambiar la tercera abertura del tanque seco por alguna cosa más económica", si bien

way in this matter".[38] Dalí's protest was effective and the tails were removed. He suggested using "a simple girdle and brassiere of the most elegant kind", and his idea was accepted.[39]

The relationship between Dalí and the Gardner Company —the real capitalists behind the project and, consequently, the ones that had the ace up their sleeve— became a constant cut and thrust. The artist seemed to have thought up a strategy. He agreed to design the "wet" part of the pavilion, that is to say, the pond with mermaids in exchange, for being able to develop freely the ideas which interested him in the "dry" part. Nevertheless, he would also try to appropriate the pool space until he managed to get his own way so that in the end, it was all his creation. The concessions were signed obviously in order to get the economic backing of the man from Pittsburgh. But from the information we have, it seems the artist had to face up to a relatively similar strategy, but inverted with pin point accuracy, although more severe, on the part of the rubber manufacturer. Dalí interested this man and anything that was good for publicity but he was not willing to tolerate the pavilion developing to excess into what he considered artistic extravagance because he thought it might prejudice the project. That is why he pretended not to put obstacles in the way of the swimming pool although, once he had got this part designed, with all the snags and contradictions that we have seen, he began to reduce economic support on the project until Dalí felt weighed down when he wanted to do something that really interested him.

In a undated letter from the artist to the lawyer, Wittenberg, which seems to have been written at the beginning of the project, Dalí declares coming straight to the point: "My acceptance of the aquatic part has always been under the condition of the integral realization of the dry part of the win-

35. Carta de S.Dalí a W. Morris i Ph. Wittenberg del 6 de maig de 1939. Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres)
35. Carta de S. Dalí a W. Morris i Ph. Wittenberg del 6 de mayo de 1939. Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueres)
35. Letter from S. Dalí to W. Morris and Philip Wittenberg fo 6th May, 1939. Gala-Salvador Foundation Archives (Figueres)

36. Carta de S. Dalí a Ph. Wittenberg del 17 de maig de 1939. Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres)
36. Carta de S. Dalí a Ph. Wittenberg del 17 de mayo de 1939. Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueres)
36. Letter from S. Dalí to Philip Wittenberg 17th May, 1939. Gala-Salvador Dalí Foundation Archives (Figueres)

37. Carta de S. Dalí a Ph. Wittenberg del 23 de maig de 1939. Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres)
37. Carta de S. Dalí a Ph. Wittenberg del 23 de mayo de 1939. Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueres)
37. Letter form S. Dalí to Ph. Wittenberg 23rd May, 1939. Gala-Salvador Dalí Foundation Archives (Figueres)

els diversos objectes dissenyats per ell, redactava una segona i més enfurismada carta a l'esmentat advocat on es podia llegir: "Acabo de veure els objectes procedents de la fàbrica de Pittsburgh que en la major part són un absolut desastre. No solament Mr. Gardner no ha pres en consideració cap de les diverses indicacions que li he comunicat per carta (a les quals responia d'una manera evasiva) sinó que els objectes són a més d'una lamentable construcció, fins i tot des d'un punt de vista estrictament comercial i industrial... L'única cua de sirena que pensava utilitzar no podrà fer-se servir fins que el seu horrible color verd no hagi estat canviat pel vermell que jo he demanat en diverses ocasions. Aquest canvi de color és molt important perquè per res del món no cediré en aquestes qüestions".[38] La protesta de Dalí va ser efectiva i les cues de sirena van ser retirades. Per substituir-les va suggerir d'utilitzar "una simple cotilla i sostenidors de la mena més elegant", una idea que va ser acceptada.[39]

Les relacions entre Dalí i l'empresa Gardner —els autèntics capitalistes del projecte i, en conseqüència, aquells que tenien la paella pel mànec— van convertir-se en un permanent estira-i-arronsa. El pintor semblava haver ideat una estratègia. Ell acceptava dissenyar la part "humida" del pavelló, és dir, l'estany d'aigua amb les sirenes, a canvi de poder desenvolupar lliurement les idees que li interessaven en la part "seca". Això no obstant, també miraria d'apropiar-se de l'espai de la piscina fins a aconseguir de dur-lo al seu terreny, de manera que, finalment, tot fos creació seva. Les concessions es feien lògicament per obtenir el suport econòmic de l'home de Pittsburgh. Però, en vista de la documentació de què disposem, sembla que el pintor va enfrontar-se a una estratègia relativament semblant, però mil·limètricament invertida, per bé que més dura, per part del fabricant

38. Carta de S. Dalí a Ph. Wittenberg del 23 de maig de 1939. Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres)
38. Carta de S. Dalí a Ph. Wittenberg del 23 de mayo de 1939. Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueres)
38. Letter form S. Dalí to Ph. Wittenberg 23rd May, 1939. Gala-Salvador Dalí Foundation Archives (Figueres)

39. Carta de S. Dalí a Ph. Wittenberg del 23 de maig de 1939. Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres)
39. Carta de S. Dalí a Ph. Wittenberg del 23 de mayo de 1939. Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueres)
39. Letter form S. Dalí to Ph. Wittenberg 23rd May, 1939. Gala-Salvador Dalí Foundation Archives (Figueres)

ésta era la última modificación que aceptaba para demostrar su "buena voluntad y espíritu de adaptación y cooperación" hacia la empresa;[41] carta que mereció la seca réplica de uno de los ejecutivos de Displays, la empresa de Gardner: la DWF Inc tiene un comité que toma las decisiones y "nadie individualmente posee la autoridad para autorizar gastos ni para hacer cambios en el programa". Si Dalí necesitaba dinero adicional para su proyecto, tenía que pedirlo al comité (compuesto por W. Morris, W. Gardner, Ph. Wittemberg y el propio ejecutivo de la empresa, M. Morgan: es decir, todos de la parte empresarial excepto el abogado Wittenberg, que acabaría jugando un papel ambiguo).[42]

INDEPENDENCIA DE LA IMAGINACIÓN

La pugna, de todas formas, debía presentar muchos aspectos. Sin duda, W. M. Gardner no era un hombre con mucha imaginación. Podía suceder perfectamente que ante las proposiciones de Dalí (por ejemplo, que en el fondo del mar hubiera una chimenea encendida), el fabricante de Pittsburgh reaccionara con escaso sentido de humor ("Un momento. El fuego no puede quemar bajo el agua. Nunca había oído nada parecido").[43] Con todo, tanto Levy como Dalí estaban convencidos inicialmente de que de la colaboración con "el Hombre del caucho", podría resultar algo positivo. No olvidemos que al contemplar unos cacahuetes de goma sacados de la factoría de Pittsburgh, Dalí habría exclamado "Des veritables structures molles!".[44] Y en el fondo esperaba encontrar en el "Rubber Man" un técnico competente que le ayudara a llevar a la práctica las ideas que le hervían en la cabeza, como parece poder deducirse de la descripción que hizo llegar a la fábrica de Pittburgh del diseño de algas marinas: "Estas pequeñas figuras hechas de cadenas y etcétera son

dows, and it is perfectly natural that almost as much money can be spent on the dry window as on the water one".[40] But on 11th May, the strategy of the other part was openly made known. Dalí complained bitterly to W. Morris. "It seems unjust to me that I now have to change the project of the dry tank out of the economical reasons, especially if you take into account how much has already been spent discussing this matters with the president of the company Mr. (Edward) James". Even so, he agreed to their requests. "But, because I did not want to cause any difficulties by being intolerant (although I am entitled to do so according to my contract), I consented to change the third opening of the dry tank for something cheaper", although this was the last modification he would accept to prove his "goodwill and spirit of adaptation and cooperation" towards the company;[41] a letter which only received a brusque reply from one of the executives of Displays, Gardner's Company: the DWF Inc. has a committee that takes the decisions and "no individual has the authority to authorize expenditures, nor to make any changes in the program". If Dalí needed extra money for his project, he would have to ask the committee for it (made up of W. Morris, W. Gardner, Ph. Wittenberg, M. Morgan: that is to say, all those on the business side except Wittenberg who would end up playing an ambiguous role).[42]

THE INDEPENDENCE OF IMAGINATION

At any rate, the conflict undoubtedly involved many aspects. Without doubt, W. M. Gardner was a man with little imagination. What could have happened was that considering Dalí's proposals (for example: that at the bottom of the sea there be a lighted fire), the manufacturer from Pittsburgh reacted without much sense of humour. ("Wait a minute. A fire can't

[N. CAT. 1]
23. S. Dalí, Variacions a partir dels símbols de la NYWF, 1939
23. S. Dalí, Variaciones a partir de los símbolos de la NYWF, 1939
23. S. Dalí, Variations on the Symbols of the NYWF, 1939

burn underwater. Never heard of such a thing").[43] Even so, both Levy and Dalí were initially convinced that the rubber man's collaboration would prove positive. We should remember that when Dalí saw some rubber peanuts brought from the Pittsburgh factory he would have exclaimed "Des veritables structures molles!".[44] And at heart he was hoping to find in the "Rubber Man" a competent technician who would help him to put the ideas that boiled in his head into practise as would appear from the description he had sent to the Pittsburgh factory regarding the design of seaweed: "These little figures made of chains and so forth are seaweeds, that is to say they must be made to sway like seaweeds gently to and fro in the water: they will have to be made of rubber of course". We cannot doubt Dalí's wish to collaborate, if we go on reading the note: "He suggested their making some little ones 3 to 4 inches high, just the same as the big ones - to be sold as souvenirs".[45]

But the Pittsburgh manufacturer didn't see things in the same light and obsessed by financial gain, he clashed consistently with the artist's ideas. Perhaps the gaudiest of these obstructions —"the incompetent obstructionist"— as Dalí would describe it —was that which he carried out against the idea of an image of the Venus of Botticceli that instead of a woman's head and a mermaid's tail it had to have the head of a fish and Venus' legs— an inversion that had already been painted by Magritte, but that had a precedent in Max Ernst and in Dalí himself, especially the drawing he made to illustrate the essay "Saint Sebastian" in *L'Amic de les Arts* in 1927. Totally against this idea the rubber manufacturing company wrote an irate telegram —"I want to vigorously protest"— addressed to William Morris in which he reminded him: "our show is sixty percent an underwater mermaid show and forty per cent a surrealist show so why should the frontage be all surrealist and

de cautxú. A aquest li interessava Dalí i tot el que pogués tenir de reclam publicitari, però no estava disposat a tolerar que el pavelló es decantés massa cap al que considerava extravagàncies artístiques, perquè pensava que això podia perjudicar el projecte. És per aquesta raó que aparentava no posar entrebancs en tot allò referent a la piscina, si bé un cop va haver aconseguit tenir aquesta part dissenyada, amb els obstacles i contradiccions que ja hem vist, va començar a retallar econòmicament el projecte, fins que Dalí es va trobar sense marge a l'hora de realitzar allò que li interessava realment.

En una carta sense data del pintor a l'advocat Wittenberg, que sembla redactada tanmateix al començament del projecte, Dalí li declara sense embuts: "La meva acceptació de la part aquàtica sempre ha estat condicionada a la realització integral de la part seca dels aparadors, i és perfectament natural que es gastin gairebé tants diners en la part seca com en la de l'aigua".[40] Però l'11 de maig, l'estratègia de l'altra part es manifestava obertament. Dalí se'n queixava amb amargor a W. Morris: "Em sembla injust que ara hagi de canviar el projecte del tanc sec per raons econòmiques, sobretot si tenim en compte tot el que ja s'ha gastat lliurement a la piscina fins i tot sense parlar-ne amb el president de l'empresa Mr.(Edward) James". Amb tot, accedeix a les demandes: "Això no obstant, com que no vull posar dificultats adoptant actituds intolerants (per bé que podria fer-ho segons el meu contracte), consento a canviar la tercera obertura del tanc sec per alguna cosa més econòmica", si bé aquesta era la darrera modificació que acceptava per demostrar la seva "bona voluntat i esperit d'adaptació i cooperació" envers l'empresa;[41] carta que va merèixer la seca rèplica d'un dels executius de Displays, l'empresa de Gardner: la

algas marinas, es decir, que han de ser hechas para que puedan columpiarse suavemente hacia delante y hacia atrás como algas marinas en el agua: naturalmente tienen que ser de caucho". De la voluntad colaboradora de Dalí no puede dudarse, si continuamos leyendo la nota: "(Dalí) sugiere que hagan unas pequeñas (figuras), de 3 o 4 pulgadas de altura, pero iguales de forma que las grandes, para ser vendidas como recuerdos".[45]

Pero el fabricante de Pittsburgh no veía las cosas de la misma manera y, obsesionado por el beneficio económico, se enfrentaba constantemente a las ideas del pintor. Tal vez la más chillona de estas obstrucciones —de "incompetent obstructionist", le calificaría Dalí— fuera la que llevó a cabo contra la idea de una imagen de la Venus de Botticceli que en lugar de cabeza de mujer y cola de sirena había de tener cabeza de pez y piernas de Venus —una inversión que ya había sido pintada por Magritte, pero que tiene antecedentes en Max Ernst y en el propio Dalí, especialmente el dibujo que hizo para ilustrar el ensayo "San Sebastián" en *L'Amic de les Arts* el 1927. En contra de esta idea la empresa fabricante de caucho escribió un airado telegrama —"I want to vigorously protest"— dirigido a William Morris en el cual le recordaba: "Nuestro espectáculo es en un sesenta por ciento un espectáculo de sirenas submarino y en un cuarenta por ciento un espectáculo surrealista, de manera que ¿por qué razón la fachada tendría que ser enteramente surrealista y no hacer publicidad de la parte más importante del espectáculo?". Y seguía: "La pasión de los hombres por deshacerse de un cuarto de dólar no la incrementaremos mediante una muchacha con cabeza de pez, sino gracias a la exhibición de sugestivas sirenas en la parte delantera del edificio...".[46] Finalmente la "Fair Corporation" —probablemente inducida por el señor Morris— prohibió la presencia en la

not publicize the most important part of our show?". And he went on: "Men's passion to spend a quarter will not be aroused by a girl with a fish's head but by a suggestive mermaid presentation on the front of the building...".[46] Eventually, the "Fair Corporation" —probably led by Mr. Morris— banned the presence of a woman with a fish head on the frontage of the building. Dalí's first reaction was to consider himself a "refusé" and be able to demostrate to the public what had been kept from them. In a letter to one of the executives of the Fair, Dalí said, "The only thing I really want to know is whether my idea of the Venus with the fish-head has been definitively rejected, in which case I would have to substitute it for another idea. Should this be so I would like to exhibit the rejected work in a gallery in New York so that my public or rather the public in general be able to form an opinion of the poetical and artistic value of my creation. You will know that it is a well known custom with art schools that they permit the artist to exhibit their rejected works in their (the art schools) own exhibition rooms ... You will understand that, being an artist of international fame, this is necessary for my prestige".[47]

However, nothing ever came about, for reasons we ignore. On the other hand, going back to the idea that he had had at the beginning of the year in Europe, he decided to draw up a "Declaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to his Own Madness" in pamphlet form in which he complained about the unusual decision.[48] "The committee responsable for the Amusement Area of World's Fair has forbidden me to erect on the exterior of the "Dream of Venus": the image of a woman with the head of a fish. These are their exact words: 'A woman with a tail of a fish is possible; a women with the head of a fish is impossible?". Dalí protests in view of what he considers the denial of a "purely poetic and imaginative"

40. Carta de S. Dalí a Ph. Wittenberg sense data (abril 1939). Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres)
40. Carta de S. Dalí a Ph. Wittenberg sin fecha (abril de 1939). Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueres)
40. Letter form S. Dalí to Ph. Wittenberg undated (April, 1939). Gala-Salvador Dalí Foundation Archives (Figueres)

41. Carta de S. Dalí a W. Morris de l'11 de maig de 1939. Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres)
41. Carta de S. Dalí a W. Morris del 11 de mayo de 1939. Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueres)
41. Letter from S. Dalí to W. Morris 11th May, 1939. Gala-Salvador Dalí Foundation Archives (Figueres).

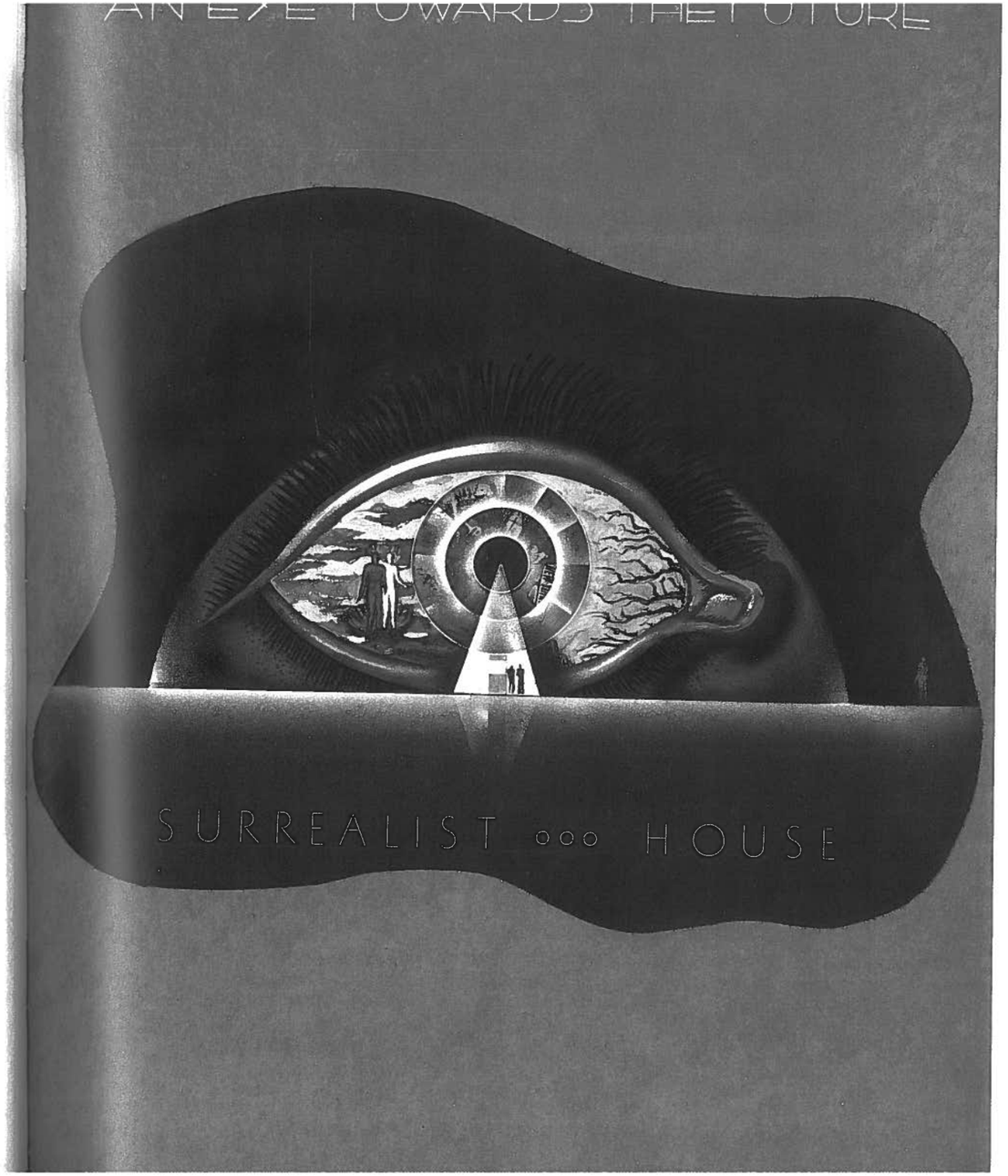
DWF Inc. té un comitè que pren les decisions i "ningú individualment no posseeix l'autoritat per autoritzar despeses ni per fer canvis en el programa". Si Dalí necessitava diners addicionals per al seu projecte, els havia de demanar al comitè (compost per W. Morris, W. Gardner, Ph. Wittenberg i el mateix executiu de l'empresa, M. Morgan: és a dir, tots de la part empresarial menys l'advocat Wittenberg, que acabaria jugant tanmateix un paper ambigu).[42]

INDEPENDÈNCIA DE LA IMAGINACIÓ

La pugna, de tota manera, presentava molts aspectes. Sens dubte, W. M. Gardner no era un home de gaire imaginació. Podia succeir perfectament que davant les propostes de Dalí (per exemple, que en el fons del mar hi hagués una llar de foc encesa), el fabricant de Pittsburgh reaccionés sense gens de sentit de l'humor ("Un moment. El foc no pot cremar sota l'aigua. Mai no havia sentit dir una cosa semblant").[43] Amb tot, tant Levy com Dalí estaven convençuts inicialment que, de la col·laboració amb "l'Home del cautxú", en podria sortir alguna cosa. Recordem que en contemplar uns cacauets de goma sortits de la factoria de Pittsburgh, Dalí havia exclamat "Des veritables structures molles!".[44] I en el fons esperava trobar en el "Rubber Man" un tècnic competent que l'ajudés a dur a la pràctica les idees que li bullien al cap, com sembla poder deduir-se de la descripció que va fer arribar a la fàbrica de Pittsburgh del disseny d'algues marines: "Aquestes petites figures fetes de cadenes i etcètera són algues marines, és a dir, que han de ser fetes perquè puguin gronxar-se suaument endavant i enrere com algues marines en l'aigua: naturalment s'han de fer de cautxú". De la voluntat col·laboradora de Dalí no en podem dubtar si continuem llegint la nota: "(Dalí) suggereix

fachada del pabellón de una mujer con cabeza de pez. La primera reacción de Dalí fue doble: considerarse un "refusé" y querer mostrar al público lo que le había sido escamoteado. En una carta a uno de los ejecutivos de la Feria, Dalí le decía: "La única cosa que quiero saber es si mi idea de la Venus con cabeza de pez ha sido definitivamente rechazada, porqué entonces tendría que sustituirla por otra. Si así fuera, me gustaría exhibir la obra rechazada en una galería de Nueva York, de manera que mi público o, mejor dicho, el público en general pudiera formarse una opinión del valor poético y artístico de mi creación. Ya sabrá que ésta es una costumbre bien conocida de las escuelas de arte, que permiten al artista exhibir las obras que le han sido rechazadas... Entenderá que, siendo como soy un artista de fama internacional, es necesario para mi prestigio".[47]

Nada, sin embargo, se llegó a concretar, por razones que ignoramos. En cambio, recuperando una idea que a principios de año había tenido en Europa, decidió redactar una "Declaration of the Independance of the Imagination and the Rights of Man to His Own Madness" en forma de octavilla donde protestaba por la insólita decisión.[48] "El comité responsable del "Área de Diversión" de la Exposición Universal de Nueva York me ha prohibido erigir, en el exterior del pabellón llamado "Sueño de Venus", la estatua de una mujer que tenía la cabeza de pez. He aquí sus palabras exactas: "Una mujer con cola de pez es posible; una mujer con cabeza de pez es imposible". Dalí protesta ante lo que considera la negación de un derecho "puramente poético e imaginativo" que no ataca "consideraciones morales ni políticas". En su declaración se rebela contra el papel de los intermediarios —hombres "altaneros" de "charla pretenciosa"— que "sistemáticamente rechazan, rebajan, mutilan, mastican, remastican, regurgitan, destruyen y, peor todavía, reducen a la más monstruosa de las mediocridades cualquier idea". Estos intermediarios —"middle-



[N. CAT. 92]
24. Exterior de la "Surrealist House" de J. Levy i I. Woodner, 1938
24. Exterior de la "Surrealist House" de J. Levy e I. Woodner, 1938
24. Exterior of J. Levy and I. Woodner's "Surrealist House", 1938

42. Carta de M. Morgan a S. Dalí del 12 de maig de 1939. Arxiu de la Fundació Gala Salvador Dalí (Figueres)
42. Carta de M. Morgan a S. Dalí del 12 de mayo de 1939. Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueres)
42. Letter from M. Morgan to S. Dalí, 12 th May, 1939. Gala-Salvador Dalí Foundation Archives (Figueres)

43. Levy, op. cit., pàg. 218
43. Levy, op. cit., pág. 218
43. Levy, op. cit. p. 218

44. Levy, op. cit., pàg. 214
44. Levy, op. cit., pág. 214
44. Levy, op. cit. p. 214

45. I encara continua: "També suggereix que facin alguns petits tancs de vidre oblongs d'unes 5 x 4 polzades d'ample per 4,5 d'alt, amb una o dues d'aquestes petites figures flotant-hi i lligades al fons pels peus. Dalí pintarà una escena per anar al rerefons d'aquests tancs en miniatura (Serà una mica com aquelles escenes de neu que són venudes com a recordatoris en les fires i que hom pot sacsejar fins a fer la impressió que la neu cau)".
45. Y todavía sigue: "También sugiere que hagan unos pequeños tanques de cristal oblongos de unas 5 x 4 pulgadas de ancho por 4,5 de alto, con una o dos de estas pequeñas figuras flotando atadas al fondo por los pies. Dalí pintará una escena para colocar en el trasfondo de estos tanques en miniatura (Será parecido a aquellas escenas de nieve que se venden como recuerdos en las ferias y que se pueden sacudir hasta que da la impresión de que la nieve cae)".
45. And it continues: "he suggested they also made some small glass oblong tanks 5 x 4" high, with one or two of these small figures floating with their legs tied to the bottom. Dali would paint a scene to put in the background of these miniature tanks. (It would be similar to those paperweights of snow scenes that are bought as souvenirs at the fairs and which you can shake until it gives you the impression that it is snowing)".

que en facin unes de petites (de figures), de 3 o 4 polzades d'alçària, però iguals en la forma que les grans, per ser venudes com a records".[45]

Però el fabricant de Pittsburgh no veia les coses de la mateixa manera i, obsessionat amb el benefici econòmic, s'enfrontava constantment a les idees del pintor. Potser la més cridanera d'aquestes obstruccions —d'"incompetent obstructionist", el qualificaria Dalí— fos la que va dur a terme contra la idea d'una imatge de la *Venus* de Botticceli que en comptes de cap de dona i cua de sirena havia de tenir cap de peix i cames de Venus —una inversió que ja havia estat pintada per Magritte, però que té antecedents en Max Ernst i en el mateix Dalí, especialment en el dibuix que va fer per il·lustrar l'assaig "Sant Sebastià" a *L'Amic de les Arts* el 1927. En contra d'aquesta idea, l'empresa fabricant de cautxú va escriure un irat telegrama —"I want to vigorously protest"— adreçat a William Morris en què li recordava: "El nostre espectacle és en un seixanta per cent un espectacle de sirenes submarí i en un quaranta per cent un espectacle surrealista, de manera que ¿per quina raó la façana hauria de ser tota surrealista i no fer publicitat de la part més important de l'espectacle?". I continuava: "La passió dels homes per desfer-se d'un quart de dòlar no l'incrementarem mitjançant una noia amb cap de peix, sinó gràcies a l'exhibició de suggestives sirenes en la part davantera de l'edifici...".[46] Finalment la "Fair Corporation" —probablement induïda pel senyor Morris— va prohibir la presència en la façana del pavelló d'una dona amb cap de peix. La primera reacció de Dalí va ser doble: considerar-se un "refusé" i voler mostrar al públic allò que li havia estat escamotejat. En una carta a un dels executius de la Fira, Dalí li deia: "L'única cosa que vull saber és si la meva idea de la Venus amb cap

men of culture"— se interponen entre el creador y el público, el único capaz de apreciar las nuevas ideas. No en vano afirma: "Las masas siempre han sabido donde encontrar la verdadera poesía". Desde su punto de vista, una Venus con cabeza de pez es una especie de locura y, parafraseando la declaración de los derechos humanos, afirma que "todos los hombres son iguales en su locura y que la locura... es el fondo común del espíritu humano" , aunque como lo demuestra el suceso del "Sueño de Venus", estos derechos sean "constantemente amenazados".

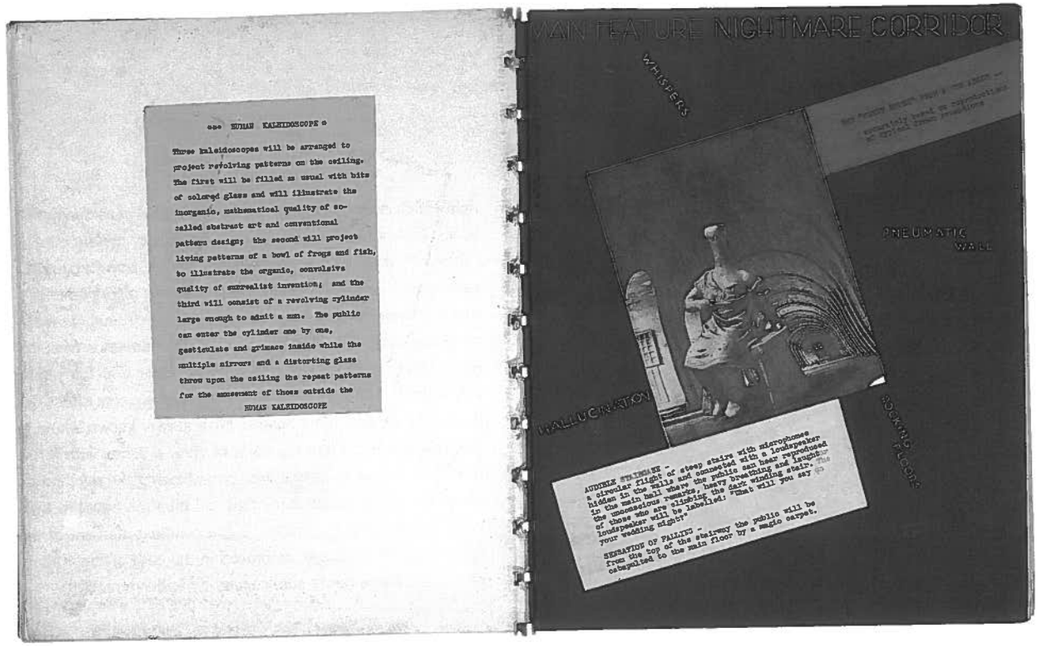
VENUS-LANGOSTA

Mientras tanto, y a pesar de los obstáculos, el proyecto del pabellón iba avanzando. Inicialmente se había pensado en que se titulara "Dalí's Bottoms of the Sea" y hasta bastante avanzado mayo de 1939 no recibiría el nombre definitivo de "Dali's Dream of Venus", fruto también de la negociación. El pintor habría preferido que se llamara "Dali's Naked Dream", aunque por causas relacionadas con las buenas costumbres se consideró más apropiado prescindir de la palabra "naked", aunque después, paradójicamente, aparecieran precisamente así —"naked"— las sirenas vivientes.[49] El título —los fondos del mar, en plural— es menos extraño de lo que en realidad parece. Dalí había contado que las profundidades marinas en el lenguaje surrealista aluden a las zonas más íntimas, fundamentales, esenciales de la mente humana. Y, en efecto, el agua profunda, el agua abisal, formaba parte del repertorio de imágenes del surrealismo para referirse al inconsciente. El dormir y el soñar se habían asociado al acto de sumergirse en el fondo de las aguas. La vida onírica era comparada a la de un nadador. "Nuestros actos", escribía Arp, "son actos de soñadores, de nadadores enigmáticos". Y el propio Breton utilizaba a menudo metáforas acuáticas para describir el acto automático:

right which does not attack "moral or political considerations". In his declaration he rebels against the role of middle men — "arrogant" men of "pretentious chatter"— who "systematically, reject, lower, mutilate, chew, rechew, regurgitate, destroy and even worse reduce to the most monstruous of mediocrity" any idea. These intermediaries —"middlemen of culture"— stand in the way between the creator and the public who are the only ones capable of appreciating new ideas. Not in vain he asserts: "The masses have always known where to find true poetry". From his point of view, a Venus with a fish head is a kind of madness and, paraphrasing the declaration of human rights, he declares that "all men are equal in their madness and that madness... is the common element of the human spirit", although, as proved in the case of the "Dream of Venus", these rights are "constantly under threat".

VENUS-LOBSTER

In the meantime, and despite all the obstacles, the project of the pavilion was moving forward. In the first place they had considered entitling it "Dalí's Bottoms of the Sea" and it was not until late May, 1939 that it would be given the definite name of "Dalí's Dream of Venus", also fruit of a negotiation. The artist would have preferred to call it "Dalí's Naked Dream", although for reasons connected with good manners, it was considered more appropiate to manage without the word "naked", although paradoxically they appeared later precisely just like that —"naked"— the living mermaids.[49] The title —the bottoms of the sea, in the plural— is not as strange as it seems in reality. Dalí had said that the depths of the sea in surrealistic language refer to the most intimate, fundamental, essential zones of the human mind. And, in fact, deep water, the deep sea formed part of the repertoire of images of



de peix ha estat definitivament rebutjada, perquè aleshores hauria de substituir-la per una altra. Si fos així, m'agradaria exhibir l'obra rebutjada en una galeria de Nova York, de manera que el meu públic, o millor dit, el públic en general pogués formar-se una opinió del valor poètic i artístic de la meva creació. Ja sabrà que això és un costum ben conegut de les escoles d'art, que permeten a l'artista exhibir les obres que li han estat rebutjades... Entendrà que essent com sóc un artista de fama internacional això em cal per al meu prestigi".[47]

Res, però, va arribar a fer-se, per raons que ignorem. En canvi, reprenent una idea que al començament d'any havia

"flot d'images", "débit torrentiel", "débordement du fleuve".[50]
El título definitivo de "Dream of Venus" era, no obstante, muy adecuado porqué permitía jugar con diversos elementos, tanto iconográficos como conceptuales. Si se trataba de hacer intervenir el agua, por ejemplo, recordemos que la diosa había surgido, según la representación tradicional, de las olas del mar. No olvidemos, por otra parte, que su relación con el amor (Venus es la versión latina de la Afrodita griega: diosa del amor); un amor moderno, sin embargo; es decir, complejo y turbio. Según Dalí, la obra sería "una exploración en el yermo de los deseos insatisfechos del hombre y de sus sueños nocturnos y diurnos". Una idea, noche y día —ya lo hemos visto— que arrastraba desde los escaparates de la Bonwit Teller. Las esce-

[N. CAT. 92]
25. Passadís del malson de la "Surrealist House" de J. Levy i I. Woodner, 1938
25. Corredor de pesadilla de la "Surrealist House" de J. Levy e I. Woodner, 1938
25. Nightmare corridor of J. Levy and I. Woodner's "Surrealist House", 1938

surrealism to refer to the unconscious. Sleeping and dreaming had been associated with the act of diving down into the bottom of the water. Oneiric life was compared with that of a swimmer. "Our acts, wrote Arp, are acts of dreamers, of enigmatic swimmers". And Breton himself often used aquatic metaphors to describe the automatic act: "flot d' images", "débit torrentiel", "débordement du fleuve".[50]

The definite name chosen of "Dream of Venus" was more appropiate because it allowed one to play with both the iconographic and the conceptual elements. If it meant involving water, for example, we must remember that the goddess had risen from the waves of the sea according to the traditional performance. Let us not forget, on the the other hand, about her connection with love (Venus is the latin version of the Greek Aphrodite; the goddess of love): a modern love, nevertheless; that is to say, complex and confused. According to Dalí the work would be "an exploration into the wasteland of man's unsatisfied desires and into his dreams and daydreams". An idea, as we have seen, of day and night that had been with him since the Bonwit Teller shop windows. The scenes in the production took place in space and time in dreams.[51]

Nakedness had always been present in Dalí's project. We deduce this from the proofs he realised at some time in April that year at Murray Korman's Studio. This photographer, established in New York, probably lent him his premises.[52] The function of the proofs was deduced from an undated letter —but which we can situate at the time of the beginning of the project— which Dalí wrote to his lawyer. "I beg of you, my dear friend, to please communicate with the company that within three days at the latest, they must provide me with a good photographer and models for nude posing in order to start the realization of one

46. Telegrama de W. M. Gardner a W. Morris. Arxiu Edward James Foundation
46. Telegrama de W. M.Gardner a W. Morris. Archivo Edward James Foundation
46. A telegram from W. M. Gardner to W. Morris. The Edward James Foundation Archives

47. Carta de S. Dalí a J. Downer del 14 de maig de 1939. Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres)
47. Carta de S. Dalí a J. Downer del 14 de mayo de 1939. Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueres)
47. A letter from S. Dalí to J. Downer, 14th May, 1939. Gala-Salvador Dalí Foundation Archives (Figueres)

tingut a Europa, va decidir redactar una "Declaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to His Own Madness" en forma de full volant on protestava de la insòlita decisió.[48] "El comitè responsable de 'l'Àrea de Diversió' de l'Exposició Universal m'ha prohibit d'erigir, a l'exterior del pavelló anomenat el "Somni de Venus", l'estàtua d'una dona que tenia el cap de peix. Heus aquí les seves paraules exactes: "Una dona amb cua de peix és possible; una dona amb cap de peix és impossible". Dalí protesta davant del que considera la negació d'un dret "purament poètic i imaginatiu" que no ataca "consideracions morals ni polítiques". En la seva declaració es revolta contra el paper dels intermediaris —homes "altius" de "xerrameca pretensiosa"— que "sistemàticament rebutgen, rebaixen, mutilen, masteguen, remasteguen, regurgiten, destrueixen i, pitjor encara, redueixen a la més monstruosa de les mediocritats qualsevol idea". Aquests intermediaris —"middlemen of culture"— s'interposen entre el creador i el públic, l'únic capaç d'apreciar les idees noves. No en va afirma: "Les masses sempre han sabut on trobar la vertadera poesia". Des del seu punt de vista, una Venus amb cap de peix és una mena de bogeria i, parafrasejant la declaració dels drets humans, afirma que "tots els homes són iguals en la seva follia i que la follia... és el fons comú de l'esperit humà", per bé que com ho demostra l'afer del "Somni de Venus", aquests drets siguin "constantment amenaçats".

VENUS-LLAGOSTA

Mentrestant, i malgrat els entrebancs, el projecte del pavelló anava avançant. Inicialment s'havia pensat que es titulés "Dali´s Bottoms of the Sea" i fins ben entrat el maig de 1939 no rebria el nom definitiu de "Dali's Dream of Venus",

nas de la representación transcurriríen, así pues, en el espacio y en el tiempo del sueño.[51]

La desnudez siempre había estado presente en el proyecto de Dalí. Lo deducimos de las fotografías preparatorias que realizó en abril de aquel año, en el estudio Murray Korman, un fotógrafo establecido en Nueva York que, probablemente, sólo cedió el local.[52] La función de estas imágenes preparatorias se colige de una carta sin fecha —pero que podemos situar a comienzos del proyecto— que Dalí escribió a su abogado: "Le ruego... comunique a la empresa que, dentro de tres días como máximo, tienen que proporcionarme un buen fotógrafo y modelos para posar desnudas a fin de iniciar la realización de uno de los detalles de la parte seca del escaparate (la sala de los maniquíes prevista en el proyecto que tiene usted)". Y añadía: "Esto es muy urgente porque la transformación de estas fotos (las cuales yo mismo he de retocar con pintura) me ocupará una gran cantidad de tiempo y de estudio".[53]

Finalmente Dalí consiguió la colaboración de dos fotógrafos, Horst P.Horst y George Platt Lynes, que habían incorporado a su obra ciertos rasgos estilísticos procedentes de la estética surrealista. Además de esta coincidencia, entre las "ideas" de Dalí y "el estilo" de Platt Lynes y Horst había otro punto de contacto: la contemplación y la subsiguiente transformación del cuerpo femenino en un objeto. Los fotógrafos porqué convertían a las modelos en meros artefactos de belleza ideal donde poder colgar las creaciones de la alta costura; Dalí porqué durante los años 30 había insistido reiteradamente en el cuerpo de la mujer entendido de esta manera. El proceso de objetualización que evidentemente debe relacionarse con la alienación, el vacío interior, la mecanización del hombre moderno, alegorizados por De Chirico mediante la figura de los maniquíes

of the details of the dry window part (hall of mannequins foreseen in the project that you have)". And he added, "This is very urgent because the transformations of these photos (which I must myself do with paint on the photos) will take me a great deal of time and study".[53]

Eventually Dalí obtained the help of two photographers, Horst P. Horst and George Platt Lynes, who had incorporated certain stylistic features of surrealistic aesthetics into their work. Besides this coincidence between Dalí's "ideas" and Platt Lynes and Horst's "style" there was another point in common: the contemplation and subsequent transformation of the female body into an object. The photographers, because they converted their models into mere artefacts of ideal beauty on which the creations of haute couture could be hung; Dalí because he had repeatedly stressed the importance of the female body in this way during the 1930s. The process of objectification which is obviously connected with the dehumanization, the deep emptiness and the mechanization of modern man allegorized by De Chirico in the figures of mannequins and their surrounding landscapes, took on the form of a dismantled woman in the artist's mind: "The spectral woman will be the dismantled woman" - he announced: This means that she can be taken to pieces" and "can be built piece by piece".[54] This sadist view of the female body, close to that of Hans Bellmer, for example, will culminate in hardening, stifness and petrification. Let us not forget the one of the photographs of the "Dream of Venus" would be touched up by Dalí until it turned into a kind of statue made of stones. [N. CAT 140] On the other hand, this building process which turns the female body into stiff detachable parts was continued in the various chests of drawers in female form he carried out in the mid 1930s.

48. En una carta datada el 21 de gener de 1939, Dalí li deia a Edward James: "Soit avec nous (s'enten, a Nova York) on l'ancera la 'declaration des Droits de la Folie de l'home'". Arxiu Edward James

48. En una carta fechada el 21 de enero de 1939 Dalí le decía a Edward James: "Soit avec nous (se entiende, en Nueva York) donde l'ancera la 'declaration des Droits de la Folie de l'home'". Archivo Edward James

48. In a letter dated 21st January, 1939, Dalí wrote to Edward James saying "Soit avec nous (in New York, it is understood) where l'ancera the 'declaration des Droits de la Folie de l'homme'". The Edward James Archives

fruit també de la negociació. El pintor hauria preferit que s'anomenés "Dali's Naked Dream", si bé per causes relacionades amb els bons costums es va considerar més adient prescindir de la paraula "naked", tot i que després, paradoxalment, hi apareguessin així —"naked"— les sirenes vivents.[49] El títol —els fons del mar, en plural— és menys estrany del que sembla. Dalí havia explicat que les profunditats marines en el llenguatge surrealista al·ludeixen a les zones més íntimes, fonamentals, essencials de la ment humana. I, en efecte, l'aigua profunda, l'aigua abissal, formava part del repertori d'imatges del surrealisme per referir-se a l'inconscient. El dormir i el somiar s'havien associat a l'acte de submergir-se en els fons de les aigües. La vida onírica era comparada a la d'un nedador. "Els nostres actes", escrivia Arp, "són actes de somniadors, de nedadors enigmàtics". I el mateix Breton utilitzava sovint metàfores aquàtiques per descriure l'acte automàtic: "flot d'images", "débit torrentiel", "débordement du fleuve".[50]

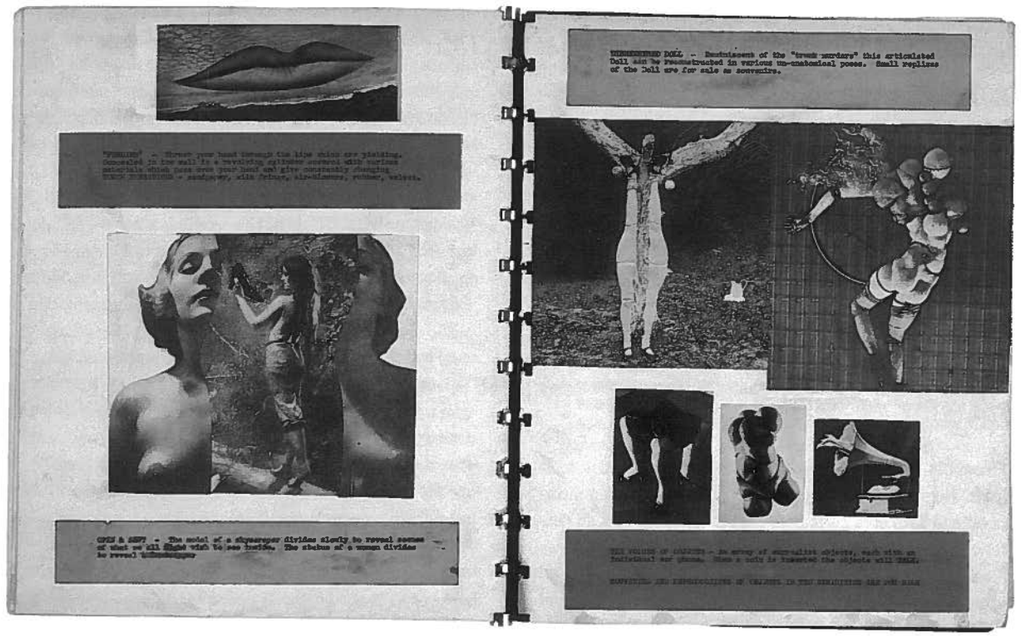
El títol definitiu de "Dream of Venus" era, tanmateix, ben adequat perquè permetia jugar amb diversos elements, tant iconogràfics com conceptuals. Si es tractava de fer-hi intervenir l'aigua, per exemple, recordem que la deessa havia sorgit, segons la representació tradicional, de les ones del mar. No oblidem, d'altra banda, la seva relació amb l'amor (Venus és la versió llatina de l'Afrodita grega: deessa de l'amor); un amor modern, tanmateix; és a dir, complex i envitricollat. Segons Dalí, l'obra seria "una exploració en l'ermot dels desigs insatisfets de l'home i els seus somnis nocturns i diürns". Una idea, nit i dia —ja ho hem vist— que arrossegava des dels aparadors de la Bonwit Teller. Les escenes de la representació se succeirien, així, doncs, en l'espai i el temps del somni.[51]

49. New York Public Library, caixa núm. 138. Vegi's també la carta citada de Dalí a W. Morris i Ph. Wittenberg del 6 de maig de 1939. "El nom final sota el qual l'espectacle es mostrarà és "Dalí-Somni de Venus" en substitució de "Dalí-Somni Nu" que jo hauria preferit però que he canviat perquè em deien que la paraula 'nu' és impossible". D'altra banda , en la reobertura de la Fira de 1940 el pavelló es va titular "20.000 Legs Under the Sea". De fet, l'abril de 1940 la DWF Inc., va ser comprada per Gardner Displays Corporation de Pittsburgh, de Mr.William M.Gardner, que van passar a fer-se càrrec del "Somni". Vid. New York Public Library, caixa núm. 138

49. New York Public Library, caja nº 138. Véase también la carta citada de Dalí a W. Morris y W. Wittenberg del 6 de mayo de 1939. "El nombre final bajo el cual el espectáculo se mostrará es "Dalí-Sueño de Venus" en sustitución de "Dalí-Sueño Desnudo" que yo habría preferido pero que he cambiado porqué me decían que la palabra 'desnudo' es imposible". Por otra parte, en la reabertura de la Feria de 1940, el pabellón se tituló "20.000 Legs Under the Sea". De hecho, en abril de 1940 la DWF, Inc., fue comprada por la Gardner Displays Corporation de Pittsburgh, de Mr. William M. Gardner, que pasó a hacerse cargo del Sueño

49. New York Public Library, Box Number 138. See, too, the aforesaid letter from Dalí to W. Morris and Ph. Wittenberg, 6th May, 1939. "The name under which the show will appear will be 'Dalí-Dream of Venus' instead of 'Dalí-Nude Dream' which I would have preferred but which I have changed because I was told that the word 'nude is impossible'". On the other hand, at the reopening of the Fair in 1940, the pavilion was called "20,000 Legs Under the Sea". In fact, in April, 1940, the DWF, Inc. was bought by the Gardner Displays Corporation of Pittsburgh, owned by Mr. William M. Gardner who then took over the "Dream"

[N. CAT. 92]
26. Objectes surrealistes a la "Surrealist House" de J. Levy i I. Woodner, 1938
26. Objetos surrealistas en la "Surrealist House" de J. Levy e I. Woodner, 1938
26. Surrealistic Objects of J. Levy and I. Woodner's "Surrealist House", 1938



y los paisajes que les rodean, tomó en el pensamiento del pintor la forma de una mujer desmontable: "La mujer espectral será la mujer desmontable" —anuncia. Esto significa que podrá "desarticularse" y "cada pieza ser montada por separado".[54] Esta visión sádica del cuerpo femenino, próxima a la de un Hans Bellmer, pongamos por caso, desembocaría en el endurecimiento, la rigidez, la petrificación. No olvidemos que

In this process of the objectification of the female body, Dalí adorned his models, in the photographic proofs of the "Dream of Venus" with all kinds of mollusks and crustaceans, particularly lobsters. He was perhaps inspired by the Dutch still life paintings of the XVII century and the painter had already included animals of this kind in several earlier works. For example, in *Gala and the Angelus of Millet Before the*

La nuesa sempre havia estat present en el projecte de Dalí. Ho podem deduir de les fotografies preparatòries que va realitzar en algun moment de l'abril d'aquell any, a l'estudi Murray Korman, un fotògraf establert a Nova York que, probablement, només va deixar el local.[52] La funció d'aquestes imatges preparatòries es col·legeix d'una carta sense data —però que podem situar al començament del projecte— que Dalí va escriure al seu advocat: "Li prego... que comuniqui a l'empresa, que d'aquí a tres dies com a màxim, han de proporcionar-me un bon fotògraf i models per posar nues per tal d'iniciar la realització d'un dels detalls de la part seca de l'aparador (la sala dels maniquins prevista en el projecte que té vostè)". I afegia: "Això és molt urgent perquè la transformació d'aquestes fotos (les quals jo mateix haig de retocar amb pintura) m'ocuparà una gran quantitat de temps i d'estudi".[53]

Finalment Dalí va aconseguir la col·laboració de dos fotògrafs, Horst P. Horst i George Platt Lynes, que havien incorporat a la seva obra certs trets estilístics procedents de l'estètica surrealista. A més d'aquesta coincidència, entre les "idees" de Dalí i "l'estil" de Platt Lynes i Horst hi havia un altre punt de contacte: la contemplació i la subsegüent transformació del cos femení en un objecte. Els fotògrafs perquè convertien les models en mers artefactes de bellesa ideal on poder penjar les creacions de l'alta costura; Dalí perquè durant els anys 30 havia insistit reiteradament en el cos de la dona entès d'aquesta manera. El procés d'objectualització que evidentment té a veure amb l'alienació, la buidor interior, la mecanització de l'home modern, al·legoritzats per De Chirico mitjançant la figura dels maniquins i els paisatges que els envolten, va prendre en el pensament del pintor la forma d'una dona desmuntable: "La dona

una de las fotografías del "Sueño de Venus" será retocada por Dalí hasta convertirla en una especie de estatua hecha de piedras. [n. cat. 140] Por otra parte, este proceso de corporeidad, que convierte al cuerpo femenino en una pieza desmontable y rígida a la vez, tuvo una prolongación en las diversas "mujeres cómoda" que realizó a mediados de los años 30.

En este proceso de objetualización del cuerpo femenino, Dalí adorna a las modelos, en los ensayos fotográficos del "Sueño de Venus", con diversas clases de moluscos y crustáceos, especialmente langostas. Tal vez inspirándose en las naturalezas muertas holandesas del siglo XVII, el pintor ya había introducido animales de este tipo en diversas obras anteriores. Por ejemplo, en *Gala y el Angelus de Millet precediendo la llegada inminente de las anamorfosis cónicas* (1933); [il. 28] en los grabados dedicados a los *Chants de Maldoror* (1934); en el retrato de Harpo Marx (1937) o en algunas de las prendas que diseñó para Elsa Schiaparelli (1938). La langosta es, pues, una de las "ideas obsesivas" que de vez en cuando aparecen en el trabajo del pintor y que se esparcen por diversas obras y a través de diversos lenguajes. Una de las piezas más significativas en que utilizó una langosta es el teléfono cuyo auricular ha sido substituido precisamente por un crustáceo de esta especie —*El teléfono langosta* (1936). [il. 29] El desplazamiento de las formas duras del animal marino hasta los cuerpos de las maniquíes del "Sueño de Venus" confieren a estas modelos la tonalidad de una mujer-objeto; o como diría Dalí: de un ser-objeto.

En dos de las mejores fotografías de aquellas sesiones de ensayo, una realizada por Horst [n. cat. 165] y otra por Platt Lynes, [n. cat. 147] nos encontramos ante el cuerpo de una modelo al que se le ha pegado una langosta sobre los genitales. La imagen adquiere un tono fascinante y lúgubre al

***Imminent Arrival of the Conical Anamorphoses* (1933); [il. 28] in the engravings dedicated to the *Chants de Maldoror* (1934); in the portrait of Harpo Marx (1937) or on one of the garments he designed for Elsa Schiaparelli (1938). Lobsters were and always would be, one of the artist's "obsessive ideas" which can be seen in his works by means of various symbols. One of the most significant pieces in which he used a lobster is the telephone, whose receiver was replaced by a crustacean of this kind —*The Lobster Telephone* (1936). [il. 29] The displacement of the hard forms of the marine animal to the bodies of the mannequins of the "Dream of Venus" lent these models an air of female —object; or as Dalí would say a being object.**

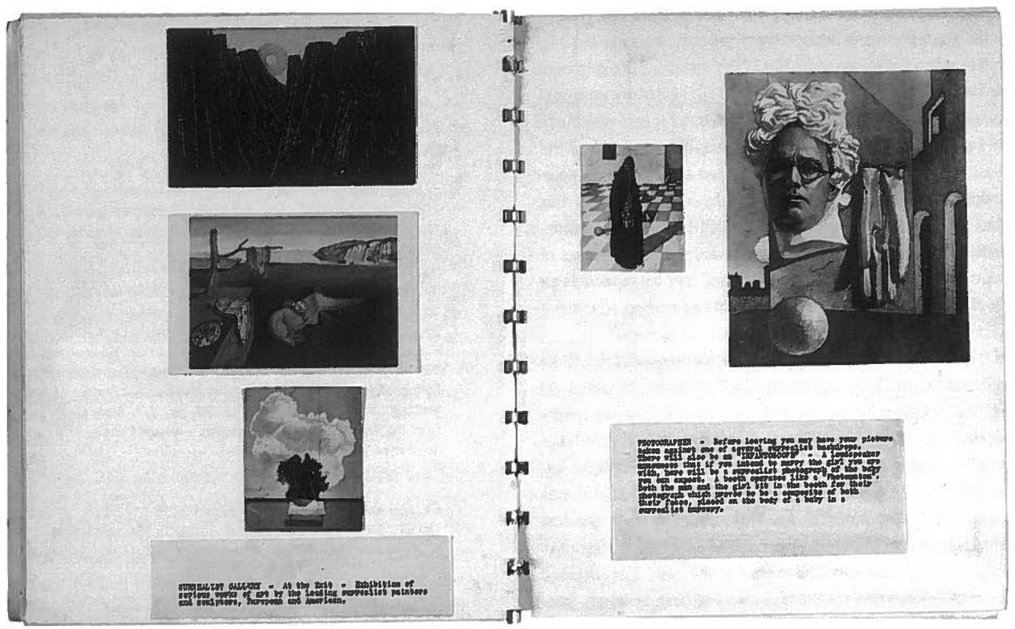
In two of the best photographs at those trial sessions, one taken by Horst [n. cat. 165] and another by Platt Lynes, [n. cat. 147] we find ourselves before the body of a model in which a lobster has been hooked on to its genital organs. The picture takes on a fascinating and gloomy air at the same time. From the letter which I referred to before, one could deduce that it was about the trial of Venus' dress. This is confirmed by the text which could be read inside the pavilion in which the goddess defines herself as: "Like the lobster of the deep I am dressed in my skeleton. Within is the rose coloured flesh of dream, sweeter than honey". The presence of these creatures covered in calcic substances on the icy bodies of the models —mannequins— caused great confusion. As a rule, in the aforementioned works, the lobsters were placed on the characters' heads. On this occasion, however, they were on the sexual organs. Despite Dalí associating the lobster with the use of opposites —hard and soft— it seems obvious that in this case he is alegorizing both sexual and nutritious drive, connecting one with the other, a basic Freudian idea. Dalí wrote that lobster hid its pink coloured flesh of dreams under its shell. We might add:

50. La relació entre el fons del mar i la tradició surrealista, la destaca Margaret Case Harriman, "Profiles. A Dream Walking", *New Yorker,* 1 de juliol de 1939, pàgs. 2-7. La cita d'Arp, procedeix del text "Nageurs énigmatiques", *Revue Europe,* número especial sobre R. Desnos, 1972.
50. La relación entre los fondos del mar y la tradición surrealista la destaca Margaret Case Harriman, "Profiles. A Dream Walking", *New Yorker,* 1 de julio de 1939, págs. 2-7. La cita de Arp, procede del texto "Nageurs énigmatiques", *Revue Europe,* número especial sobre R. Desnos, 1972.
50. Margaret Case Harriman, points out the connection between the bottom of the sea and the surrealist tradition in "Profiles. A Dream Walking", *New Yorker,* 1st July, 1939, pp. 2-7. Arp's quote comes from the text "Nageurs énigmatiques", *Revue Europe,* in a special number on R. Desnos, 1972

51. New York Public Library, caixa núm. 138
51. New York Public Library, caja nº 138
51. New York Public Library, Box Number 138

52. En la fotografia de George Platt Lynes, que es conserva al Metropolitan Museum of Art de Nova York, es pot llegir al revers "Salvador Dalí, abril, 1939"
52. En la fotografía de George Platt Lynes, que se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, se puede leer en la parte posterior "Salvador Dalí, abril, 1939"
52. In the photograph of George Platt Lynes which is kept at the Metropolitan Museum of Art in New York one can read on the back "Salvador Dalí, April, 1939"

53. Carta citada de S. Dalí a l'advocat Wittenberg, sense data
53. Carta citada de S. Dalí al abogado Wittenberg, sin fecha
53. The aforementioned letter from S. Dalí to Ph. Wittenberg, the lawyer



[N. CAT. 92]
27. Galeria surrealista a la "Surrealist House", 1938
27. Galería surrealista en la "Surrealist House", 1938
27. Surrealistic Gallery of the "Surrealist House", 1938

mismo tiempo. De la carta que antes he citado se podría deducir que se trata del ensayo del vestido de Venus. Nos lo confirma el texto que se leía en el interior del pabellón en el que la diosa se autodefinía así: "Como la langosta de las profundidades voy vestida con mi osamenta. Dentro está la carne de color rosa de los sueños, más dulce que la miel". La presencia de estas bestias recubiertas de substancias calcáreas sobre los cuerpos gélidos de las modelos —maniquíes— provoca un enorme desconcierto. Por regla general, en las obras antes mencionadas, las langostas se situaban sobre la cabeza de los personajes. Aquí, en cambio, sobre el sexo. A pesar de que Dalí asociará la langosta al juego de contrarios —lo duro y lo blando— parece evidente que en este caso se alegoriza tanto la pulsión sexual como la nutritiva, relacionando una con la otra, una idea básica en Freud. Dalí escribía que la langosta esconde bajo el caparazón la carne coloreada de rosa de los sueños. Nosotros podemos añadir: la carne coloreada de rosa del sexo femenino. Lo esconde y lo protege a la vez, amenazadoramente, con sus uñas largas y poderosas. La naturaleza agresiva de estos crustáceos convierte a la imagen en ambigua. Más que aludir al placer parece referirse al temor al placer. Los grandes y espeluznantes alicates de la langosta se encuentran aquí para recordar el miedo a ser devorado por la vagina femenina y, más en general, el temor a ser destruido por la mujer. Una circunstancia nada sorprendente, si recordamos la frecuencia con que Dalí había recorrido a la metáfora de la mantis tanto en su obra pictórica como escrita. Pero las grandes tenazas de la langosta encima del sexo femenino simbolizan también —e inequívocamente— el fantasma de la castración, un hecho que nos lleva de nuevo a Venus, la diosa nacida de la espuma producida por los genitales del castrado Urano al caer sobre las olas.[55]

the pink coloured flesh of female sexual organs. It hides it and protects it at the same time, threateningly, with long, powerful claws. The agressive nature of this animal makes the image ambiguous. More than referring to pleasure, it seems to be referring to the fear of pleasure. The large horrific pliers of the lobster are here to remind us of the fear of being devoured by a female vagina and, more generally speaking, the fear of being destroyed by a woman. It is not a very surprising considering the frequency with which Dalí had recurred to the metaphor of the mantis both in his paintings and his written work. But the lobster's large claws over the female sexual organs also symbolize —and unmistakenly— the ghost of castration, a fact that takes us back to Venus, the goddess born from the foam produced when falling on the waves by the genitals of the castrated Uranus.[55]

The disturbing nature of Horst and Platt Lynes' photographs, gloomy at the same time, came without doubt from the repertoire of primitive fears that were floating in the air around him: orality, cannibalism, castration, a series of sexual fears that we found in Dalí's painted work and that now reappeared through another means. Even so, the ideas explored by means of photography did not survive in the definite project. Nevertheless, the final result, despite differing from the original ideas, was not a far cry from the painter's thoughts at that time.

THE "WET" PART AND THE "DRY" PART OF THE DREAM

The façade of the "Dream House"[56] [il. 30] [n. cat. 111] a small building finally built by Ian Woodner, can be considered as a kind of manifesto. Within the streamline style that dominated the Fair, the firm options adopted by Dalí could not have been more crosscurrent. This fact is quite logical. In previous

espectral serà la dona desmuntable" —anuncia. Això vol dir que podrà "desarticular-se" i "ser muntada amb cada peça per separat".[54] Aquesta visió sàdica del cos femení, pròxima a la d'un Hans Bellmer, posem per cas, desembocaria en l'enduriment, la rigidesa, la petrificació. No oblidem que una de les fotografies del "Somni de Venus" serà retocada per Dalí fins a convertir-la en una mena d'estàtua feta de pedres. [n. cat. 140] D'altra banda, aquest procés de cossificació, que converteix el cos femení en una peça desmuntable i rígida alhora, va tenir una prolongació en les diverses dones calaixera que va realitzar a mitjan anys 30.

En aquest procés d'objectualització del cos femení, Dalí adorna les models, en els assaigs fotogràfics del "Somni de Venus", amb diverses classes de mol·luscs i crustacis, especialment llagostes. Potser inspirant-se en les naturaleses mortes holandeses del segle XVII, el pintor ja havia introduït animals d'aquesta mena en diverses obres anteriors. Per exemple, en *Gala i l'Àngelus de Millet precedint l'arribada imminent de les anamorfosis còniques* (1933); [il. 28] en els gravats dedicats als *Chants de Maldoror* (1934); en el retrat de Harpo Marx (1937) o en unes de les robes que va dissenyar per a Elsa Schiaparelli (1938). La llagosta és, doncs, una de les "idees obsessives" que ara i adés apareixen en el treball del pintor i que s'escampen per diverses obres i a través de diferents llenguatges. Una de les peces més significatives en què va utilitzar una llagosta és el telèfon, l'auricular del qual ha estat substituït precisament per un crustaci d'aquesta classe —*El telèfon llagosta* (1936). [il. 29] El desplaçament de les formes dures de l'animal marí fins als cossos de les maniquins del "Somni de Venus" confereixen a aquestes models la tonalitat d'una dona-objecte; o com diria Dalí: d'un ésser-objecte.

La naturaleza inquietante de las fotografías de Horst y de Platt Lynes, su lado lúgubre, proviene sin duda de este repertorio de temores primitivos que flotan a su alrededor: oralidad, canibalismo, castración, una serie de miedos sexuales que ya encontrábamos en la obra pictórica de Dalí y que ahora reaparecen a través de otro medio. Con todo, las ideas exploradas mediante la fotografía no sobrevivieron en el proyecto definitivo. Y no obstante, el resultado final, a pesar de divergir de algunas de las ideas iniciales, no se alejaba tanto de lo que era el pensamiento del pintor en aquellos momentos.

LA PARTE "HÚMEDA" Y LA PARTE "SECA" DEL SUEÑO

La fachada de la "Dream House",[56] [il. 30] [n. cat. 111] un pequeño edificio construido finalmente por Ian Woodner, debe considerarse como una especie de manifiesto. En el contexto del estilo aerodinámico que predominaba en la Feria, las opciones formales adoptadas por Dalí no pueden ir más a contracorriente. Este hecho tiene bastante lógica. Durante los años anteriores el pintor había llevado a cabo una lucha acérrima contra la arquitectura moderna, que con el tiempo se había ido ensanchado hasta abarcar toda la vida contemporánea en su conjunto. Las tomas de posición a favor del Modern Style son coherentes con esta actitud como lo es también el uso cada vez más frecuente de metáforas, aludiendo a las formas primitivas y embrionarias de vida. La actitud de Dalí no siempre aparece como crítica, pero a veces, súbitamente, el sistema de signos que utiliza se nos revela como el síntoma de un profundo desasosiego: la emergencia de lo arcaico frente a las formas evolucionadas de coerción y represión del mundo moderno. "Sólo la fantasía endurecida" —es decir, capaz de "enfrentarse", escribía en la "Declaración de la independencia de la imaginación"— sabrá "resistir a la horrorosa civilización mecánica". El

years, the artist had fought a fierce battle against modern architecture, which with time had turned against modern life. The stance in favour of the Modern Style is consistent with this attitude as is the more and more frequent use of metaphors which allude to primitive and embryonic forms of life. Dalí's attitude does not always appear as criticism, but at times, suddenly all the system of signs he uses reveals to us a symptom of deep feeling of unease; the urgency of the archaic compared with developed forms of constraint and repression of the modern world. "Only hardened imagination" —that is to say, capable of "confronting", he wrote in the "Declaration of Independence of Imagination"— will know how to "hold out against the horrific mechanical civilization". The outside world, consumer goods, industrial activity, are sometimes rejected sometimes assimilated —transformed and destroyed— by antenatal universes, maternal cloisters and other kinds of underlying cavities. Space then turns into a "colossal seductive flesh". Cars, "streamlined", "gelatinous", "domed" are but excrescence of fleshy space. '"The era of softness', the era of 'soft watches', of 'soft cars', and of 'soft bedside tables', the "soft" Modern Style he had announced, had come".[57]

It should, therefore, not surprise us that the façade of the "Dream of Venus" be a kind of shapeless mountain from which sprouted out, like from the body of a sticky hedgehog, a series of soft appendages, some in the shape of arms and hands; others of cactus or tips and others of crutches. At the top, a left hand, a bent form forming a straight angle which reminds one of the bulges —often held up precisely by crutches— so frequent in his paintings of those years. In this melted mortar, or rather, on the inside of the various cavities which were formed, one could see, besides the two enormous rubber mermaids,

54. S. Dalí, "Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral", *Minotaure*, 5 febrer 1934, París, pàgs. 20-22
54. S.Dalí, "Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral", *Minotaure*, 5, febrero 1934, París, págs. 20-22
54. S. Dalí, "Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral", *Minotaure*, 5th February, 1934, Paris, pp. 20-22

En dues de les millors fotografies d'aquelles sessions d'assaig, una realitzada per Horst [n. cat. 165] i l'altra per Platt Lynes, [n. cat. 147] ens trobem davant del cos d'una model al qual s'ha enganxat una llagosta sobre els genitals. La imatge adquireix un to fascinant i lúgubre alhora. De la carta que abans he citat, es podria deduir que es tracta de l'assaig del vestit de Venus. Ens ho confirma el text que es llegia a l'interior del pavelló, en el qual la deessa s'autodefinia així: "Com la llagosta de les profunditats vaig vestida amb la meva ossamenta. Dintre hi ha la carn color de rosa dels somnis, més dolça que la mel". La presència d'aquestes bèsties recobertes de substàncies càlciques sobre els cossos gèlids de les models —maniquins— provoca un enorme desconcert. Per regla general, en les obres abans esmentades, les llagostes se situaven sobre el cap dels personatges. Aquí, en canvi, sobre el sexe. Malgrat que Dalí associarà la llagosta al joc de contraris —dur i tou— sembla evident que en aquest cas s'al·legoritza tant la pulsió sexual com la nutritiva, tot relacionant l'una amb l'altra, una idea bàsica en Freud. Dalí escrivia que la llagosta amaga sota la closca la carn acolorida de rosa dels somnis. Nosaltres podem afegir-hi: la carn acolorida de rosa del sexe femení. L'amaga i el protegeix alhora, amenaçadorament, amb les ungles llargues i poderoses. La naturalesa agressiva d'aquests crustacis converteix la imatge en ambigua. Més que al·ludir al plaer sembla referir-se al temor al plaer. Les grans i esgarrifoses alicates de la llagosta es troben aquí per recordar la por a ser devorat per la vagina femenina i, més en general, el temor a ser destruït per la dona. Una circumstància gens sorprenent si recordem la freqüència amb què Dalí havia recorregut a la metàfora de la mantis tant en la seva obra pintada com escrita. Però les grans tenalles de la llagosta damunt del sexe femení simbolitzen també —i inequívocament— el fantasma de la castra-

mundo exterior, los objetos de consumo, la actividad industrial son a veces rechazados, a veces asimilados —transformados y destruidos— por universos prenatales, claustros maternos, y otros tipos de cavidades primigenias. El espacio entonces se convierte en una "carne colosalmente seductora". Los coches, "aerodinámicos", "gelatinosos", "abombados" no son sino excrecencias del espacio carnoso. "'La época de lo blando', la época de los 'relojes blandos", de los 'automóviles blandos', de las 'mesillas de noche blandas'", que había anunciado el Modern Style "blando", ha llegado.[57]

No debe sorprendernos, pues, que la fachada del "Sueño de Venus" fuera una especie de montaña informe de la que surgían como del cuerpo de un erizo viscoso una serie de apéndices blandos, unos en forma de brazos y manos, otros de cactus o de puntas, y otros de muleta. En la parte posterior, a mano izquierda, una forma doblada hasta formar un ángulo recto podía recordar a las protuberancias —a menudo sostenidas precisamente por una muleta— tan frecuentes en sus pinturas de aquellos años. En esta argamasa fundida, o mejor dicho, en el interior de las diversas cavidades que se formaban en ella, se podía ver, además de dos enormes sirenas de caucho, [n. cat. 170, 172] una reproducción del *San Juan Bautista* de Leonardo y otra de *El nacimiento de Venus* de Botticelli [n. cat. 168] (en el lugar donde debería haber estado la mujer con cabeza de pez). La taquilla —la cabeza de un monstruo marino, que podía recordar ciertas invenciones del Bosco— [n. cat. 171] estaba flanqueada por dos piernas de mujer que actuaban como columnas de una especie de pórtico breve que se proyectaba hacia delante. En una plataforma elevada, unas muchachas con bañadores blancos y cañas de pescar servían de reclamos silenciosos para los paseantes. [n. cat. 169] El conjunto fue definido con acierto por la revista *Art Digest*

28. S. Dalí, *Gala i l'Àngelus de Millet precedint l'arribada de les anamorfosis còniques*, 1933 (detall)
28. S. Dalí, *Gala y el Angelus de Millet precediendo la llegada inminente de las anamorfosis cónicas*, 1933 (detalle)
28. S. Dalí, *Gala and the Angelus of Millet Before the Imminent Arrival of the Conical Anamorphoses*, 1933 (detail)

ció, un fet que ens porta de nou a Venus, la deessa nascuda de l'escuma produïda pels genitals del castrat Urà en caure damunt les ones.[55]

La naturalesa inquietant de les fotografies de Horst i de Platt Lynes, el seu cantó lúgubre, prové sens dubte d'aquest repertori de temors primitius que suren al seu voltant: oralitat, canibalisme, castració, tot un seguit de temences sexuals que ja trobàvem en l'obra pintada de Dalí i que ara reapareixen a través d'un altre mitjà. Amb tot, les idees explorades mitjançant la fotografia no van sobreviure en el projecte definitiu. I, tanmateix, el resultat final, a pesar de divergir d'algunes de les idees inicials, no s'allunya tant com això del que era el pensament del pintor aleshores.

LA PART "HUMIDA" I LA PART "SECA" DEL SOMNI

La façana de la "Dream House",[56] [il. 30] [n. cat. 111] un petit edifici construït finalment per Ian Woodner, cal que es consideri com una mena de manifest. En el context de l'estil aerodinàmic que predominava en la Fira, les opcions formals adoptades per Dalí no poden anar més a contracorrent. Aquest fet té força lògica. Durant els anys anteriors el pintor havia menat una lluita aferrissada contra l'arquitectura moderna, que amb el temps havia esdevingut contra la vida moderna. Les preses de posició a favor del Modern Style són coherents amb aquesta actitud com ho és també l'ús cada cop més freqüent de metàfores, al·ludint a les formes primitives i embrionàries de vida. L'actitud de Dalí no sempre apareix com a crítica, però de vegades, sobtadament, tot el sistema de signes que utilitza, se'ns revela com el símptoma d'un profund desassossec: l'emergència de l'arcaic en front de les formes evolucionades de coerció i repressió del món

55. Nissan N. Perez, "Dalí, Horst, and the Dream of Venus", *The Israel Museum Journal*, núm. 3, primavera de 1984, pàgs. 52-57
55. Nissan N. Perez, "Dalí, Horst, and the Dream of Venus", *The Israel Museum Journal*, nº 3, primavera de 1984, págs. 52-57
55. Nissan N. Perez, "Dalí, Horst, and the Dream of Venus", *The Israel Museum Journal*, 3, Spring, 1984, pp. 52-57

56. Així l'anomena la *Official Guide Book New York World's Fair 1939*, Nova York, 1939, pàg. 49
56. Así le llama la *Official Guide Book New York World's Fair 1939*, Nueva York, 1939, pág. 49
56. That is what he calls *Official Guide Book New York World's Fair 1939*, New York, 1939, p. 49

como "la reconstrucción de un subconsciente muy freudiano a través de lo que en Broadway se llama un 'girl show'".[58] La alusión al "girl show" estaba en parte justificada por lo que se ofrecía dentro del recinto.

Si la fachada del pabellón no concordaba con el espíritu moderno, racional, práctico de la Feria, aún coincidía menos lo que se podía observar en su interior. El mundo de las máquinas, de los automóviles, de los robots, era substituido —¿o sería mejor dicho desafiado?— por un universo de sueño de donde se escapaba un hálito de decadencia, que sin duda chocaba con la propuesta limpia, ordenada, clara, del entorno. Lo que se veía en el pabellón, en efecto, era turbio, confuso, poco explicado. Se trataba de dramatizar la "inexpugnable substancia onírica de Venus". Con otras palabras: poner en escena sus sueños. Nada más entrar, un coro de voces advertía lo que se iba a ver: la diosa, estirada en una cama ardiente, consumida por la fiebre del amor, soñaba "burning dreams".[59] Para representar los retazos oníricos de la hija de Urano se habían dispuesto sobre una planta de tipo rectangular dos escenarios parecidos a escaparates, uno de los cuales —en realidad una piscina— estaba lleno de agua. El pabellón estaba pensado a la manera inicial de Levy: es decir, no como un espectáculo teatral, en el sentido clásico de la representación, con el público sentado, inmóvil, contemplando lo que tenían delante, sino como un "walk through" o una "funny house", en la cual el público, convertido en visitante, se movía entre los elementos, a la vez que transformaba sus cuerpos, si se puede llamar así, en otras piezas del espectáculo. Los visitantes se introducían en el edificio por la cavidad de la parte izquierda de la cabeza del pez y se encontraban, a mano izquierda, con los dos escaparates alineados —la

[n. cat. 170, 172] a reproduction of *St. John the Baptist* by Leonardo and another of *The Birth of Venus* by Botticelli [n. cat. 168] (in the place where the woman with a fish head should have stood). The ticket office —the head of a sea monster, which reminds one of certain inventions of El Bosco— [n. cat. 171] was flanked by two woman's legs which acted as columns to a kind of short portico which projected toward the front. On a high platform, girls in white bathing costumes holding fishing lines where used to silently attract the attention of passers-by. [n. cat. 169] The set was described quite rightly by the magazine *Art Digest* as "a reconstruction of very Freudian subconscious by means of what is known on Broadway as a 'girl show'".[58] The reference to the "girl show" was justified in part, because of what was on show inside the building.

If the façade of the pavilion was not in keeping with the rational, practical modern spirit of the Fair what one could see on the inside was even less so. The world of machines, cars and robots had been replaced —or should one say challenged— by a universe of dreams where one could feel a sense of decadence which no doubt clashed with the proposed cleanliness, order and clarity of the surroundings. What one saw in the pavilion, in fact, was blurred, confusing, not clear at all. It was about overdramatizing the "impregnable oneiric substance of Venus". In other words, to put his dream on stage. Once you got inside a chorus of voices informed you of what you were about to see: a goddess stretched out on a hot bed consumed by the fever of love, dreaming "burning dreams".[59] In order to reproduce the oneiric cut outs of Uranus' daughter, they had arranged two similar stages similar to shop windows on a plant of rectangular shape, one of which —in reality a swimming pool— was full of water. The

29. S. Dalí, *El telèfon llagosta*, 1936
29. S. Dalí, *El teléfono langosta*, 1936
29. S. Dalí, *The Lobster Telephone*, 1936

modern. "Només la fantasia endurida" —és a dir, capaç de "fer front", escrivia en la "Declaració de la independència de la imaginació"— sabrà "resistir l'horrorosa civilització mecànica". El món exterior, els objectes de consum, l'activitat industrial són de vegades rebutjats, de vegades assimilats —transformats i destruïts— per universos prenatals, claustres materns, i altres tipus de cavitats primigènies. L'espai aleshores esdevé una "carn colossalment seductora". Els cotxes, "aerodinàmics", "gelatinosos", "boteruts" no són sinó excrescències de l'espai carnós. "'L'època del tou', l'època dels 'rellotges tous', dels 'automòbils tous', de les 'taules de nit toves'", que havia anunciat el Modern Style 'tou', ha arribat".[57]

No ens ha de sorprendre, doncs, que la façana del "Somni de Venus" fos una mena de muntanya informe de la qual sorgien com del cos d'un eriçó llefiscós tot d'apèndixs tous, uns en forma de braços i mans, altres de cactus o de punxes, i d'altres de crossa. En la part de dalt, a mà esquerra, una forma doblegada fins a formar un angle recte podia fer pensar en les protuberàncies —sovint sostingudes precisament per una crossa— tan freqüents en les seves pintures d'aquells anys. En aquesta argamassa fosa, o millor dit, a l'interior de les diverses cavitats que s'hi formaven, s'hi podia veure, a més de dues enormes sirenes de cautxú, [n. cat. 170, 172] una reproducció del *Sant Joan Bautista* de Leonardo i una altra de *El naixement de Venus* de Botticelli [n. cat. 168] (en el lloc on hi hauria hagut d'haver la dona amb cap de peix). La taquilla —el cap d'un monstre marí, que podia recordar certes invencions del Bosco— [n. cat. 171] estava flanquejada per dues cames de dona que actuaven com a columnes d'una mena de porxo breu que es projectava cap endavant. En una plataforma elevada, unes noies amb banyadors blancs i canyes de pescar

57. S. Dalí, "Apparitions aérodinamiques des 'êtres-objets'", *Minotaure*, 6 desembre 1934, pàgs. 33-34
57. S. Dalí, "Apparitions aérodinamiques des 'êtres-objets'", *Minotaure*, 6 diciembre 1934, págs. 33-34
57. S. Dalí, "Apparitions aérodinamiques des 'êtres-objets'", *Minotaure*, 6th December, 1934, pp. 33-34

feien de reclams silenciosos per als vianants. [n. cat. 169] El conjunt va ser definit, no sense encert, per la revista *Art Digest* com "la reconstrucció d'un subconscient molt freudià a través del que a Broadway s'anomena un 'girl show'".[58] L'al·lusió al "girl show" estava en part justificada, atès el que s'oferia a dins del recinte.

Si la façana del pavelló no s'adeia amb l'esperit modern, racional, pràctic de la Fira, menys ho feia encara allò que es podia veure a l'interior. El món de les màquines, dels automòbils, dels robots era substituït —¿o seria millor dit desafiat?— per un univers de somni d'on s'escapava una bafarada de decadència, que sens dubte xocava amb la proposta neta, endreçada, clara, de l'entorn. El que es veia en el pavelló, en efecte, era tèrbol, confús, poc explicat. Es tractava de dramatitzar la "inexpugnable substància onírica de Venus". En altres paraules: de posar en escena els seus somnis. Només entrar, un cor de veus advertia del que es veuria: la deessa, ajaguda en un llit ardent, consumida per la febre de l'amor, somiava "burning dreams".[59] Per representar els retalls onírics de la filla d'Urà s'havien disposat sobre una planta de tipus rectangular dos escenaris semblants a aparadors, un dels quals —en realitat una piscina— era ple d'aigua. El pavelló estava pensat a la manera inicial de Levy: és a dir, no com un espectacle teatral, en el sentit clàssic de la representació, amb la gent asseguda, immòbil, contemplant el que tenien davant, sinó com un "walk through" o una "funny house", en què el públic, convertit en visitant, es movia per entre els elements, alhora que transformava els seus cossos, si es pot dir així, en altres peces de l'espectacle. Els visitants s'introduïen a l'edifici per la cavitat de l'esquerra del cap de peix i es trobaven, a mà esquerra, amb els dos aparadors arrenglerats —la part "humida" i la part

58. Anònim, "Freud + Minsky = Dali", *The Art Digest*, vol.13, núm. 18, 1 de juliol de 1939, pàg. 12. Si no dic el contrari, la descripció de l'interior del pavelló el "Somni de Venus" que ve a continuació es basa en la informació apareguda en aquest article i en aquests altres: Anònim, "Throngs Dazed By a Glimpse of World of Dali", *New York Herald Tribune*, 16 de juny de 1939, Anònim, "Pay As You Enter", *Time*, 26 de juny de 1939, Margaret Case Harriman, "Profiles. A Dream Walking", *New Yorker*, 1 de juliol de 1939, pàgs. 2-7; i en la continguda en les carpetes de la New York Public Library, caixa núm. 138.

58. Anónimo, "Freud + Minsky = Dali", *The Art Digest*, vol.13, nº 18, 1 de julio de 1939, pág. 12. Si no afirmo lo contrario, la descripción del interior del pabellón de "El Sueño de Venus "que viene a continuación se basa en la información aparecida en este artículo y en estos otros: Anónimo, "Throngs Dazed By a Glimpse of World of Dali", *New York Herald Tribune*, 16 de junio de 1939, Anónimo, "Pay As You Enter", *Time*, 26 de junio de 1939, Margaret Case Harriman, "Profiles. A Dream Walking", *New Yorker*, 1 de julio de 1939, págs. 2-7; y en la contenida en las carpetas de la New York Public Library, caja nº 138.

58. Anonymous, "Freud + Minsky = Dali", *The Art Digest*, vol.13, number 18, 1st July, 1939, p. 12. Unless proved otherwise, the description on the inside of the pavilion of "Dream of Venus" which follows is based on the information which appeared in this article and these others: Anonymous, "Throngs Dazed By a Glimpse of World of Dali", *New York Herald Tribune*, 16th June, 1939, Anonymous, "Pay As You Enter", *Time*, 26th June, 1939, Margaret Case Harriman, "Profiles. A Dream Walking", *New Yorker*, 1st July, 1939, pp. 2-7; and that contained in the New York Public Library folders, Box Number 138.

parte "húmeda" y la parte "seca" del Sueño—, mientras que a mano derecha había el espacio suficiente para poder pararse a mirar el espectáculo y después, recorriendo la pared, dirigirse hacia la salida situada en el orificio de mano izquierda de la cabeza del pez.

En la parte "seca" —la más importante para Dalí y la que daba sentido al espectáculo, a pesar de encontrarse en segundo lugar del recorrido— había una cama de satén rojo de treinta y seis pies de largo donde una muchacha hacía el papel de la diosa mientras dormía (es decir, soñaba). [n. cat. 119] A su lado, otra chica, con un dedo sobre los labios, hacía gestos a los visitantes para que no la despertaran. En la cabecera y a mano derecha de la cama, dos grandes espejos doblaban la imagen. Detrás aparecían playas encantadas, relojes blandos, manadas de jirafas con el cuello ardiendo (todo esto pintado). Diseminados aquí y allá podían verse diversos maniquíes: desde un "vampiro afrodisíaco" —una figura compuesta por una cabeza de tigre y un cuerpo hecho de vasitos de licor, algunos con una paja en su interior— [n. cat. 108] hasta un "cadáver exquisito" [n. cat. 158] —cuya cabeza y cuello eran un mango de paraguas, el cuerpo un arca de madera, los muslos cazuelas y las piernas, patas de piano de chocolate—. Además de los maniquíes había también diversos objetos modificados como un gramófono, el brazo del tocadiscos del que era una mano mientras que el disco era un seno femenino [n. cat. 123] o una lámpara cuyo pie era un rostro. [n. cat. 107] El conjunto de la instalación, que representaba los diversos sueños de la diosa, se remataba con un techo cubierto de paraguas abiertos o cerrados parecidos a un grupo de murciélagos. [n. cat. 124] El espectáculo se redondeaba con el *Taxi Pluvieux* que Dalí ya había presentado en la "Exposición Internacional del Surrealismo" del año anterior en París, aunque ahora el que viajaba allí era un catalanizado Cristóbal Colón —

pavilion had been thought up in Levy's original way; that is to say, not like a show at the theatre, in the classical sense of performance, with the audience sitting still watching what was in front of their eyes, but like a "walk through" or "funny house", in which the public as a visitor moved about among the elements, their bodies becoming part of the show or pieces of the show if it can be said like that. Visitors entered the building through the cavity on the left hand side of the fish head and, on the left hand side, saw the two shop windows in line —the "wet" part and the "dry" part of the Dream— while on the right hand side there was sufficient space to stop and watch the show and then, walking along by the wall, they could reach the exit situated at the opening on the left hand side of the fish head.

In the "dry" part —the most important as far as Dalí was concerned because it was the one that gave the show meaning, despite being situated in second place on the route— there was a red satin bed, thirty-six feet long where a girl took the part of the goddess while she was asleep (that is to say dreaming). [n. cat. 119] At her side, another girl holding her finger to her lips gesturing to them not to wake her. On the right hand side of the bed near the headboard, two large mirrors mirrored their reflection. Behind the bed were painted scenes of beautiful enchanted beaches, soft watches and herds of giraffes with burning necks. Various mannequins were scattered around: from an "aphrodisiac vampire" —a figure comprised of the head of a tiger and a body made up of liqueur glasses, some with a straws in them [n. cat. 108] —to an "exquisite corpse"— [n. cat. 158] in which the head and neck were the handle of an umbrella, the body a wooden chest, their thighs saucepans and the legs piano legs made of chocolate. Apart from the mannequins there were various

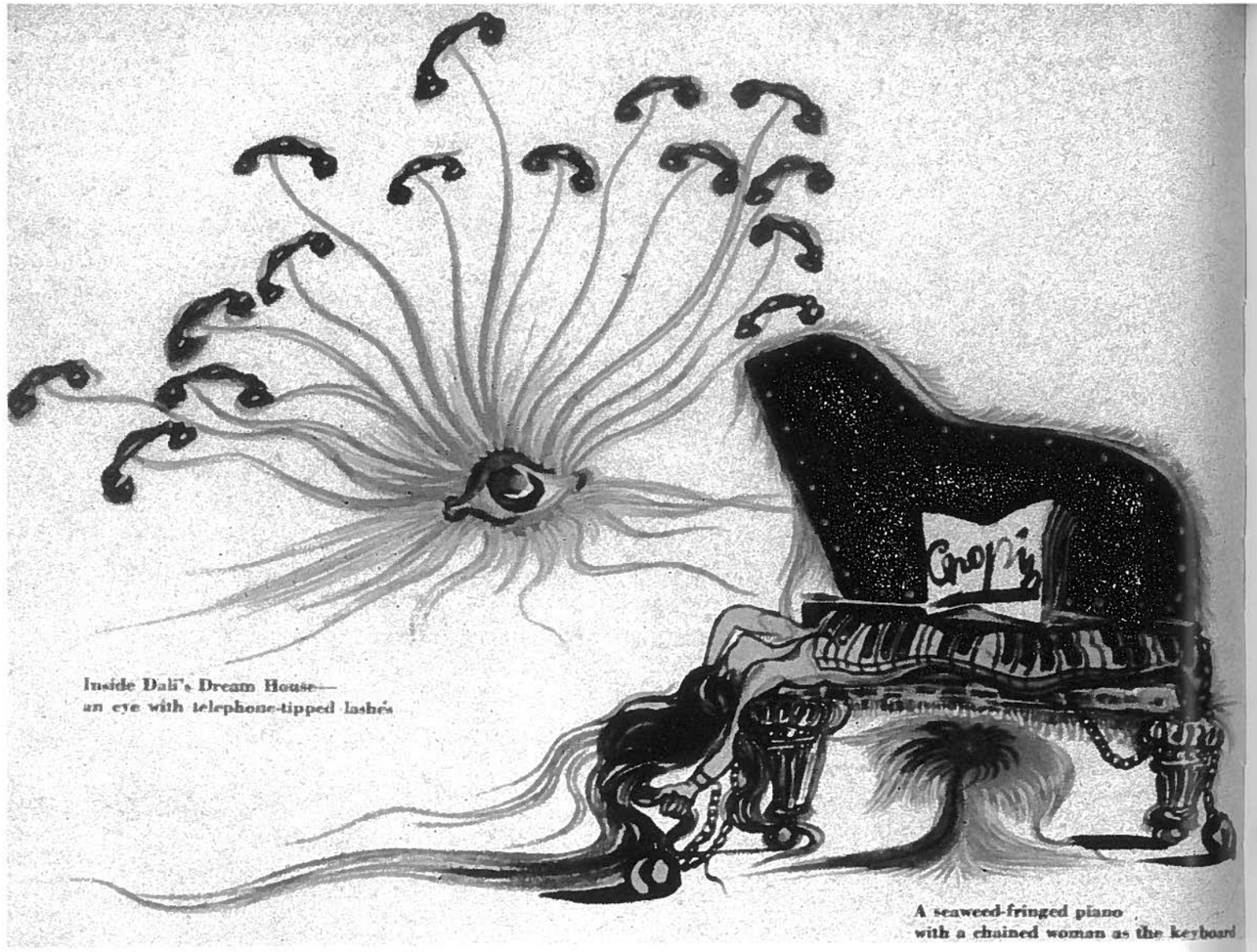
30. S. Dalí, Estudi per a la façana del "Somni de Venus", 1939
30. S. Dalí, Estudio para la fachada del "Sueño de Venus", 1939
30. S. Dalí, Study for "Dream of Venus" Façade, 1939

"seca" del Somni—, mentre que a mà dreta hi havia l'espai suficient per poder aturar-se a mirar l'espectacle i després, resseguint la paret, dirigir-se cap a la sortida situada en l'orifici de mà esquerra del cap de peix.

En la part "seca" —la més important per a Dalí i la que donava sentit a l'espectacle, tot i trobar-se en segon lloc del recorregut— hi havia un llit de setí roig de trenta-sis peus de llargària on una noia feia el paper de la deessa mentre dormia (és a dir, somiava). [n. cat. 119] Al seu costat, una altra noia, amb un dit sobre els llavis, feia gestos als visitants perquè no la despertessin. En el capçal i a mà dreta del llit, dos grans miralls redoblaven la imatge. Darrere, hi apareixien platges encantades, rellotges tous, estols de girafes amb el coll cremant (tot això pintat). Escampats per aquí i per allà, s'hi podien veure diversos maniquins: des d'un "vampir afrodisíac" —una figura composta per un cap de tigre i un cos fet de gotets de licor, alguns amb una palla a dins— [n. cat. 108] fins a un "cadàver exquisit" [n. cat. 158] —el cap i el coll del qual eren un mànec de paraigua, el cos una arca de fusta, les cuixes cassoles i les cames potes de piano de xocolata—. A més dels maniquins, hi havia també diversos objectes modificats com un gramòfon, el braç del tocadiscs del qual era una mà mentre que el disc era una sina femenina [n. cat. 123] o un llum el peu del qual era un rostre. [n. cat. 107] El conjunt de la instal·lació, que representava els diversos somnis de la deessa, es rematava amb un sostre cobert de paraigües oberts o tancats semblants a una munió de ratpenats. [n. cat. 124] L'espectacle s'arrodonia amb el *Taxi Pluvieux,* que Dalí ja havia presentat a "l'Exposició Internacional del Surrealisme" de l'any anterior a París, si bé ara qui hi viatjava era un catalanitzat Cristòfol Colom —amb barretina— remullat i rosegat per centenars de cargols.[60] [n. cat. 125]

59. El text d'aquest guió, que conté les veus de Venus i dos cors —un d'homes i un altre de noies-, va ser redactat en francès per Salvador Dalí. La traducció a l'anglès deu ser d'Edward James (o potser de Julien Levy) i presenta algunes diferències en relació amb l'original. Tant el manuscrit en francès de Dalí com la traducció es troben als arxius de l'Edward James Foundation
59. El texto de este guión, que contiene las voces de Venus y dos coros —uno de hombres y otro de chicas-, fue redactado en francés por Salvador Dalí. La traducción al inglés debe ser de Edward James (o tal vez de Julian Levy) y presenta algunas diferencias con relación al original. Tanto el manuscrito en francés de Dalí como la traducción se encuentran en los archivos de la Edward James Fundation
59. The words on the script including the voices of Venus and two choirs —one male and one female— were written in French by Salvador Dalí. The English translation must be by Edward James (or perhaps Julien Levy) and changes have been made compared to the original. Both in the French manuscript and in the translation which are to be found in The Edward James Foundation Archives

60. S. Dali, "Declaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to His Own Madness", Arxiu de la Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres)
60. S. Dalí, "Declaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to his Own Madness", Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueres)
60. S. Dali, "Declaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to His Own Madness", Gala-Salvador Dalí Foundation Archives (Figueres)



31. S. Dalí, Esbossos per a l'interior del "Somni de Venus", 1939
31. S. Dalí, Esbozos para el interior del "Sueño de Venus", 1939
31. S. Dalí, Preparatory Drawing for the Interior of "Dream of Venus", 1939

objects that had been altered like a gramaphone in which the arm of the record player was a hand while the record was a feminine breast [n. cat. 123] and a lamp whose foot was a face. [n. cat. 107] The set of the installation which represented the various dreams of the goddess, culminated in a ceiling covered with opened and closed umbrellas which looked like lots of bats. [n. cat. 124] The show was rounded off with the Taxi Pluvieux which Dalí had presented at the "International Exhibition of Surrealism" in Paris the year before, although, the one who was now travelling, was a catalanised Christopher Columbus —with "barretina" (a typical Catalan hat)— soaked and bitten by hundreds of snails.[60] [n. cat. 125]

In the "wet" part of the pavilion there was another oneiric cut out coming out of the goddess' head: a dream of water. The same as in the "dry" part in the tank, there were a large quantity of objects: a piano with keys that were the body of a woman, [n. cat. 155] bunches of telephone receivers, [il. 31] typewriters, chimneys, mummified cows, [n. cat. 112] seaweed that were chains, etc. Bearing in mind that the objects were made out of flexible rubber, we must deduce that they were waving about wildly the same as the "living mermaids with crustacean fins —and little else—" who were swimming underwater playing the piano, telephoning, typing, lighting the fire and, from time to time milking the cow. The girls who were swimming in these rough waters, with a painting in the background of a Pompeii submarine [n. cat. 110] were "garbed in scant apparel of Dali's own design" (as we have seen), which in the end consisted in "little Gay Nineties girdles and fish-net stockings".[61] [n. cat. 117]

This nakedness —shared with the Venus stretched out on the bed— may surprise one. It is more understandable if one

61. Anònim, *Time*, Chicago, 26 de juny de 1939. Citat per Gibson, op. cit., pàg. 447
61. Anónimo, *Time*, Chicago, 26 de junio de 1939. Citado por Gibson, op. cit., pág. 447
61. Anonymous, *Time*, Chicago, 26th June, 1939. Quoted by Gibson, op. cit., p. 447

En la part "humida" del pavelló, s'hi representava un altre retall oníric sorgit del cap de la deessa: un somni d'aigua. Com en la part "seca", dins del tanc, hi havia una gran quantitat d'objectes: un piano amb un teclat que era un cos de dona, [n. cat. 155] raïms d'auriculars de telèfons, [il. 31] màquines d'escriure, llars de foc, vaques momificades, [n. cat. 112] algues que eren cadenes, etc. Tenint en compte que els objectes estaven fabricats amb cautxú flexible, hem de deduir que ondulaven salvatgement, de la mateixa manera que ho feien les "sirenes vivents amb aletes de crustacis —i poca cosa més—" que nedaven sota l'aigua, tocant el piano, telefonant, escrivint a màquina, encenent la llar de foc i, ara i adés, munyint la vaca. Les noies submergides en aquestes aigües agitades, amb el rerefons pintat d'una Pompeia submarina, [n. cat. 110] anaven "vestides amb la roba escassa que Dalí havia dissenyat" (tal com hem vist), que finalment consistia en "breus cotilles del segle passat i mitges de malla".[61] [n. cat. 117]

Aquesta nuesa —compartida per la Venus ajaguda al llit— pot sorprendre'ns. S'entén millor si es recorda que la part de la Fira on s'exhibien les sirenes no era una zona oficial. L'"Àrea de Diversió" es trobava deslliurada —o relativament deslliurada— de les obligacions educatives i cíviques dels altres espais, per bé que sotmesa al control de la "Fair Corporation". Al voltant del pavelló del "Somni de Venus", hi havia atraccions de tota mena. Des de la ja esmentada "Billy Rose's Aquacade" fins a un espectacle de pingüins antàrtics; des d'un salt en paracaigudes de 250 metres fins a una exhibició de monstres de la naturalesa ("Nature's Mistakes"), on cabia tant una vaca amb dos caps com un colom sense bec. L'"Amusement Area", d'altra banda, contenia alguns pavellons que, com el "Dream of Venus", presentaven nus o seminus femenins. Des d'espectacles d'striptease (Rosita Royce i els seus coloms o la cèlebre Gypsy Rose Lee) fins a representacions pretesament educatives

62. El tema dels nus va provocar constants estira-i-arronsa. El 22 d'abril de 1939, arran d'alguns reportatges publicats a la premsa sobre espectacles agosarats que es podrien veure a la Fira — per exemple Carl Warren, "Fair Heeds Clamor, Signs New Girl Acts", *Daily News*, 18 de març de 1939— la Fair Corporation va recordar a DWF Inc. que "no permetrà operar públicament en l'Àrea de Diversió ni shows, ni walk-throughs, ni altres concessions, que, segons la seva opinió, siguin vulgars, o indecents o ofensius per al bon gust cultivat". Vid. New York Public Library.

62. El tema de los desnudos provocó constantes tira y afloja. El 22 de abril de 1939, a raíz de algunos reportajes publicados en la prensa sobre espectáculos atrevidos que se podrían ver en la Feria — por ejemplo Carl Warren, "Fair Heeds Clamor, Signs New Girl Acts", *Daily News*, 18 de marzo de 1939— la Fair Corporation recordó en DWF, Inc. que "no permitirá operar públicamente en el Área de Diversión ni shows, ni walk-throughs, ni otras concesiones que, según su opinión, sean vulgares, o indecentes u ofensivas para el buen gusto cultivado". Vid. New York Public Library.

62. The question of the nudes caused a constant cut and thrust. On 22nd April, 1939, as a result of certain articles published in the press about daring shows held at the Fair —for instance, Carl Warren, "Fair Heeds Clamor, Signs New Girl Acts", *Daily News*, 18th March, 1939— the Fair Corporation reminded DWF, Inc., that "it would not allow either shows, walks throughs or other concessions which, in their opinion, were vulgar, indecent or offensive to cultivate good taste, to be open to the public". Vid. New York Public Library.

con barretina— remojado y mordido por centenares de caracoles.[60] [n. cat. 125]

En la parte "húmeda" del pabellón se representaba otro retazo onírico surgido de la cabeza de la diosa: un sueño de agua. Como en la parte "seca", dentro del tanque, había una gran cantidad de objetos: un piano con un teclado que era un cuerpo de mujer, [n. cat. 155] racimos de auriculares de teléfonos, [il. 31] máquinas de escribir, chimeneas, vacas momificadas, [n. cat. 112] algas que eran cadenas, etc. Teniendo en cuenta que los objetos estaban fabricados con caucho flexible, podemos deducir que ondulaban salvajemente, de la misma forma que lo hacían las "sirenas vivientes con aletas de crustáceos —y poca cosa más—" que nadaban bajo el agua, tocando el piano, telefoneando, escribiendo a máquina, encendiendo la chimenea y, de vez en cuando, ordeñando a la vaca. Las muchachas sumergidas en estas aguas agitadas, con trasfondo pintado de una Pompeya submarina, [n. cat. 110] iban "vestidas con la escasa ropa que Dalí había diseñado" (tal como hemos visto), que finalmente consistía en "breves corsés del siglo pasado y medias de malla".[61] [n. cat. 117]

Esta desnudez —compartida por la Venus yaciendo en la cama— puede sorprendernos. Se entiende mejor si se recuerda que la parte de la Feria donde se exhibían las sirenas no era una zona oficial. El "Área de Diversión" se encontraba libre —o relativamente libre— de las obligaciones educativas y cívicas de los otros espacios, aunque sometida al control de la "Fair Corporation". Alrededor del pabellón del "Sueño de Venus" había atracciones de todo tipo. Desde la ya mencionada "Billy Rose's Aquacade" hasta un espectáculo de pingüinos antárticos; desde un salto en paracaídas de 250 metros hasta una exhibición de monstruos de la

remembers that the part of the Fair where the mermaids were on show was not an official area: "The Amusement Area" was free from —or relatively free from— the educational and civic obligations that the others were bound to, although they were under the control of the "Fair Corporation". There were attractions of all kinds around the "Dream of Venus" pavilion. From the aforementioned "Billy Rose's Aquacade" to a show of Antartic penguins; from a parachute jump from a height of 250 metres to an exhibition of monsters of nature ("Nature's Mistakes") where from a cow with two heads to a dove without beak were to be found. "The Amusement Area", on the other hand, contained a few pavilions that, like the "Dream of Venus", showed women in the nude or very lightly clad. There were from striptease shows (Rosita Royce and her doves or the famous Gypsy Rose Lee) to shows that were intended to be educational like "Amazon Warriors" (where on the excuse of showing the customs of the old Amazon warriors, topless girls paraded) or "Nude painting" (where with art as an alibi, nude ladies painted nude ladies). It should not surprise us, therefore, that the phrase "nudity, yes, ladies and gentlemen; obscenity, no", was accepted there.[62]

THE "LIQUID LADIES"

The mermaids, despite having landed on the project, imposed from outside, became one of the most attractive members of the "Dream of Venus" And it is logical that they so did. Mermaids, like water nymphs and naiads [il. 32] are mythological forms that metaphorically embody the surrealistic woman, who only appears in a pure state in the world of dreams (and we have seen already how water symbolizes this universe). Aragon, for example, in *Le Paysan de Paris* describes the "passageways" in aquatic terms so that shop windows become "human aquariums" of "primitive life"

com "Amazon Warriors" (on, amb l'excusa de mostrar els costums de les velles guerreres amazones, s'exhibien noies amb els pits nus) o "Nude painting" (on, amb la coartada de l'art, senyores nues pintaven senyores nues) . No ha de sorprendre-'ns, en conseqüència, que la frase "nudity, yes, ladies and gentlemen; obscenity, no", fes fortuna en aquell racó.[62]

LES "LIQUID LADIES"

Les sirenes, malgrat haver aterrat en el projecte imposades des de fora, van esdevenir un dels components més atractius del "Dream of Venus". I és lògic que fos així. Les sirenes, com les ondines, les nàiades, [il. 32] són formes mitològiques que encarnen metafòricament la dona surrealista, la qual només apareix en estat pur en el món dels somnis (i ja vèiem abans com l'aigua simbolitza aquest univers). Aragon, per exemple, a *Le paysan de París* descriu els "passatges" de la ciutat en termes aquàtics de manera que els aparadors de les botigues esdevenen "aquaris humans" de "vida primitiva" mentre que els maniquins —"encantadors espectres"— li recorden les sirenes "en el sentit més convencional del terme".[63]

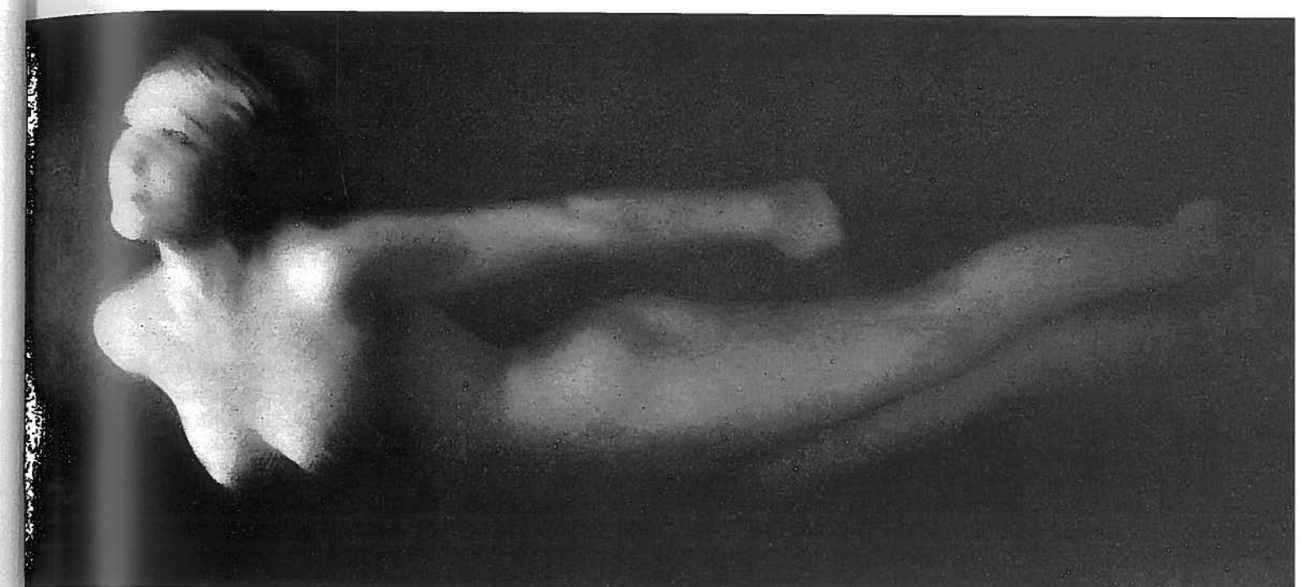
Però tornant a les "liquid ladies" de la part "humida" del Somni, les descripcions que posseïm de l'exposició coincideixen amb algunes de les fotografies que es conserven. La vulgaritat de les imatges, de vegades, és tan intensa que arriba a adquirir una inesperada dimensió poètica. El mal gust, en tot cas, sempre havia estat un component destacat del surrealisme. ¿No havia escrit Breton, ja en el primer *Manifest*, "Dans le mauvais goût de mon époque, je m'efforce d'aller plus loin qu'aucun autre"?[64] Però com solia passar, Dalí sempre duia les coses més lluny, potser massa lluny. Hi ha un aire de perversió en aquestes "liquid ladies" que solquen les tèrboles aigües del somni. ¿És potser la cotilla que les

naturaleza ("Nature's Mistakes") donde cabía desde una vaca con dos cabezas hasta una paloma sin pico. La "Amusement Area", por otra parte, contenía algunos pabellones que, como "Dream of Venus", presentaban desnudos o semidesnudos femeninos. Desde espectáculos de striptease (Rosita Royce y sus palomas o la célebre Gypsy Rose Lee) hasta representaciones pretendidamente educativas como "Amazon Warriors" (donde, con la excusa de mostrar las costumbres de las viejas guerreras amazonas, se exhibían muchachas con los pechos desnudos) o "Nude painting" (donde, con la coartada del arte, señoras desnudas pintaban a señoras desnudas). No debe sorprendernos, en consecuencia, que la frase "nudity, yes, ladies and gentlement; obscenity, no", hiciera fortuna en aquel rincón.[62]

LAS "LIQUID LADIES"

Las sirenas, a pesar de haber aterrizado en el proyecto impuestas desde fuera, se convirtieron en uno de los componentes más atractivos del "Dream of Venus". Y es lógico que así fuera. Las sirenas, como las ondinas, las náyades, [il. 32] son formas mitológicas que encarnan metafóricamente a la mujer surrealista, que sólo aparece en estado puro en el mundo de los sueños (y ya veíamos con anterioridad como el agua simboliza este universo). Aragon, por ejemplo, en *Le paysan de Paris* describe los "pasajes" de la ciudad con términos acuáticos de manera que los escaparates de las tiendas se convierten en "acuarios humanos" de "vida primitiva" mientras que los maniquíes —"encantadores espectros"— le recuerdan a las sirenas "en el sentido más convencional del término".[63]

Pero volviendo a las "liquid ladies" de la parte "húmeda" del Sueño las descripciones que tenemos de la exposición coin-



32. La dona surrealista com a nàiade. *Minotaure*, núm. 7, 1935
32. La mujer surrealista com a náyade. *Minotaure*, nº 7, 1935
32. The Surrealistic Woman as a naiad. *Minotaure*, no. 7, 1935

cobreix, on espurnegen les brases d'una voluptuositat decadent? ¿O són les màscares amb què es tapen el rostre, [n. cat. 116] que ens poden fer pensar en les peces de cuir de William Seabrook, [il. 33] tan apreciades pels surrealistes, darrere les quals s'oculten les parelles còmplices, l'un botxí, l'altre víctima, per interpretar el joc de l'amor i la mort? ¿No són, d'altra banda, la cotilla i la màscara una prolongació de l'efecte que abans atribuíem als maniquins, és a dir, la superposició d'una imatge inert i coagulada sobre el cos vivent, amb el que això té de record de la mort (ara de superposició directa del sexe i la mort)?[65] Fos com fos, i tal com deia una nota de premsa de l'època: "Una versió de l'inconscient que us posarà els pèls de punta."

Malgrat la degradació que va patir el projecte durant el procés d'elaboració, el "Somni de Venus" conservava encara, en el moment de ser inaugurat, l'aroma de transgressió, de cosa diferent, de lloc misteriós que hom espera trobar en una "Surrealist House".[66] D'altra banda, a través de les fotografies que s'han conservat, podem entreveure que les imatges creades per Dalí tenien alguna cosa del collage surrealista. Especialment de Max Ernst. [n. cat. 144] Les sirenes amb el seus vestits —cotilles— del segle passat ens fan pensar en les senyores retallades pel pintor alemany i enganxades sobre sorprenents rerefons. L'erotisme que hi pogués haver en aquells collages ara ha esdevingut sexualitat brutal, descarnada. Si les imatges preparatòries tenien ja alguna cosa de sàdica, en les definitives continuem movent-nos per les mateixes aigües tèrboles. ¿De qui és la imaginació que ha creat aquestes sirenes? ¿Del pintor? ¿D'Edward James, que va col·laborar molt estretament en el projecte? ¿De la intervenció matussera, però eficaç, si fos així, de "l'Home del Cautxú"? No ho podem dir, però efectivament, en contemplar totes aquestes "liquid ladies" agitant-se per les aigües enrarides de la zona "humida" del "Somni de Venus" se'ns "posen els pèls de punta". Per força

ciden con algunas de las fotografías que se conservan. La vulgaridad de las imágenes, a veces, es tan intensa que llega a adquirir una inesperada dimensión poética. El mal gusto, en cualquier caso, siempre había sido un componente destacado del surrealismo. ¿No había escrito Breton, ya en el primer *Manifiesto*, "Dans le mauvais goût de mon époque, je m'efforce d'aller plus loin qu'aucun autre"?[64] Pero como solía pasar, Dalí siempre llevaba las cosas más lejos, quizá demasiado lejos. Hay un aire de perversión en estas "liquid ladies" que surcan las turbias aguas del sueño. ¿Tal vez la cotilla que las cubre, donde chisporrotean las brasas de una voluptuosidad decadente? ¿O son las máscaras con que se tapan el rostro, [n. cat. 116] que nos hacen pensar en las piezas de cuero de William Seabrook, [il. 33] tan apreciadas por los surrealistas, detrás de las que se ocultan las parejas cómplices, verdugo uno, víctima el otro, para interpretar el juego del amor y la muerte? ¿No son, por otra parte, el corsé y la máscara una prolongación del efecto que antes atribuíamos a los maniquíes, es decir, la superposición de una imagen inerte y coagulada sobre el cuerpo viviente, con lo que esto recuerda a la muerte (ahora de superposición directa del sexo y la muerte)?[65] Fuera como fuera, y según comentaba una nota de prensa de la época: "Una versión del inconsciente que os pondrá los pelos de punta."

A pesar de la degradación que sufrió el proyecto durante el proceso de elaboración, el "Sueño de Venus" conservaba aún, en el momento de la inauguración, el aroma de transgresión, de cosa diferente, de lugar misterioso que uno espera encontrar en una "Surrealist House".[66] Por otra parte, a través de las fotografías que se han conservado, podemos entrever que las imágenes creadas por Dalí tenían algo del collage surrealista. Especialmente de Max Ernst. [n. cat.

while the mannequins —"charming specters"— remind him of mermaids "in the conventional sense of the term".[63]

But going back to the "liquid ladies" of the "wet" part of the Dream the descriptions that we have of the Exhibition coincide with some of the photographs which are kept. The vulgarity of the pictures is sometimes so intense that it acquires an unexpected poetic dimension. Bad taste, anyway, had always been an outstanding component of surrealism. Had not Breton written in his first *Manifesto*, "Dans le mauvais goût de mon époque, je m'efforce d'aller plus loin qu'aucun autre"?[64] But what usually happened was that Dalí always took things further, sometimes too far. There is a scent of evil in these "liquid ladies" who groove the cloudy waters of dreams. Does perhaps the corset that covers them, spark the embers of a decadent voluptuousness? Or is it the masks that cover their faces, [n. cat. 116] that makes us think about William Seabrook's leather pieces, [il. 33] so appreciated by the surrealists, behind which the conspiring couples, one the hangman and the other the victim, hide to interpret the game of love and death? On the other hand, are not the corset and mask an extension of the effect that we attributed to the mannequin previously, that is to say, the superimposition of a motionless and coagulated image on a living body and how this reminds us of death (now a direct superimposition of sex and death)?[65] However it were, and as a note in the press at the time said: "A version of the subconscious which will make your hair stand on end".

Despite the degradation that the project suffered during its process of preparation, the "Dream of Venus" still preserved at the time of its opening, a sense of infringement, something different, the mysterious place one hopes to find in a

63. L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, París, 1926 (cito per Gallimard, Folio, 1979), pàg. 21. I no oblidem que un dels "amours fous" de Breton, Jacqueline Lamba, ballava aleshores (1935) sota l'aigua com a nàiade ben poc vestida en un aquari del music-hall, el Coliseum de la rue Rochechouart.
63. L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, París, 1926 (cito por Gallimard, Folio, 1979), pág. 21.Y no olvidemos que uno de los "amours fous" de Breton, Jacqueline Lamba, bailaba entonces (1935) bajo el agua como náyade poco vestida en un acuario del music-hall del Coliseum en la rue Rochechouart.
63. L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, 1926 (quoted by Gallimard, folio, 1979), p. 21. And let us not forget that one of Breton's "amours fous", Jacqueline Lamba, was then (1935) appearing as a barely clad naiad dancing under the water at the Coliseum Music Hall Aquarium in the rue Rochechouart. It is o wonder then that when they split up the years later, Breton complaining about the destructive presence that common place life Jacqueline inability to ... turn taps off!

64. A. Breton, *Manifest du Surréalisme*, op. cit. pàg. 321
64. A. Breton, *Manifest du Surréalisme*, op. cit. pág. 321
64. A. Breton, *Manifest du Surréalisme*, op. cit. p. 321

65. Es poden trobar al·lusions i reproduccions de la màscara de Seabrook a M. Leiris, "Le 'Caput Mortuum' ou la femme de l'alchimiste", *Documents*, núm. 8, 1930, pàgs. 21-26 i a G. Duthuit, "Representations de la mort", *Cahiers d'Art*, núm. 1-4, 1939, pàgs. 25-38
65. Se puede encontrar alusiones y reproducciones de la máscara de Seabrook en M.Leiris, "Le 'Caput Mortuum' ou la femme de l'alchimiste", *Documents*, nº 8, 1930, págs. 21-26 y en G. Duthuit, "Representations de la mort", *Cahiers d'Art*, nº 1-4, 1939, págs. 25-38
65. One can find references and reproductions of Seabrook's mask in M. Leiris, "Le 'Caput Mortuum' ou la femme de l'alchimiste", *Documents*, no. 8, 1930, pp. 21-26 and in G. Duthuit, "Representations de la mort", *Cahiers d'Art*, no. 1-4, 1939, pp. 25-38

33. Màscara de Seabrook. *Documents*, núm. 8, 1930
33. Máscara de Seabrook. *Documents*, nº 8, 1930
33. Seabrook's Mask. *Documents*, no. 8, 1930

144] Las sirenas con sus vestidos —corsés— del siglo pasado nos recuerdan a las señoras recortadas por el pintor alemán y pegadas sobre sorprendentes trasfondos. El erotismo que pudiera haber en aquellos collages ahora se ha transformado en sexualidad brutal, descarnada. Si las imágenes preparatorias tenían ya algo de sádico, en las definitivas continuamos moviéndonos por las mismas aguas turbias. ¿De quien es la imaginación que ha creado estas sirenas? ¿Del pintor? ¿De Edward James, que colaboró muy estrechamente en el proyecto? ¿De la intervención chapucera, pero eficaz, si así fuera, del "Hombre del caucho"? No podemos afirmarlo, pero efectivamente, contemplando todas estas "liquid ladies" agitándose por las aguas enrarecidas de la zona "húmeda" del "Sueño de Venus" se nos "ponen los pelos de punta". A la fuerza debía desprenderse del pabellón un magnetismo mórbidamente erótico. El historiador de arte Robert Rosenblum, que había asistido cuando era muy joven a la Exposición del año 39, describe el edificio como "la invitación seductora a catar los frutos prohibidos del surrealismo"; una invitación que nunca llegó a recoger, no se acuerda exactamente porqué: "¿Era demasiado joven para visitar aquella mezcla de sexo y arte moderno o era simplemente demasiado cara la entrada?".[67] No lo sabemos. Quizás las dos respuestas sean correctas.

En todo caso, el pabellón de Dalí para la Feria Mundial de Nueva York —a pesar de la dificultad que supone reconstruir los elementos que la formaron— se puede considerar como un buen ejemplo de la nueva relación de los artistas con el público, que mencionaba al comienzo de este artículo. Una nueva relación que debemos enmarcar no solamente en el ámbito de las transformaciones sociales sino también en la irrupción de un tipo de espectador diferente —determinado,

"Surrealist House".[66] On the other hand, by means of the photographs which have been kept, we can make out that the images created by Dalí bore a resemblance to surrealism collage. Particularly to Max Ernst. [n. cat. 144] The mermaids in their dresses —corsets— from the previous century, remind us of the ladies cut out by the German artist and stuck onto surprising backgrounds. The eroticism there could be in those collages had now been transformed into brutal, stark sexuality. If the proof images were sadistic, the final ones continued moving in the same cloudy waters. Whose was the imagination that created these sirens? The painter's? Edward James' who collaborated very closely on the project? The slapdash involvement, but efficient if it were so, of the Rubber Man? We cannot be sure, but indeed, looking at all these "liquid ladies" moving about in the cloudy waters in the "wet" zone of the "Dream of Venus" "makes our hair stand on end". A morbidly erotic magnetism must have emerged from that pavilion. The Art Historian, Robert Rosemblum, who had attended the Exhibition in 1939 as a very young man, describes the building as "a seductive invitation to taste the forbidden fruits of surrealism"; an invitation that he never went back to collect, not exactly remembering why he did not: "Was he too young to visit that mixture of sex and modern art or was the entrance ticket too expensive?"[67] We do not know. But perhaps both answers are right.

In any case, Dalí's pavilion for the World Fair in New York —in spite of the difficulty in reconstructing the elements— can be considered a good example of the new relationship between artists and public, which I mentioned at the beginning of this article. A new relationship which we should classify not only in the area of social transformations but also in the irruption of a different onlooker —determined, of course, by those changes—

devia desprendre's del pavelló un magnetisme mòrbidament eròtic. L'historiador de l'art Robert Rosenblum, que havia assistit de molt jovenet a l'Exposició de l'any 39, descriu l'edifici com "la invitació seductora a tastar els fruits prohibits del surrealisme"; una invitació que mai no va arribar a recollir, no recorda ben bé per què: "¿Era massa jove per visitar aquella barreja de sexe i art modern o era simplement massa cara l'entrada?".[67] No ho sabem. Potser totes dues respostes siguin les bones.

En tot cas, el pavelló de Dalí per a la Fira Mundial de Nova York —malgrat la dificultat que representa reconstruir-ne els elements— pot ser considerat com un bon exemple de la nova relació dels artistes amb el públic, que esmentava al començament d'aquest article. Una nova relació que cal emmarcar no solament en l'àmbit de les transformacions socials sinó també en la irrupció d'un tipus d'espectador diferent —determinat, és clar, per aquells canvis— que passa de ser individual a col·lectiu. Si a això afegim la recerca per part dels surrealistes d'un tipus d'art que volia ser per damunt de tot instrument de coneixement, i per tant que abandonava les tesis "modernes" de l'autonomia artística, amb la subsegüent subversió en la jerarquia de les arts que el fet va representar, tindrem prou ben definit el context en el qual s'ha d'entendre el treball de Dalí. El fet que el resultat final del projecte, segons pensava el mateix pintor, fos frustrant, perquè no havia aconseguit controlar tots els ressorts del procés, no impedeix que el camí que hi duu, l'itinerari que hi mena, els passos que es fan, les empremtes que en realitzar-lo es deixen, no resultin, vistos en perspectiva, extraordinàriament interessants. Hi ha fracassos que tanquen portes i d'altres que n'obren. El desenllaç negatiu del "Somni de Venus" probablement pertany als segons, encara que només sigui per la llum que projecta sobre l'obra de Dalí i les condicions de l'època en què aquesta es va realitzar.

66. Sorprenentment la degradació no va aturar-se un cop el pavelló va haver estat inaugurat. De les fotografies de Carl Van Vechten, preses durant diferents moments de la Fira, es pot deduir que entre el 22 de juny i el 3 d'agost la imatge de la Venus de Boticcelli, sense cap de peix naturalment, que apareixia sobre una gran petxina en la fornícula de damunt la porta del pavelló, va ser substituïda per un grup d'alegres sirenes entrellaçades, d'inequívoc sabor hollywoodià.
66. Sorprendentemente la degradación no cesó una vez inaugurado el pabellón. De las fotografías de Carl Van Vechten, tomadas durante diferentes momentos de la Feria, podemos deducir que entre el 22 de junio y el 3 de agosto la imagen de la Venus de Boticcelli, sin cabeza de pez naturalmente, que aparecía sobre una gran concha en la hornacina, sobre la puerta del pabellón, fue sustituida por un grupo de alegres sirenas entrelazadas de inequívoco sabor hollywoodiense.
66. Surprisingly the degradation did not end once the pavilion was inauguated. From Carl Van Vechten's photographs, taken on different occasions at the Fair, we can deduce that between 22nd June and 3rd August, the image of the Venus by Boticcelli, without a fish head, of course, which appeared on a huge shell in the niche, over the door to the pavilion, was replaced by a happy group of intertwined mermaids in unmistakeable Hollywood style.

67. Robert Rosenblum, "Remembrance of Fair's past", a d. a., *Remembering the future. The New York World's Fair from 1939 to 1964*, The Queens Museum, Nova York, 1989, pàgs. 11-19
67. Robert Rosenblum, "Remembrance of Fairs past", en VVAA, *Remembering the future. The New York World's Fair from 1939 to 1964*, The Queens Museum, Nova York, 1989, pàgs. 11-19
67. Robert Rosenblum, "Remembrance of Fairs past", a various authors, *Remembering the future. The New York World's Fair from 1939 to 1964*, The Queens Museum, New York, 1989, pp.11-19

claro está, por aquellos cambios— que pasa de ser individual a colectivo. Si a este hecho le añadimos la búsqueda por parte de los surrealistas de un tipo de arte que quería ser por encima de todo instrumento de conocimiento, y por lo tanto que abandonaba las tesis "modernas" de la autonomía artística, con la subsiguiente subversión en la jerarquía de las artes que supuso el hecho, tendremos bastante bien definido el contexto en el que hay que entender el trabajo de Dalí. El hecho de que el resultado final del proyecto, según pensaba el propio pintor, resultara frustrante, porqué no había conseguido controlar todos los resortes del proceso, no impide que el itinerario que nos conduce a él, los pasos que se realizan, las huellas que al realizarlos van quedando, resulten, vistos en perspectiva, extraordinariamente interesantes. Hay fracasos que cierran puertas y otros que las abren. El desenlace negativo del "Sueño de Venus" probablemente pertenece a los segundos, aunque sólo sea por la luz que irradia sobre la obra de Dalí y las condiciones de la época en que ésta se realizó.

that had gone from the individual being to the group. If, to this fact, we add the search on the part of the surrealists for a kind of art that wanted to be, above all, an instrument of knowledge, and which, therefore, abandoned the "modern" thesis of artistic independence, with the subsequent subversion in the hierarchy of the Arts which this meant, we will have quite a clear definition of the context in which one has to understand Dalí's work. The fact that the artist himself thought, that the end result of the project had been very frustrating because he had been unable to control all the cut outs in the process, does not mean that the road that led to it, the itinerary that led to it, the steps that were taken, the marks that were left, are not, seen in perspective, extraordinarily interesting. There are failures that close doors and others that open them. The negative outcome of the "Dream of Venus" probably belongs to the latter although it just be for the light which radiates over Dalí's work and the conditions and at the time in which this was carried out.