Segona època Núm. 1 Novembre de 2025

DALÍ NEWS

La màquina de somiar

Montse Aguer / Glenn Brown / Mircea Cărtărescu / Victoria Cirlot / Salvador Dalí / Joan Fontcuberta / María Gainza / Mayte Gómez / Emmanuel Guigon / Philippe Halsman / Juan Herreros / Shana Lutker / Jordi Mercader / Melinda Powell / Sidarta Ribeiro / Astrid Ruffa



Els homes han intentat interpretar els somnis, i fins i tot guiar-los, però encara
s'ha d'executar en estat de vetlla.

Els homes han intentat utilitzar el son per guiar i controlar la creació artística que
mai no han intentat utilitzar el son per guiar i controlar la creació artística que

—Salvador Dalí, *50 secrets màgics per pintar*, 1948

DALÍ NEWS

«Però com que en els diaris cal fer front a tantes coses, i seguint una dita catalana, "si vols estar ben servit, fes-te tu mateix el llit", vaig decidir aquesta vegada escriure tot el que m'agradaria llegir de mi mateix en els diaris. En resum, un diari on, en comptes de grans titulars anunciant catàstrofes mecàniques, hi hagués altres titulars anunciant la "quintaessència" de les brises homèriques; en comptes de la malenconiosa taquigrafia de les finances, de casaments sense color i de naixements de futures ànimes del purgatori, un hauria de tenir fragments de l'intercanvi ciclotòmic de l'esperit, l'acoblament de bisexuals "psicomorfologicocèfals" i els naixements dels "quintigèmins" dels meus capricis. En comptes de seccions educatives que voregen la mediocritat, seccions de "desculturalització" i confusió que porten a la cretinització sistemàtica de les masses. Perquè cal reeducar tota la nostra època. Finalment, en comptes de la desintegració de la matèria que envolta una explosió, les sobtades possibilitats de la integració materialitzant-se en el sublim i preeminentment catòlic mite de la Resurrecció del Cos.

En tot cas, el DALÍ NEWS oferirà aquesta incontestable originalitat per damunt de tots els altres diaris existents. No contindrà ni una sola mala notícia, ni tan sols les que siguin veritat, i contindrà totes les bones notícies, fins i tot les que siguin falses».

SALVADOR DALÍ, **DALÍ NEWS**, VOL. I, NÚM. 1, 20 DE NOVEMBRE DE 1945

FUNDACIÓ GALA SALVADOR DALÍ

Ampliar les fronteres del coneixement

Jordi Mercader Miró

President de la Fundació Gala-Salvador Dalí

Amb motiu del 80è aniversari de **DALÍ NEWS** —diari autoeditat per Salvador Dalí en dos números durant la seva etapa americana, els anys 1945 i 1947—, la Fundació Gala-Salvador Dalí impulsa una nova edició d'aquesta publicació històrica en format revista.

El 1945, Salvador Dalí va decidir crear un diari, que va titular **DALÍ NEWS** per tal d'evitar qualsevol equívoc: volia expressar el seu pensament sense filtres ni entrebancs, fastiguejat per la «mediocritat i desculturalització» que observava i per «la confusió que du a la cretinització sistemàtica de les masses». Com sempre, la mirada àcida de Dalí vorejava l'exabrupte, però tenia la virtut d'advertir sobre el perill d'una deriva desconcertant de la comunicació de masses.

La publicació va tenir una curta vida, probablement perquè va resultar incompatible amb l'etapa d'extraordinària creativitat artística i intel·lectual que Dalí inicià després de la Segona Guerra Mundial. Vuitanta anys després, la Fundació Gala-Salvador Dalí s'ha proposat tornar a editar **DALÍ NEWS**. Sense el mestre, no podem aspirar a seguir el mateix camí que ell inicià des de Nova York. No obstant això, tenim l'ambició de crear una publicació periòdica oberta a totes les branques del pensament contemporani des de l'univers fecund, crític i innovador que Dalí va construir, amb els seus quadres i els seus escrits.

Salvador Dalí va proposar que la Torre Galatea —que culmina l'actual Teatre-Museu Dalí de Figueres— fos no només un lloc on apreciar la seva obra, sinó un focus de coneixement, que convidés el món a utilitzar idees, somnis, ciència, art, visió de futur i anticipació. En aquest sentit, **DALÍ NEWS** és una mostra de l'esforç que està duent a terme la Fundació per donar continuïtat al propòsit del nostre fundador. I adaptar-lo, clar, a un segle que ha nascut farcit de grans iniciatives —que haurien interpel·lat la insaciable curiositat intel·lectual de Dalí—, però també de desafiaments a què ell s'hauria encarat, sense cap mena de dubte, com va fer amb la guerra, el mal ús de la tecnologia o la bomba nuclear.

La nostra iniciativa té desig de continuïtat. **DALÍ NEWS** es publicarà anualment, amb una marcada ambició internacional i amb l'exigència que Dalí va imprimir en tots els seus projectes. Pretenem que aquells que hi escriguin i aquells que la llegeixin participin del nostre propòsit des de la més àmplia llibertat. És més, pretenem que **DALÍ NEWS** constitueixi una plataforma des de la qual es fomentin debats i controvèrsies sobre la cultura, i sobre la intersecció que aquesta estableix cada vegada més amb altres expressions del saber i del coneixement contemporanis.

Cada número fixarà un tema central sobre el qual investigar, reflexionar, comunicar i debatre. El primer gira al voltant dels somnis, un aspecte central de la cosmologia daliniana. Estarem molt atents a la reacció dels nostres lectors, perquè ens suggereixin el camí que hem de seguir. L'amplitud de reflexions que hi trobaran, sobre els somnis o el paper de la consciència, obren vies per aprofundir en el pensament dalinià, des del màxim rigor intel·lectual. Aspirem que això ens dugui més enllà, i ens permeti explorar el món d'avui i vaticinar fins on siguem capaços els reptes del demà, obrant amb la mateixa independència que va presidir l'obra artística de Dalí i els seus escrits.

Desitgem que els lectors de **DALÍ NEWS** trobin tantes preguntes com respostes a la publicació, i que aquestes estimulin la seva curiositat sobre la contribució de l'art i la cultura a la recomposició de les nostres vides, al saber col·lectiu i a la recerca de la felicitat. El nostre desig íntim és, en definitiva, que vostès ens ajudin a ampliar les fronteres del coneixement.



Salvador Dalí prediu

Durant tot el desembre passat, la galeria més concorreguda del carrer 57 de Manhattan, ple d'espais d'art, va ser la Carstairs, on s'exposava una selecció de pintures noves de l'irrefrenable Salvador Dalí. Milers de persones hi van acudir, algunes per admirar, unes quantes a adquirir (a preus que podrien fer dubtar un milionari), i moltes només per contemplar i preguntar-se com el «més boig» dels excèntrics continua sacsejant el sector de l'art modern. Alain Jouffroy, crític d'art parisenc, va suggerir una oferir una resposta: malgrat «aquesta irritant barreja d'audàcia, geni, conformisme i fanfarroneria... Dalí manté certs valors per sobre de la fluctuació; potser riuríem menys quan l'escoltem si recordéssim que cadascuna de les seves bromes clava una daga al cor de la nostra història».

A les pàgines següents, *Nugget* ofereix quatre prediccions més (de la sèrie de 12) del futur tal com el va imaginar i representar Dalí, que respon a aquells, en particular crítics i altres artistes, que el consideren un farsant: «Estan gelosos».

FOTO DE HALSMAN



MÀQUINA DE SOMIAR

Cada home tindrà l'oportunitat d'aprofitar els «avantatges» de les complexes màquines de somiar. En elles, el subjecte quedarà corprès per sensacions extraordinàries i gens quotidianes. Els somnis surrealistes li passaran pel cap sense parar. Sis minuts al dia en una màquina de somiar, i «a poc a poc la fantasia li brollarà de l'ànima».

Doble pàgina reproduïda a *Nugget*, vol. I, núm. 9, Nova York, 30/04/1957. Més informació a la pàgina 64.

Ampliar les fronteres del coneixement
Jordi Mercader
02

«Només el somni atorga a l'home
tots els seus drets a la llibertat»
Montse Aguer
08

El somni, entre art i ciència:
la creativitat de Salvador Dalí
Astrid Ruffa
12

Del nan barbut al telèfon-llagosta:
l'objecte oníric dels surrealistes
Emmanuel Guigon
18

La versió daliniana del cos de glòria
Victoria Cirlot
24

Melancolia
Mircea Cărtărescu
30

Una espiral veneciana
María Gainza
34

El son, *c.* 1937
Salvador Dalí
38

Criatura «de grans dimensions»
que emet sons estranys albirada
al bosc de Rendelsham, Anglaterra
Glenn Brown
40

La màquina de somiar
Joan Fontcuberta
42

Una màquina per (deixar de) somiar
Mayte Gómez Molina
44

Le sommeil, 1937/2025
Shana Lutker
46

«El torrent incessant d'imatges
que ens envaeix pot estar afectant
la nostra capacitat de somiar»
Sidarta Ribeiro
48

«La nostra ment onírica ens permet
connectar-nos amb allò que alguns
cosmòlegs quàntics han qualificat
com la ment còsmica»
Melinda Powell
52

Els museus que vam somiar ja són
aquí... i és una qüestió d'arquitectura
Juan Herreros
56

Un somni despert
Salvador Dalí
60

Natura morta amb el cap de Dalí
Philippe Halsman
62

DALÍ NEWS

LA MÀQUINA DE SOMIAR

«Només el somni atorga a l'home tots els seus drets a la llibertat»

Del prefaci del primer número de *La Révolution surréaliste*, desembre de 1924

Montse Aguer Teixidor

Directora dels Museus Dalí

Salvador Dalí va plasmar el món oníric en una singular estètica visual mitjançant el seu mètode paranoicocrític, que consisteix a induir estats mentals on allò irracional emergeix amb força, i que permet a l'artista «veure» connexions insòlites entre objectes i idees. D'aquesta manera, a l'obra plàstica i literària de Dalí —i, per extensió, a la del surrealisme—, el somni no és només una font d'inspiració: representa un anhel profund per revelar allò ocult, desafiar la percepció ordinària i alliberar el subjecte de les limitacions imposades per la raó.

La interpretació dels somnis

La publicació de *La interpretació dels somnis* (1899) de Sigmund Freud va marcar un punt d'inflexió en la història de la psicologia, la psiquiatria i la cultura occidental en general. Aquesta obra va donar origen a la psicoanàlisi, va introduir conceptes clau com «l'inconscient» i va desvelar l'existència de conflictes psíquics interns. La interpretació dels somnis va oferir, en definitiva, un nou camp per a l'estudi dels trastorns mentals i va acostar el món oníric a la societat en general en presentar el somni com una forma de «compliment del desig» i, al mateix temps, com un mecanisme inconscient per resoldre conflictes, ja siguin recents o antics. Les ciències socials, la filosofia, la literatura i l'art del segle XX es van veure profundament influenciats per aquests plantejaments, en especial el moviment surrealista, que va adoptar i adaptar moltes de les tesis freudianes. André Breton, al seu *Manifest del surrealisme* (1924), va defensar que l'art havia d'alliberar l'ésser humà de la lògica i la moral imposades per la raó, i va concebre l'inconscient freudià com una font inesgotable de creativitat.

Segons Freud, els somnis són una manifestació directa de l'inconscient. Per als surrealistes, representen un pla d'experiència diferent del de la vida conscient: l'altra meitat de l'existència, el coneixement del qual enriqueix i amplia la vida psíquica. Així, el somni deixa de ser un buit en la consciència per convertir-se en una experiència significativa, que permet explorar i expandir el món interior, objectiu fonamental del surrealisme. En aquest sentit, l'ésser humà és, per a Breton, el «somiador definitiu» (*rêveur définitif*).

El regne dels somnis, la imaginació i la fantasia es converteixen en elements essencials per assolir el ple exercici de la llibertat humana. Aquest és un dels objectius del surrealisme, entès no només com un moviment artístic, sinó com una actitud vital centrada en l'exploració d'imatges interiors a què s'accedeix mitjançant el flux del desig. La inspiració onírica és, per tant, central en la seva praxi i ideologia. Per als surrealistes, viure és somiar, i no es pot renunciar al somni, que no és quelcom sobrenatural, sinó profundament humà. Qüestionar la realitat tal com es presenta és una part essencial de la proposta surrealista. Els objectes no es valoren per la seva utilitat quotidiana, sinó per la seva capacitat d'activar la imaginació i de fer possible allò «prodigiós».

El 1922, Dalí va començar a viure a Madrid, a la Residencia de Estudiantes, i entre les seves lectures destacava *La interpretació dels somnis*: «Em semblà un dels descobriments cabdals de la meva vida i s'emparà de mi un veritable vici d'autointerpretació, no sols dels somnis, sinó de tot el que em passava, per casual que de moment pogués semblar».[1] En aquests moments, iniciava els seus estudis superiors i era un pintor en potència, obert a totes les influències i amb un fervorós desig d'aprendre. Les classes aviat el van decebre, però va continuar buscant una veu pròpia, un estil que el caracteritzés, que no fou altre que el surrealisme.

El mètode paranoicocrític

El 1929, Dalí es va integrar al grup surrealista, i va trobar en André Breton un dels seus primers aliats. Segons l'escriptor francès, «és amb Dalí que s'obriran noves finestres mentals»,[2] en referència, molt probablement, al mètode paranoicocrític d'interpretació de la realitat. A partir de la tesi del psicoanalista Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932),[3] el pintor va desenvolupar «un mètode espontani de coneixement irracional basat en l'objectivació crítica i sistemàtica de les associacions i interpretacions delirants».[4] Gràcies a aquest sistema, en la seva obra van començar a aparèixer les denominades «imatges dobles o invisibles», que va definir com «la representació d'un objecte que, sense la mínima modificació figurativa o anatòmica, sigui alhora la representació d'un altre objecte completament diferent».[5]

Segons la teoria clàssica, el deliri paranoic és una conseqüència d'un error de judici davant de la realitat i, per tant, d'una interpretació falsa. Tot i això, Lacan

1. Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942). A *Obra completa*, vol. I, *Textos autobiogràfics 1*, Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, Figueres, 2003, p. 506.
2. Traduït a partir de: «C'est peut-être, avec Dalí, la première fois que s'ouvrent toutes les grandes fenêtres mentales». André Breton [Pròleg], *Dalí*, Galerie Goemans, París, 1929.
3. Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses raports avec la personnalité*, Le François, París, 1932.
4. Salvador Dalí, «Darreres modes d'excitació intel·lectual per a l'estiu de 1934» (1934). A *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, Figueres, 2005, p. 369.
5. Salvador Dalí, *Les passions segons Dalí* (1968). A *Obra completa*, vol. II, *Textos autobiogràfics 2*, Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, Figueres, 2003, p. 251.

Sovint he imaginat i representat el monstre del son com un cap immens i pesadíssim, amb una sola reminiscència del cos, mantinguda prodigiosament en equilibri per les múltiples crosses de la realitat, gràcies a la qual cosa restem, en certa manera, suspesos sobre la terra durant el son.

—Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí*, 1942

sosté que l'origen de la paranoia rau en una al·lucinació. La interpretació i el deliri, per ell, no són dos moments consecutius, sinó coincidents. Els acords entre la tesi de Lacan i els plantejaments de Dalí són evidents: l'origen al·lucinatori, la coincidència entre interpretació i deliri, la potència creativa de la paranoia i la concreció en formes estructurals repetitives, entre d'altres.[6]

D'aquesta manera Dalí va deixar d'inspirar-se en la mirada documental del científic per centrar-se en la visió interpretativa del paranoic. Segons el pintor, el paranoic projecta de manera automàtica el seu pensament subconscient (els seus fantasmes, les seves idees obsessives) en les formes dels objectes. En no percebre en un objecte més que aquells traços que permeten associar-lo a un fantasma, aconsegueix veure només allò que desitja i reconstrueix el món segons les seves idees obsessives. Amb aquest nou procediment, Dalí intenta facilitar l'accés a les imatges del subconscient.

El surrealisme, el somni i Dalí

Si analitzem l'obra de Dalí veurem com aquest «monstre» transita per la seva trajectòria en el sentit més ampli del terme: des de la pintura i la literatura fins a l'escultura —o, més ben dit, l'objecte surrealista— i els projectes escènics i cinematogràfics. Sempre a la recerca d'un món més enllà del que és visible, qüestionant normes i límits. El pintor utilitza diferents recursos com ara les il·lusions òptiques, la multiplicitat de perspectives, l'estranyament del món dels objectes coneguts —paisatges irreals de ruïnes, la projecció d'ombres intenses— per plasmar l'enigma, el misteri, el desig d'immortalitat.

El gènere cinematogràfic desperta en ell un interès immediat. Aquest llenguatge en moviment, projectat en una sala fosca, representa per a Dalí una trobada amb allò insòlit, amb la meravella, sense predeterminació ni consciència. És, segons les seves paraules, «l'àmbit del somni amb els ulls oberts». És així com descriu el cinema surrealista, tal com s'evidencia als films que crea amb Luis Buñuel, *Un chien andalou* o *L'âge d'or*, fruit d'una complicitat intel·lectual i d'influència mútua: «Però un film absolutament surrealista, més clarament, un film en què es pretengués única i exclusivament la planificació estricta d'una sèrie d'imatges oníriques, o d'imatges aparegudes al cervell d'un individu, i aquesta realització es dugués a terme amb un rigor absolut, crec que aquest film […] seria tan antiartístic com filmar el que troba el savi al microscopi».

Dalí mostra així mateix una profunda devoció per l'objecte surrealista, el qual, segons ell, ha generat una nova necessitat de realitat. Ja no es tracta de parlar del «meravellós potencial» de l'inconscient: les persones desitgen tocar allò «meravellós» amb les pròpies mans, veure-ho amb els propis ulls i tenir-ne una prova en la realitat.[7] És per això que, anys més tard, a la dècada de 1950, i en el context d'una col·laboració amb la revista *Nugget*, Dalí va incloure entre les seves prediccions per al futur la creació d'una «màquina de somiar».[8]

A la seva obra literària, són nombroses les referències al somni i a allò oníric, sovint relacionades amb l'amor i la mort: «Les relacions entre el somni, l'amor i el sentiment d'anorreament que és propi de l'un i de l'altre han semblat sempre evidents. Dormir és una manera de morir, o si més no de morir a la realitat, o encara millor, és la mort de la realitat, però la realitat mor en l'amor com en el somni. Les sagnants osmosis del somni i de l'amor ocupen completament la vida de l'home. Durant el dia, busquem inconscientment les imatges perdudes dels somnis, i és per això que, quan trobem una imatge que s'assembla a una imatge de somni, creiem que la coneixem ja, i diem que només el fet de veure-la ens fa somiar».[9] Dalí es refereix aquí a les interpenetracions metafòriques entre Eros, Tànatos i el somni en un text que forma part del seu primer llibre en francès, *La femme visible* (1930), en què les referències a la psicoanàlisi freudiana són evidents.

Aquests somnis persisteixen a l'obra de Salvador Dalí, i especialment a la seva última gran creació: el Teatre-Museu Dalí de Figueres. Entre les sales d'aquest gran objecte surrealista destaca la reinterpretació del *Rostre de Mae West utilitzat com a apartament* (*c.* 1974), una peça que, segons el punt de vista de l'espectador, es pot interpretar com una instal·lació artística o com un objecte bidimensional. Aquest muntatge atrau per la potència onírica i simbòlica. Dalí ho descriu en uns termes que subratllen precisament la intenció de materialitzar el somni: «sent fenici he preferit en comptes de fer un somni surrealista que s'escapa i s'esvaeix al cap d'un quart d'hora d'estar desperts, fer un somni que pugui servir per a sala d'estar, o sigui, hi ha un nas amb dues llars, una boca que es diu saliva-sofà en la qual un es pot asseure molt còmodament, pel mateix preu tenim a sobre del nas espai suficient per posar un rellotge de mal gust suprem, el kitsch de l'art espanyol, i als dos costats del nas naturalment els ulls que són vistes nebuloses del Sena de París».[10]

En aquest fragment, Dalí revela la intenció de donar cos i permanència al somni, de crear un espai habitable que funcioni sota la lògica onírica. El surrealisme en Dalí ja no és només evocació o metàfora del somni, sinó la seva encarnació tangible a l'espai expositiu. Somni i surrealisme comparteixen una essència profunda. Tots dos operen fora dels límits de la raó conscient i s'endinsen a les zones més ocultes i misterioses de la psique humana. Somiar és, en aquest context, un acte profundament surrealista. I crear des del surrealisme implicarà, ja de manera ineludible, adoptar la lògica ambigua, canviant i lliure del somni.

6. Virgili Ibarz, Manuel Villegas, «El método paranoico-crítico de Salvador Dalí», *Revista de Psicología*, vol. 28, núm. 2/3, 2007, p. 107.
7. Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942). A *Obra completa*, vol. I, *Textos autobiogràfics 1*, *op. cit.*, p. 754.
8. Salvador Dalí, «Salvador Dalí predicts», *Nugget*, Nova York, 30/04/1957.
9. Salvador Dalí, «L'amor» (1930). A *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op. cit.*, p. 208.
10. Declaració de Salvador Dalí en un reportatge a «NODO», de Televisión Española, el 21 de gener de 1975.



Philippe Halsman, *Dalí's Mustache*, 1954

El somni, entre art i ciència: la creativitat de Salvador Dalí

Astrid Ruffa

Doctora en Lletres i investigadora associada a la Universitat de Lausana (Suïssa), Astrid Ruffa és autora de *Dalí et le dynamisme des formes* [Dalí i el dinamisme de les formes] (Les presses du réel, 2009), així com de nombroses publicacions centrades en l'imaginari artístic, literari i científic dels surrealistes. Especialista en l'obra de Salvador Dalí, ha col·laborat, entre d'altres, amb el Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía.

En adherir-se el 1929 a un moviment surrealista a la recerca de renovació, Dalí té un paper essencial en la «resolució futura d'aquests dos estats, aparentment tan contradictoris, que són el somni i la realitat [...]», desitjada per Breton.[1] De fet estén l'àmbit del somni a l'activitat de la vigília: «se somia ininterrompudament»; el somni es prolonga «en estat de vigília, amb les il·lusions, fantasies, deliris, desitjos irracionals».[2] Per a això, les imatges del somni sortides del subconscient adquireixen un caràcter concret, projectant-se automàticament —segons l'activitat «paranoicocrítica» que Dalí concep a partir del 1929— en les formes dels objectes del món exterior. Dalí elabora aquesta visió del somni apropiant-se de manera creativa els descobriments científics del seu temps, cosa que li permet transcendir la subjectivitat del món oníric així com l'objectivitat de la ciència.

Salvador Dalí, *El somni*, c. 1930, col·lecció privada



Freud vist per Dalí

Dalí recorre d'entrada als descobriments de Freud.[3] A partir del 1922 es familiaritza amb aquesta nova teoria científica, freqüentant l'ambient cultural efervescent de la Residencia de Estudiantes.[4] A partir del 1929-1930, Dalí recupera la idea de Freud segons la qual els somnis revelen desitjos inhibits i per tant constitueixen una via d'exploració privilegiada del subconscient. Tanmateix, lluny de veure-hi una eina terapèutica per tractar i curar disfuncions psicològiques, Dalí veu el somni com un dels mitjans per alliberar les forces subconscients i com una manera de viure. Ampliant l'enfocament de Breton, també fa un ús totalment conscient del simbolisme sexual del somni assenyalat per Freud. Dalí desenvolupa així un imaginari fet de pulsions eròtiques violentes, d'angoixes i de perversions, ben lluny de l'univers del «meravellós» de Breton.[5] A aquest efecte, combina teories psicològiques variades, com les de Freud, Rank, Wittels i Kolnai.[6] N'és un exemple el cap de Medusa amb els cabells serpentins que Dalí pinta a *La font* (1930) [P248] i a *El somni* (c. 1930) [P267], i que per a Freud simbolitza la por de la castració.[7] Substituint la boca per un munt de formigues amb la forma d'un pubis, Dalí sembla referir-se a les boques vistes com a sexes femenins per Freud,[8] i, en el cas de les formigues, a la reacció de fàstic que segons Kolnai amaga una atracció inconscient.[9]

Dalí també s'apropia, modificant-ne la funció, els mecanismes freudians de desplaçament i condensació propis dels somnis, així com de la seva lògica associativa basada en les «particularitats de forma».[10] Per a Freud, aquest treball de deformació del somni permet que el desig escapi a la censura i es compleixi mantenint-se en un estat latent. Dalí, en canvi, l'utilitza per fer manifest el desig subconscient inhibit. A *El somni*, la intensitat afectiva lligada a la medusa castradora es desplaça a una font Modern Style: el cap de medusa sobredetermina els contorns d'aquest objecte poc molest i s'hi manifesta. A *Dorment cavall lleó invisibles* (1930) [P247], la figura en primer pla —inspirada, entre altres obres, en *Nachtmar* (1781) de Füssli—[11] ens introdueix en un món de transformacions oníriques que permeten que els desitjos subconscients es manifestin. A més d'una dorment, un lleó i un cavall,[12] s'hi veu una imatge de fel·lació a la part anterior, així com un cos nu sense cap a la part posterior de la figura. En segon pla, són visibles altres imatges condensades, com ara una barca en forma de fal·lus i un turó-pit, elements de la quotidianitat que posen de manifest els significats latents que Freud els atribueix.[13]

Si el pensament del somni pot prolongar-se i manifestar-se en l'estat de vigília en objectes perceptibles per tothom, és perquè Dalí associa l'enfocament freudià

1. André Breton, «Manifeste du surréalisme» [«Manifest del surrealisme»] (1924). A *Manifestes du surréalisme* [Manifestos del surrealisme], Gallimard, Paris, 1996, p. 24.
2. Salvador Dalí, «Cinc minuts de surrealisme» (1930), guió d'un documental no realitzat, reproduït a *Obra completa*, vol. III, *Poesia, prosa, teatre i cine*, Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, Figueres, 2004, p. 1038-1044. Dalí recupera aquestes paraules a «L'Amour» (1930). A *La dona visible*, Fundació Gala-Salvador Dalí, Ed. Andana, Figueres, Vilafranca del Penedès, 2011, p. 65, i a «Noves consideracions generals sobre el mecanisme del fenomen paranoic des del punt de vista surrealista» (1933). A *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, Figueres, 2005, p. 291-292.
3. El 1930, Dalí s'hi refereix explícitament a «Cinc minuts de surrealisme», *op. cit.*, p. 1030-1035; «Posició moral del surrealisme». A *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op. cit.*, p. 195; «L'Amour», *op. cit.*, p. 67.
4. Ian Gibson és un dels primers a assenyalar-ho, a *The Shameful Life of Salvador Dalí*, Faber and Faber, Londres, 1997, p. 115-116.
5. André Breton, «Manifeste du surréalisme» [«Manifest del surrealisme»], *op. cit.*, p. 25-28.
6. Sobre la importància dels enfocaments de Freud, Kolnai, Rank i Wittels en l'obra de Dalí, *cf.*, Vicent Santamaria de Mingo, *El pensament de Salvador Dalí en el llindar dels anys trenta*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2005, p. 83-95, 112-133, 243-265.
7. Sigmund Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse (1915-16, 1916-17)*, edició digital a càrrec de Jean Marie Tremblay, 2002, p. 17.
8. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* [La interpretació dels somnis] (1900), PUF, París, 1976, p. 308.
9. Dalí esmenta la teoria de Kolnai el 1930 a «L'Amour», *op. cit.*, p. 68.
10. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* [La interpretació dels somnis], *op. cit.*, p. 242-300, 432. Aquests mecanismes es refereixen al desplaçament de la intensitat afectiva d'un objecte a un altre de menys pertorbador, així com a la condensació de diversos pensaments subconscients en un sol objecte.
11. Tal com indica Dawn Ades a *Dalí — La retrospettiva del centenario*, Bompiani, Milà, 2004, p. 132.
12. Salvador Dalí, «L'ase podrit» (1930). A *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op. cit.*, p. 203.
13. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* [La interpretació dels somnis], *op. cit.*, p. 306.



Salvador Dalí, Estudi pel pavelló *Somni de Venus*, 1939, fotografia de Horst P. Horst

dels somnis a la definició del deliri paranoic de Gabriel Dromard, del qual s'apropia per elaborar la seva activitat «paranoicocrítica».[14] De fet, el deliri paranoic és per a Dalí un mode de percepció que es caracteritza per la interpretació automàtica i constant dels objectes d'acord amb uns desitjos subconscients, cosa que n'explica el caràcter revelador. Encara que no se'n surti, precisament Dalí intenta demostrar a Freud, quan el coneix el 1938, la possibilitat del retorn a l'estat conscient d'una dada inconscient inhibida, al marge del treball de deformació propi dels somnis, dels lapsus, etcètera.[15]

El somni, sota la influència de la física, la morfologia i l'entomologia

Dins del grup surrealista, Dalí combina àmbits científics molt allunyats entre si i situa explícitament el surrealisme entre «l'aigua freda de l'art» i «l'aigua calenta de la ciència».[16] El pavelló *Somni de Venus*, concebut per a l'Exposició Universal de 1939 a Nova York, n'és un molt bon exemple. Dalí hi integra leitmotiv extrets de les exploracions imaginatives de la ciència que havia portat a terme durant els anys 1930.

El pavelló és un somni que es deixa veure i viure. El visitant pot entrar en un edifici real i explorar les diverses parts del somni de Venus deambulant d'una secció a una altra. Hi troba tota mena d'objectes i dones disfressades que donen lloc a pintures vivents i a *performances*-espectacles de fira.[17] L'entrada al pavelló té una clara connotació sexual que fa referència a les interpretacions freudianes. En contrast amb la Venus de Botticelli que la domina, l'arcada de l'entrada està composta per dues cames obertes, entre les quals es troba un peix monstruós amb la boca dentada, que serveix de taquilla.

La façana, amb nombroses cavitats i protuberàncies, s'inspira en l'arquitectura Modern Style que Dalí reinterpreta a partir del 1934 apropiant-se de manera errònia però creativa la noció d'espai-temps de la relativitat general d'Einstein. Entre el 1930 i el 1933, Dalí ja elogia aquests edificis, els detalls ornamentals dels quals permeten els «entrellaçaments onírics» i la solidificació dels desitjos.[18] Però a partir del 1934, les seves parets ondulades es converteixen en «corbes aerodinàmiques [...], toves [...], imaginatives, ansioses, vicioses» sortides d'un espai-temps psíquic.[19] De fet, Dalí considera el desig subconscient com una mena d'espai-temps psíquic que configura els cossos a la seva imatge imprimint-hi la seva pròpia curvatura, el seu dinamisme i la seva voracitat,[20] cosa que explica el seu interès pels objectes i els personatges corbs, tous, aerodinàmics, caníbals.

A dins del pavelló també s'hi desplega aquest imaginari. *El somni de Venus* (*c.* 1939) [P484], una pintura mural de quatre plafons situada a l'espai que representa la cambra de Venus, reprodueix els rellotges tous de *La persistència de la memòria* (1931) [P265]. Aquests rellotges encarnen ara un espai-temps tou, dinàmic i voraç que destrueix els cossos sobre els quals actua. Semblen exercir una acció encara més corrosiva que el 1931: l'arbre mutilat està desarrelat i té enroscat a l'extrem de la branca un parrac de roba de tons ardents, com els de les flames que devoren les girafes; la paret està esquerdada i ruïnosa; la cara del «gran masturbador» està rosegada per tot de formigues.

En aquesta pintura també es reconeixen dues dones espectrals afaiçonades per aquest espai-temps psíquic corb, actiu i voraç.[21] El seu dinamisme físic es representa amb la curvatura de l'esquena així com de la roba i dels cabells —com serps o agulles— que onegen al vent. El seu aspecte espectral s'expressa a través de l'ombra que projecten. La seva acció destructora es manifesta a través dels elements devastats o devastadors de tons semblants: els vestigis d'ossaments blancs amb la seva ombra negra; les girafes ennegrides per les flames vermelles i ataronjades similars als colors de la cabellera de la silueta espectral de la vora; el llamàntol vermell, corbat, amb unes pinces enormes i devastadores.

Submergint les figures d'*El somni de Venus* en un ambient crepuscular, Dalí recorre també a la noció d'«atavisme del crepuscle» que ell mateix concep el 1932-33 prenent com a referència les descripcions poètiques de Jean-Henri Fabre. Aquest entomòleg, que Dalí descobreix gràcies a Buñuel,[22] observa sovint els insectes al crepuscle i descriu amb un to elegíac els trets ancestrals dels seus costums, cosa que fa referència remet a una violència primitiva pròpia d'una època remota. Aquest és el cas també de la llagosta verda, vista com «un representant tardà dels costums antics», i del pregadeu,[23] descrit com «un ferotge espectre mastegant el cervell de la seva captura» i com «una reminiscència dels temps geològics».[24] Sobre aquesta base, Dalí associa el moment del crepuscle, quan es pot sentir el cant dels insectes, amb el període terciari, que es caracteritza pels amors caníbals del pregadeu, per uns «immensos ocells terciaris» dels quals només queden fòssils, i pels «cataclismes geològics», un rastre dels quals són les roques antropomorfes del Cap de Creus.[25]

A *El somni de Venus*, aquest imaginari es representa de manera especialment violenta amb les dues dones-espectres pintades a imatge del pregadeu, els vestigis d'ossaments i la carcassa d'animal amb forma de vaixell —que recorda l'*Òmnibus reial dels Països Baixos* (1829), de Jean Grandville, i *La carcassa* (1520-30), d'Agostino Veneziano.[26] Dalí també hi representa unes roques antropomorfes, i la cavitat fosca de la dreta sembla esbossar la silueta d'un insecte de panxa enlaire. El conjunt del paisatge, suspès entre la nit i el dia, remet a una època crepuscular, devastada pel furor dels deliris subconscients tant eròtics com polítics de la imminent Segona Guerra Mundial.

A la secció del pavelló dedicada a l'espectacle de les dones-sirenes en una bassa d'aigua, Dalí recorre als principis de morfologia de Monod-Herzen per representar un desig subconscient devastador. A partir del 1936, Dalí pren com a referència l'enfocament d'aquest científic,[27] que lliga inextricablement l'acció invisible de l'exterior amb la reacció visible de la matèria, i que considera sobretot l'esquelet dels radiolaris com una «configuració extraordinària» sorgida de les «accions mecàniques exercides sobre l'animal pel fluid que l'envolta».[28] Tal com demostra un dibuix,[29] Dalí crea unes «*living liquid ladies*», afaiçonades per l'aigua com els radiolaris i que també combinen formes esfèriques (els pits rodons i nus) i formes punxegudes (les espícules). La naturalesa d'aquestes dones-sirenes és atàvica i destructora, tal com mostren els seus fiblons, així com la carcassa animal amb forma de vaixell que Dalí integra en una foto de dona-sirena.

Expulsat del grup surrealista, Dalí es basarà cada cop més en els descobriments científics per materialitzar les imatges sorgides de la irracionalitat, com a *Un segon abans de despertar d'un somni provocat pel vol d'una abella al voltant d'una magrana* (*c.* 1944) [P596] o a les il·lustracions del somni d'Alícia a *Alícia al país de les meravelles* (1969). Tanmateix, les finalitats i els models científics i artístics evolucionen. A partir del 1940, Dalí ja no es proposa «sistematitzar la confusió», sinó treure a la llum un principi unificador que connecti tots els elements del cosmos.

L'enfocament del somni al segle XXI, entre art i ciència

Avui dia les passarel·les entre art i ciència persisteixen en el marc de l'atenció prestada al somni. La majoria dels científics reconeixen el valor creatiu i cognitiu de l'activitat onírica en la resolució de problemes de la vigília, un valor ja afirmat pels surrealistes el 1924. Gràcies als avenços de les neurociències i de la psicologia experimental, els científics han posat en evidència els mecanismes cerebrals de l'activitat onírica i interroguen la funció dels somnis en relació amb les activitats de la vigília.[30] La naturalesa no lògica del treball associatiu del somni, així com la idea de Freud segons la qual el somni recupera el passat del dorment, actualment es poden considerar demostrades: el cervell adormit, com que ja no està sota el control del còrtex prefrontal, responsable del raonament i de l'enteniment, associa de manera diferent les dades viscudes. Tanmateix, el son consta de diverses fases i no hi ha cap prova que demostri que el somni conté més símbols que

14. Astrid Ruffa, «Dalí, photographe de la pensée irrationnelle». A *Études Photographiques*, núm. 22, 2008, p. 100-117.
15. Salvador Dalí, André Parinaud, *Confessions inconfessables* (1973). A *Obra completa*, vol. II, *Textos autobiogràfics 2*, Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, Figueres, 2003, p. 448-449.
16. Salvador Dalí, «La conquesta de l'irracional» (1935). A *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op. cit.*, p. 406.
17. *Cf.*, per ex., la presentació d'aquest pavelló a *Dalí. Cultura de masses*, Fundació "la Caixa", Barcelona, 2004, p. 118-119, 123.
18. Salvador Dalí, «L'ase podrit» (1930). A *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op. cit.*, p. 205-206; Salvador Dalí, «De la bellesa terrorífica i comestible de l'arquitectura "Modern Style"» (1933). A *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op. cit.*, p. 307, 309-310.
19. Salvador Dalí, «Aparicions aerodinàmiques del "ésser-objectes"» (1934). A *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op. cit.*, p. 385.
20. Per a Dalí, la curvatura de l'espai-temps determina no pas la trajectòria dels cossos, sinó la seva forma; la seva naturalesa activa fa els cossos no tan sols dinàmics, sinó també voraços. *Cf.*, Astrid Ruffa, *Dalí et le dynamisme des formes*, Les presses du réel, Dijon, 2009, p. 421-464.
21. Tal com les defineix Dalí per exemple a «Els nous colors del "sex-appeal" espectral» (1934). A *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op. cit.*, p. 329-335.
22. Jean Michel Bouhours, «Sciences à la Residencia». A *Dalí Eureka*, Somogy, París, 2017, p. 19.
23. Paraules de Fabre recuperades per Dalí a *El mite tràgic de l'Àngelus de Millet* [escrit al 1932-1933]. A *Obra completa*, vol V, *Assaigs 2*, Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, Figueres, 2005, p. 450-451, 454.
24. *Ibid.*, p. 501-502.
25. *Ibid.*, p. 448-450.
26. Obres presentades pels surrealistes durant l'exposició «Fantastic Art, Dada, Surrealism», The Museum of Modern Art, Nova York, 1936, p. 79, 101.
27. *Cf.*, Astrid Ruffa, *Dalí et le dynamisme des formes*, *op. cit.*, p. 465-481.
28. Edouard Monod-Herzen, *Principes de morphologie générale*, t. I. Gauthier-Villars et Cie, París, 1927, p. 2-3, 7, 105-106.
29. *Cf.*, Salvador Dalí, dibuix per al *Somni de Venus*, 1939, guaix i aquarel·la sobre paper, 41,5 x 57 cm, col·lecció privada, Barcelona. A *Dalí. Cultura de masses*, *op. cit.*, p. 130.
30. *Cf.*, per ex., els treballs de Sophie Schwartz i Lampros Perogamvros presentats a «Fenêtre sur rêve». A *Le magazine scientifique de l'Université de Genève*, núm. 152, març de 2023, p. 16-23.

el pensament despert ni que tingui per vocació fer complir desitjos inhibits, tal com afirmava Freud: les funcions del somni s'exerceixen independentment de qualsevol interpretació. En aquest aspecte, els coneixements actuals porten a creure que el somni permet explorar perspectives alternatives d'una situació real, i fins i tot resoldre un problema.[31] René Thom, el matemàtic que va rebre la prestigiosa medalla Fields i amb qui Dalí va intercanviar idees, havia relacionat el seu descobriment de la teoria de les catàstrofes amb una activitat onírica.[32]

Paral·lelament, artistes contemporanis s'inspiren en els descobriments científics per crear mons onírics segons un mètode experimental. Les *Dreaming Machines*, de Grégory Chatonsky, que recorren a la intel·ligència artificial generativa (IAG), en són un exemple inspirador. Les recerques d'aquest artista francocanadenc s'inicien molt abans de la popularització de la IAG i de la febre creixent per aquest tipus d'art, tal com demostra l'exposició «Artificial Dreams», celebrada a París el 2024.

El 1957, Dalí ja havia dibuixat una «màquina per explorar els somnis» per tal de desmultiplicar els somnis surrealistes i fer néixer en el subjecte una «fantasia dins l'ànima». Fascinat per la cibernètica i pels primers ordinadors,[33] segurament hauria explotat la IAG per materialitzar els seus propis somnis al món exterior, compartir-los i fer una revolució del pensament. Però el mètode de Chatonsky és diferent. Per a la *Dreaming Machine* (2014-2019), exposada el 2019 al Palais de Tokio i el 2020 al Centre Cultural Canadenc de París, l'artista recorre a una base de dades científica de 20.000 relats de somnis: gràcies a la IAG, es generen nous relats de somnis, explicats i il·lustrats automàticament. En l'àmbit visual i auditiu, el dispositiu experimental submergeix el subjecte en els somnis de la màquina, presentant-li també dues imatges de centres de dades i unes escultures amb forma de fòssil. Mitjançant els càlculs i la lògica estadística de la IAG, Chatonsky pretén oferir una «versió alternativa de la realitat» actuant sobre la nostra manera de copsar el món. A aquest efecte, sembla combinar conceptes oposats. Els somnis, una recreació i un resum dels somnis dels altres, són al mateix temps humans i de la màquina. La intel·ligència artificial es converteix en una «imaginació artificial» que es basa en la imaginació humana. Crea un present sense límits, fet de records passats (els somnis humans) i anuncia un futur sense humans (els fòssils): «La màquina somia els éssers humans que han desaparegut»,[34] afirma Chatonsky. És un rastre de la nostra humanitat, a la qual ret homenatge.

Finalment, les recerques contemporànies sobre el somni, portades a terme per científics i artistes, replantegen les distincions categòriques entre subjectivitat i objectivitat, entre realitat i simulacre, a la base de la cultura occidental. Aquest replantejament és ben bé al cor del mètode que Dalí no va deixar de defensar al llarg de tota la seva vida, cosa que confereix a la seva obra una ressonància molt actual i una força cognitiva innegable.

Expulsat del grup surrealista, Dalí es basarà cada cop més en els descobriments científics per materialitzar les imatges sorgides de la irracionalitat. Ja havia dibuixat una «màquina per explorar els somnis» amb la finalitat de desmultiplicar els somnis surrealistes i generar en el subjecte una «fantasia dins l'ànima». Fascinat per la cibernètica i pels primers ordinadors, probablement hauria explotat la IAG per materialitzar els seus propis somnis en el món exterior, compartir-los i dur a terme una revolució del pensament.

31. Durant el son paradoxal, l'activitat cerebral és la d'un cervell despert: el somni es viu com si fos una realitat i afaiçona les representacions corticals que alimenten la capacitat humana per innovar. *Cf.*, per ex., *id.*; Nicolas Deperrois *et al.*, «Learning Beyond Sensations: How Dreams Organize Neuronal Representations». A *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 2024; Adam Haar Horowitz *et al.*, «Targeted Dream Incubation at Sleep Onset Increases Post-sleep Creative Performance». A *Scientific Reports*, 2023; Deirdre Barrett, *The Committee of Sleep: How Artists, Scientists, and Athletes Use their Dreams for Creative Problem Solving*, Crown Books, Nova York, 2001.
32. René Thom, *Apologie du logos*, Hachette, París, 1990, p. 90. Sobre la relació entre Dalí i Thom, *cf.*, Astrid Ruffa, «Dalí et la théorie des catastrophes de René Thom». A *Dalí Eureka*, *op. cit.*, p. 156-166.
33. *Cf.*, les recerques d'Anna Pou van den Bossche, que han culminat en la publicació de *Dalí. Arte_Ciencia_Cibernética*, Editorial Libelista, Barcelona, 2025.
34. Paraules de Grégory Chatonsky recollides per Stéphanie Lemoine a «L'intelligence artificielle s'infiltre dans l'art contemporain». A *Le Journal des Arts*, núm. 542, 26 de març de 2020.





Grégory Chatonsky, Instal·lació *Second Earth* al Palais de Tokio de París, 2019

Salvador Dalí, Façana del pavelló *Somni de Venus* per a l'Exposició Universal de Nova York, 1939, fotografia d'Eric Schaal



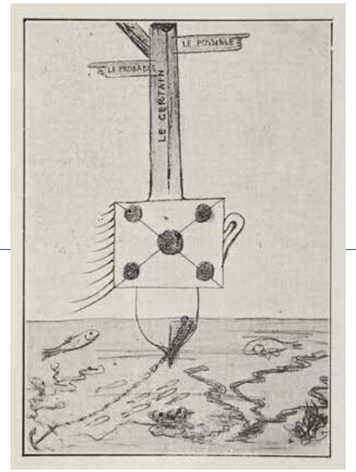
Del nan barbut al telèfon-llagosta: l'objecte oníric dels surrealistes

Emmanuel Guigon

Doctor i catedràtic en història de l'art per la Universitat de la Sorbona (França) i membre de la secció científica de l'École Pratique des Hautes Études Hispaniques Casa Velázquez a Madrid entre el 1987 i el 1990. Actualment és director del Museu Picasso de Barcelona. Fins el 2016 va ser director del Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie i del Musée du Temps de Besançon. Del 2001 al 2006 va ser conservador cap i director del Museu d'Art Modern i Contemporani d'Estrasburg i de 1995 fins llavors va ser conservador cap de l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) Centre Julio González a València.

L'objecte oníric és la quinta essència del somni. És a dir, la materialització del desig que s'hi amaga o s'exposa en el seu llenguatge particular. Els surrealistes fan de l'objecte oníric un fetitxe i una obra d'art, tal com demostren els objectes que Dalí va presentar a diverses exposicions internacionals: el doble telèfon amb llagosta, o el bust de dona amb panotxes de blat de moro penjant d'un barra de pa coronada per dos tinters de la marca Pelikan. Emmanuel Guigon, director del Museu Picasso de Barcelona, recorre en aquest article la gènesi i l'evolució de l'objecte oníric, prenent André Breton —i el seu somni del nan de fusta amb una llarga barba blanca— com a punt de partida i eix vertebrador d'una activitat artística fonamental: somiar per trobar.

Cadàver exquisit reproduït a la revista *La Révolution surréaliste*, núm. 9-10, 1927



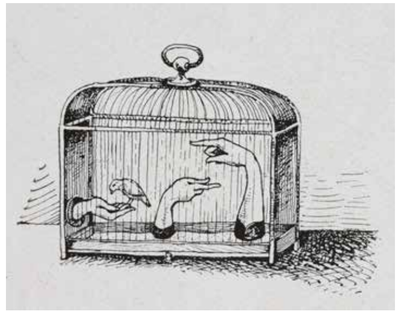
Surrealisme

Signat per Jacques Boiffard, Paul Éluard i Roger Vitrac, el «Prefaci» al primer número de *La Révolution surréaliste*, de desembre de 1924, afirma l'adequació de l'acte surrealista i de l'objecte surrealista: «Tota descoberta que canvia la natura, el destí d'un objecte o d'un fenomen constitueix un fet surrealista». En aquesta declaració-programa s'insereix també la fotografia de l'objecte de Man Ray, *L'enigma d'Isidore Ducasse*. Man Ray embolica una màquina de cosir amb una manta i ho lliga tot amb un cordill, al·lusió evident a la famosa trobada fortuïta sobre una taula de dissecció d'un paraigua i una màquina de cosir. L'embalatge juga amb diversos recursos, com ara el secret o la preservació. Però queda una pregunta per respondre: l'embalatge és un sudari o una disfressa de fantasma? Aquesta introducció declara clarament que el «surrealisme obre les portes dels somnis a tots aquells per als quals la nit és avara», i publica al capdavant d'aquest primer número «somnis» de De Chirico i de Breton, encara en l'estat brut de l'informe. Una papallona surrealista de desembre de 1924 porta aquesta inscripció: «PARES! Expliqueu els vostres somnis als vostres fills». Pràcticament tots els números de *La Révolution surréaliste*, de desembre de 1924 a desembre de 1929, destinen un lloc preferent al son o al somni. Publicat dos mesos abans per André Breton, el *Manifest del surrealisme* dedica ja a partir de la segona frase una atenció especial als objectes de la vida quotidiana: «L'home, somiador definitiu, cada dia més descontent del seu destí, s'escarrassa a donar voltes als objectes que s'ha vist obligat a fer servir, i que li ha lliurat la seva indolència, o el seu esforç [...]». La surrealitat, equivalent d'una mena de «realitat absoluta», podria ampliar la nostra experiència dels objectes, per tal d'alliberar-ne la vida latent. Breton parla també de les paraules el sentit de les quals ha oblidat i de «la consciència poètica dels objectes» que només ha pogut «adquirir amb el seu contacte espiritual mil cops repetit». El 1929, «Els objectes trasbalsadors» és la primera de les dotze definicions del surrealisme al fullet publicitari d'un número especial de la revista belga *Variétés*. El *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [Diccionari abreujat del surrealisme], del 1938, compost per citacions aplegades per André Breton i Paul Éluard, reprodueix almenys una quarantena d'objectes i defineix el surrealisme com un «vell cobert d'estany abans de la invenció de la forquilla». L'aparent afany de vulgarització amb prou feines amaga les intencions intempestives i desconcertants de l'obra. El surrealisme, estat superior de la subjectivitat, s'ha emparat de seguida de l'objecte somiat. I d'aquest objecte n'ha fet un altre, perpetu i canviant.

Un nan de fusta

El 1918, l'article que Breton dedica a Guillaume Apollinaire confirma l'entrada en escena de la problemàtica de l'objecte. Hi cita un llarg fragment d'una novel·la breu de Paul Morand, *Clarisse ou l'Amitié*. Clarisse col·lecciona objectes, tota mena d'objectes, des dels més rars fins a claus i poms de porta: «Petits objectes inimaginables, sense edat, mai somiats, museu de nen salvatge, curiositat de manicomis, col·lecció de cònsol que ha agafat anèmia als tròpics...». Té al seu voltant mil objectes destinats a uns usos diferents dels que se'ls suposen, llibres que s'obren com a capses, portaplomes ulleres de llarga vista, cadires que es converteixen en taules, taules que es transformen en paravents... A Breton li agraden aquests falsos objectes maquillats o transvestits —«aquesta burla latent d'allò que és fals...»— que envolten la bella i misteriosa protagonista de Paul Morand. Li recorden les «pintures idiotes» d'*Una temporada a l'infern*. Clarisse és la imatge de la dona moderna de gustos heterogenis i inexplicables. A la *Introducció al discurs sobre la poca realitat* (1925), que arrenca amb l'expressió «sense fil», Breton s'interroga sobre el llenguatge: «La mediocritat del nostre univers no depèn essencialment del nostre poder d'enunciació? [...] Què m'impedeix alterar l'ordre de les paraules, atemptar d'aquesta manera contra l'existència ben aparent de les coses!». Però la Introducció al discurs sobre la poca realitat ens interessa sobretot perquè el seu autor s'hi proposa crear i posar en circulació tot d'objectes onírics, sense cap utilitat ni cap valor estètic. De fet el primeríssim objecte surrealista va néixer d'un somni: «Una d'aquelles últimes nits, en

somnis, en un mercat a l'aire lliure que es feia a la banda de Saint-Malo vaig trobar un llibre prou curiós. El llom estava format per un nan de fusta, la barba blanca del qual, retallada a l'estil assiri, li arribava als peus. El gruix de la figureta era normal i no impedia de cap manera girar les pàgines del llibre, que eren d'una llana negra i gruixuda. Em vaig afanyar a comprar-lo i, en despertar-me, em va saber greu no trobar-lo al meu costat». I Breton hi afegeix: «Seria bastant fàcil reconstruir-lo. M'agradaria posar en circulació uns quants objectes d'aquest tipus, el destí dels quals em sembla enormement problemàtic i inquietant». Breton es proposa materialitzar un objecte oníric i dibuixa aquells encants com un lloc propici al descobriment d'objectes surrealistes. Si deixem de banda el *ready made* de Marcel Duchamp, aquest llibre entrevist en somnis, amb les pàgines de llana negra i amb una figureta al llom, introdueix per primer cop la problemàtica de l'*objecte surrealista*. Però aquell nan de fusta amb la barba blanca no deu tenir alguna relació amb Freud?



Kurt Seligmann, Vinyeta per la publicació *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938

Objecte oníric

Al principi del seu article «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», Freud descriu amb humor el que fem quan ens n'anem a dormir: ens despullem del nostre jo al mateix temps que ens traiem la roba, les ulleres, la dentadura, la perruca i tots els objectes que ens imposa la vigília per adaptar-nos o per dissimular-nos els defectes. Els objectes dels quals es despulla l'home quan entra en el son són «les penyores deixades a la realitat com a relíquia de la quotidianitat»; es buiden temporalment de la seva funció per entrar en l'espai del somni. A *El malestar en la civilització*, ofereix una metàfora de l'inconscient que es podria aplicar a aquest esquema: fa al·lusió als capitells o als tambors de columnes que es troben encastats en construccions rurals als voltants dels emplaçaments arqueològics. Els pagesos se n'havien apropiat per al seu ús personal, amb una indiferència insolent per l'arquitectura antiga. És el que els historiadors de l'art i els arqueòlegs anomenen reutilització o spolia («despulla», «peça de botí»), per designar la manera com, des de fa molt de temps, aprofitem la cosa antiga com a material —en l'accepció física del terme— per fer cosa nova. El surrealista és aquest «somiador definitiu» que fa jocs malabars amb els petits objectes de la seva pròpia existència.

Objecte-fantasma

El 1927, Breton dibuixa com a part central d'un cadàver exquisit un sobre lacrat amb unes pestanyes en un extrem i una nansa en l'altre. En adonar-se que l'origen del dibuix és un «joc de paraules bastant pobre», l'anomena «sobre-silenci». De seguida s'obsessiona amb aquest sobre-fantasma, amb aquest objecte fantasma. Aleshores s'adona, tal com escriu a *Els vasos comunicants*, que aquest objecte proveït d'una nansa no és res més que un orinal. A més, tenint en compte el lacre vermell central que segella el sobre, descobreix un ull pintat al fons de l'orinal. Els vasos comunicants és una obra centrada en el somni. El títol indica clarament que el somni i la vigília són dos vasos comunicants i que per tant no hi ha cap barrera entre tots dos. El 5 d'abril de 1931, un diumenge de Pasqua, Breton anota a les sis trenta del matí el somni de nit en què apareix un parquet i uns mobles tacats per l'orina de dues nenes. És el veritable punt de partida d'*Els vasos comunicants*. En l'anàlisi del llarg somni del 26 d'agost de 1931, Breton esmentarà el regal rebut per Suzanne Muzard el dia que feia vint anys: un bidet ple de «sols» o flors de gira-sol.

Rellotge hipnagògic

Del 26 de maig al 17 de juny de 1932, l'exposició de Dalí a la galeria Pierre Colle, a París, presenta dos objectes, *Rellotge hipnagògic* i *Rellotge basat en la descomposició dels cossos*, avui desapareguts però descrits per Josep Vicenç Foix en la seva crònica «Miscel·lània de Les Arts» (*La Publicitat*, 25/05/1932). El primer «consistia en una barra de pa gegantina disposada sobre un pedestal sumptuós. A continuació vaig subjectar a la part posterior del pedestal dotze tinters plens de tinta Pelikan i a cada tinter hi vaig posar una ploma d'un color diferent. El segon està construït amb dues culleres de dos metres de llarg i és gairebé comestible del tot, puix que l'integren ultra el guix, l'estany fos, l'argent, la fusta i altres materials sòlids, trossos de pa, xocolata i llet». L'any següent, del 7 al 18 de juny, Dalí participa a l'«Exposició surrealista» de la galeria Pierre Colle. Hi presenta el seu *Bust de dona retrospectiu*: col·locat dalt una columnata al centre de l'exposició, aquest bust, voluntàriament banal, porta com a collaret dues panolles de blat de moro amb un simbolisme «desagradable» evident, sobretot perquè pengen d'una cinta on es representa la dansa d'un titella masculí. El front i la boca estan coberts de formigues —record de la pel·lícula *Un chien andalou*. La dona «retrospectiva» porta com a barret un pa —que recorda *L'âge d'or*—, coronat també per un bronze kitsch: un petit tinter amb dos recipients que reprodueix fidelment els personatges estereotipats de l'*Àngelus*, de Jean-François Millet. La presència invasiva de les formigues i la idea subjacent que la tinta pugui caure a la cara remeten a la por de la «pol·lució». Dalí dirà més endavant que amb l'ús d'una barra de pa havia «fet tornar inútil i estètica aquella cosa tan útil, símbol de la nutrició i de la sagrada subsistència. No hi ha res de més senzill que fer dos clots simètrics al dors del pa i inserir un tinter en cadascun. Què hi pot haver de més degradant i estètic que veure com el pa es va tacant d'esquitxos de tinta Pelikan?».

Objectes de funcionament simbòlic

Al text dedicat als objectes de funcionament simbòlic, que barreja profecia i farsa, Dalí proposa fer circular pel món de la vigília objectes inquietants, vistos en somnis. «Uns automòbils enormes, tres cops més grossos que els naturals, es reprodueixen (amb una minuciositat de detalls que sobrepassa la de les reproduccions més exactes) en guix o en ònix, per tancar-los, embolcallats amb roba de dona, en unes sepultures l'emplaçament de les quals només es reconeixerà per la presència d'un prim rellotge de palla. Els museus s'ompliran de seguida d'objectes, la inutilitat, la magnitud i l'embalum dels quals obligaran a construir, als deserts, unes torres especials per contenir-los. Les portes d'aquestes torres seran hàbilment esborrades i al seu lloc hi rajarà una font ininterrompuda de llet de debò, que serà àvidament absorbida per la sorra calenta». Després de *Fountain*, de Duchamp, Dalí estableix una mena de model d'exposició-entorn que influirà profundament en l'evolució surrealista. El 1938, és un dels organitzadors de l'Exposició Internacional del Surrealisme, a la Galeria de Belles Arts de París, on presenta a l'entrada el seu *Taxi plujós*, una carraca reformada conduïda per un estrany xofer amb el cap atrapat entre les mandíbules d'un tauró. Un sistema de canonades feia caure un violent xàfec sobre un maniquí femení de somriure impertorbable, assegut al seient de darrere entremig de plantes verdes i de dos-cents cargols de Borgonya, als quals s'haurien d'haver afegit dotze granotes que no van arribar el vespre del vernissatge.

Coure un pa colossal

El 15 de maig de 1933 apareixen simultàniament els dos últims lliuraments de *Surréalisme A.S.D.L.R.* El número 5 s'obre amb la presentació d'un «objecte pintat sobre vidre transparent», *El gran vidre*, de Marcel Duchamp, acompanyat d'un text del seu autor: «La núvia despullada pels seus solters, fins i tot». També figuren al sumari quatre textos d'Alberto Giacometti: «Poema en 7 espais», «La cortina marró», «Carbó d'herba» i «Ahir, sorramoll», així com un article de Roger Caillois, «Especificació de la poesia», que defineix l'objecte més enllà de la seva utilitat. «És evident que el paper utilitari d'un objecte no en justifica mai del tot la forma, o, dit d'una altra manera, l'objecte sempre sobrepassa l'instrument. Així, és possible descobrir en cada objecte un residu irracional determinat entre altres coses per les representacions inconscients de l'inventor o del tècnic». Breton enriqueix aquesta idea a la seva introducció als *Contes bizarres* d'Achim von Arnim, a l'últim número de la revista: «L'objecte, concebut com a resultant d'una sèrie d'esforços que l'alliberen progressivament de la inexistència per portar-lo cap a l'existència i viceversa, de fet no coneix cap estabilitat, entre el real i l'imaginari». Per part seva, Yves Tanguy publica «Vida de l'objecte», el dibuix d'una taula parada. D'aquesta estructura tel·lúrica es desprenen unes frases extretes d'un llibre de botànica, cisellades de tal manera que formen un «poema-esquelet». La contribució de Dalí, una de les més líriques i la més «vertiginosament irracional», preveu el definitiu adveniment paranoic de l'objecte. El pintor s'hi proposa abans que res superar l'estadi del «canibalisme d'objectes» i, d'una manera general, l'estadi simbòlic dels primers objectes surrealistes concebent-ne de nous, els «objectes psicoatmosfèrics

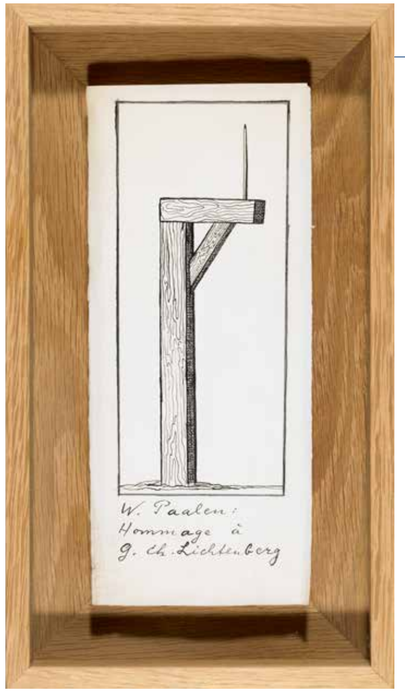
anamòrfics». Aquest últim lliurament es dedica sobretot als resultats d'una enquesta sobre les possibilitats irracionals de conèixer un objecte (una bola de vidre de vident, un retall de vellut rosa), d'entrar en un quadre (*L'enigma d'un dia*, de Giorgio de Chirico), de viure en una data qualsevol (l'any 409) i finalment d'embellir una ciutat. L'enquesta es presenta sota la forma d'un qüestionari elaborat conjuntament, al qual cadascú ha de respondre ràpidament, per escrit. Dalí, que no va participar en la primera d'aquestes enquestes (la de la bola de vidre), molt probablement va ser-ne un dels principals instigadors, tal com evidencia el seu article «L'objecte tal com el revela l'experimentació surrealista», publicat en anglès a la revista *This Quarter* l'any 1932: «Experimentació relativa a la cognició irracional dels objectes: aquí convindrà donar respostes intuïtives i molt ràpides a una sola sèrie de preguntes molt complexes, relatives als articles coneguts o desconeguts com ara la *rocking chair*, la pastilla de sabó, etcètera. Sobre aquests objectes, caldrà dir si són: del dia o de la nit, paternals o maternals, incestuosos o no incestuosos, favorables a l'amor, subjectes a transformació, on es troben quan tanquem els ulls (davant o darrere nostre, a mà esquerra o a mà dreta, lluny o a prop, etcètera), què els passa quan se submergeixen en orina, en vinagre, etcètera, etcètera». El paper de Dalí és fonamental, tant en l'àmbit teòric com en el pràctic. En aquest text, el pintor català proposa diverses experiències, com ara descriure oralment, amb els ulls embenats, objectes ordinaris percebuts únicament a través del tacte. Sobre la base de les descripcions així obtingudes es fabricaran nous objectes, que caldrà comparar amb els originals. Altres propostes, a causa del seu alt grau d'irracionalitat, podran suscitar greus conflictes d'interpretació. Per exemple: «Coure al forn un pa colossal (que faci una quinzena de metres), deixar-lo un matí ben d'hora en un jardí públic, prendre nota de la reacció del públic i de tots els altres elements que presentin qualsevol mena d'interès, fins a l'esgotament del "conflicte" i de la fogassa».

Girafa i corbata Nosferatu

Durant molt de temps es va pensar que la girafa era un animal compost, el resultat d'una extravagant confusió de les espècies, sortida d'un encreuament entre la camella salvatge, l'òrix i la hiena mascle. Bèstia inútil. Charles Fourier en va deduir que es tractava d'un animal d'una gran elevació espiritual. «Veiem», deia a la seva *Teoria dels quatre moviments*, «que Déu no va crear res d'inútil ni tan sols en la girafa, que és la inutilitat perfecta, però com que estava obligat a representar tots els jocs de les nostres passions, va haver de pintar en aquest animal la inutilitat completa de la veritat com a civilització». Breton, a *Els vasos comunicants*, associa a la corbata Nosferatu, que somia el 26 d'agost de 1931, la nota sobre la girafa extreta del seu quadern escolar il·lustrat amb una girafa, o més aviat amb dues: «La tribu dels remugants amb banyes peludes inclou remugants les banyes dels quals consisteixen en una prominència de l'os del crani, recobert d'una pell peluda que és



Salvador Dalí, *El taxi plujós*, 1938, fotografia d'André Caillet



Wolfgang Paalen, *Potence avec Paratonnerre*, 1939

una prolongació de la del cap i que no els cau mai; només se'n coneix una espècie, la *girafa*». En aquest mateix quadern de la girafa, Breton hi consigna les seves notes sobre *La ciència dels somnis*, de Freud. Breton dona aquesta explicació: «Confusió amb l'orella peluda de Nosferatu... La llargària insòlita del coll de la girafa és com un mitjà de transició per permetre la identificació simbòlica de la girafa i de la corbata des del punt de vista sexual». La girafa també forma part dels *Animals de la famíl*ia que Benjamin Péret presenta a *La Révolution surréaliste*. Dalí se la imagina encesa en flames i Magritte a dins d'una copa (*El bany de vidre*, 1946). Cocteau troba amb força gràcia (*El cap de Bona Esperança*) que és més aviat el fruit de l'encreuament d'un penell amb la torre Eiffel.

Es plantegen diverses preguntes. La corbata com a objecte surrealista no escapa a les classificacions convencionals? No pertany més aviat a una família d'objectes heterodoxos, com ara els maniquins, els objectes de funcionament simbòlic, els poemes-objecte, etcètera? No cal considerar-la com un jeroglífic?

El 1959, Mimi Parent realitza *La cripta del fetitxisme* per a la VIII Exposició inteRnaciOnal del Surrealisme, EROS, celebrada a la Galeria Daniel Cordier. Hi presenta *Masculí / Femení*: una corbata feta de cabells (els cabells de la mateixa artista). Un article curiós d'Honoré de Balzac publicat a *La Silhouette* l'any 1830, «De la corbata, considerada en si mateixa i en les seves relacions amb la societat i amb els individus»: «Art i corbata, vet aquí dues paraules que criden en veure's emparellades. [...]; perquè la corbata, expressió del pensament com l'estil, sovint és igual de rebel». La història comença aquí, com aquell qui diu, amb un emparellament una mica rebel. «Una corbata ben nuada escampa com un perfum exquisit per tot l'empolainament: és a l'empolainament el que la tòfona és a un sopar». L'art i la corbata, en definitiva, com un matrimoni de discordances, i la passió de la desraó és el tast de la imaginació.

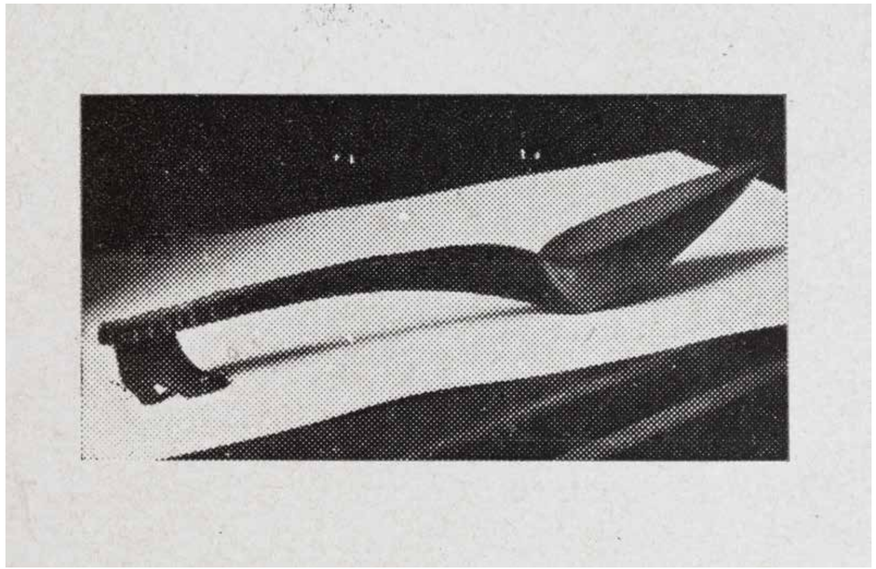
Equació de l'objecte trobat

En un text cabdal titulat «Equació de l'objecte trobat», André Breton explica en quines circumstàncies, la primavera de 1934, va anar amb Giacometti als encants de Saint-Ouen. El primer objecte trobat va ser una mena de màscara metàl·lica que els va fer pensar en un «descendent molt evolucionat de l'elm, que es devia haver deixat empènyer a flirtejar amb el llop de vellut». Giacometti, «que en general estava molt allunyat de qualsevol idea de possessió a propòsit d'aquells objectes», va acabar comprant-lo després d'unes quantes vacil·lacions. El descobriment d'aquell objecte d'utilitat incerta, «remarcablement definitiu», li havia de permetre superar la reticència a enllestir la cara d'una estàtua en la qual Breton s'interessava especialment. El títol de l'obra és precisament el que no representa: *L'objecte invisible* (1934-35). Poc després que Giacometti hagués comprat la màscara metàl·lica, Breton va trobar també «una cullera grossa de fusta, de fabricació rústica, [...] i bastant agosarada de forma perquè el mànec, quan la cullera descansava sobre la part convexa, s'elevava a l'altura d'una sabateta que formava part de l'objecte». Uns quants mesos abans, «empès per un fragment de frase de vigília: el *cendrer ventafocs* i la temptació que tinc des de fa molt de temps de posar en circulació tot d'objectes onírics», Breton havia demanat a Giacometti que modelés una petita sabatilla que ell es proposava reproduir en vidre per utilitzar-la com a cendrer. «Malgrat els recordatoris freqüents que li vaig fer de la seva promesa, Giacometti es va oblidar de donar-me satisfacció». Entre el que Breton desitjava i el que se li va «donar» als encants hi ha un decalatge: l'equació de l'objecte trobat no és cap equivalència. «Aquí el plaer és funció de la mateixa dissemblança que hi ha entre l'objecte desitjat i la troballa», va escriure Breton. La troballa és de fet «retroballa»: l'objecte inventat en el treball oníric i perdut en la vigília es reinventa a través d'un treball específic sobre el llenguatge: sabatilla de *vaire* Ventafocs / cendrer-ventafocs de *verre* de la imatge hipnagògica [en francès, *vaire* (pell d'esquirol) i *verre* (vidre) són dos mots homòfons].

Crisi de l'objecte

A «Crisi de l'objecte», un text cabdal publicat el 1936 a *Cahiers d'Art*, André Breton revela el repte de la problemàtica de l'objecte: «Certament jo estava disposat a esperar de la multiplicació dels objectes una depreciació d'aquells amb una utilitat convinguda (tot i que sovint discutible) que satura el món dit real; aquesta depreciació em semblava molt particularment capaç de desfermar les forces d'invenció que, al final de tot el que podem saber del somni, s'haguessin exaltat en contacte amb objectes d'origen oníric, veritables desitjos solidificats. Però més enllà de la creació d'aquells objectes, l'objectiu que perseguia no era res més que l'objectivació de l'activitat del somni, el seu pas a la realitat». De fet no hi ha cap producte de l'activitat humana, intacte o desgastat pel temps, trobat al carrer o en una platja, que no sigui susceptible de ser reciclat. La veritat és que un objecte no és mai idèntic a si mateix. Posseeix un índex d'incertesa que es pot extrapolar a qualsevol altre objecte. És un híbrid de claus i planxa (Man Ray), una barreja de fonògraf i cama (Domínguez), un collage de tassa i pells (Méret Oppenheim), un compacte de

André Breton, Objecte surrealista a la publicació *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938



paraigua i esponges (Paalen), una doble articulació de telèfon i llamàntol (Dalí). Damunt d'un vetllador, al costat del maniquí de Dalí sembrat de culleretes, un telèfon afrodisíac en què el receptor és un llamàntol. Si ens imaginem les convulsions d'un home víctima de les pinces de l'auricular, entendrem per què Breton, a la seva *Antologia de l'humor negre*, diu d'aquest objecte que persegueix «fins a la seva conjuració artística la progressió del mecanisme antipunitiu de desorellament, per exemple, des de Van Gogh». L'humor que, al *Tractat d'estil* d'Aragon, és la condició negativa de la poesia i s'assembla a «la mira del fusell», precisament «no sap el nom de tots els objectes habituals», sostreu l'objecte al seu destí de reconeixement i d'apropiació. Perquè la qüestió no és saber per a què serveix. Això, per descomptat, ens portaria a interrogar-nos sobre la importància del món de les coses i a no privilegiar-ne l'eficàcia per damunt de la nostra sensibilitat.

Trajectòria del somni

El llenguatge popular es complau a escarnir l'ús erroni dels objectes. Es diu, per exemple, que «no s'ha de passar l'arada davant dels bous», que «les perles no s'han de donar als porcs», que «honrar un estúpid és com lligar una pedra a una fona». Ens burlem de qui infringeix les normes, de qui fa un mal ús d'un objecte, i de qualsevol persona que transgredeixi el bon ús a causa d'una manca d'assimilació de les «bones maneres». El mal ús dels objectes sagrats o profans està tan arrelat en la consciència popular que se sol sancionar: «Compte amb aquell que fa servir pa per empedrar el seu camí, perquè acabarà convertit en pedra». El 1938, Breton compon, amb el títol de *Trajectòria del somni*, una antologia de textos onírics en la qual figuren els dels precursors del surrealisme, des de les mostres de Paracels, de Cardan o de Dürer, fins als romàntics alemanys, acarats amb els relats i amb els comentaris dels mateixos surrealistes, entre els quals hi ha Mabille, Alquié, Hugnet... L'obra s'il·lustra amb *somnis dibuixats* i amb collages de Tanguy, Masson, Ernst, Man Ray, Dalí, Domínguez, Seligmann, Matta... En aquesta antologia amb forma d'homenatge a Freud, forçat a l'exili, Breton és el creador d'un gènere nou d'objectes surrealistes; ell, que no va deixar mai d'afavorir-ne la multiplicació: «D'altra banda, ja fa temps que penso a realitzar el que em va semblar que podia ser un "proverbi-objecte" bastant enigmàtic concebut a partir del precepte de "no passar l'arada davant dels bous": es tractava d'enganxar dos crancs a una arada a la seva escala (sense oblidar-se de fer fer mitja volta a l'arada)». La idea dels «proverbis-objecte» la recupera Daniel Spoerri per a la sèrie de les «trampes de paraules» (exposades el 1964 a la Galeria "J"), intent de visualització de frases fetes, de proverbis i de dites. Així, per exemple, l'expressió «salta a la vista que salta a la vista» es representa amb una màscara amb els dos ulls foradats per unes tisores. Es fa el mateix amb «dormir fa venir gana», «atrapar els quadres en un parany», «tondre un oeuf» [ser del puny estret] o «veure la palla a l'ull aliè i no la biga al propi», que es prenen al peu de la lletra. Sembla que siguem a *Els viatges de Gulliver*, amb els científics de l'illa de Laputa traginant en bosses tota mena d'objectes heteròclits que els serveixen de paraules.

Méret Oppenheim, *Le Déjeuner en fourrure* a l'exposició «Fantastic Art, Dada and Surrealism» del MoMA, 1936, fotografia de John Vliet Lindsay



Qui no vulgui pols que no vagi a l'era

Alfred Jarry, a «La passió considerada com una pujada de muntanya», va fer pujar el corredor Jesucrist, «portant a coll el quadre o, si es prefereix, la creu», la pujada força dura del Gòlgota. André Breton va crear un objecte surrealista de funcionament simbòlic amb un seient i un timbre de bicicleta. Picasso va fer el seu *Cap de toro* amb un seient i un manillar. Méret Oppenheim va ser més expeditiva: el 1952 va veure a la revista *Schweizer Illustrierte* una foto d'un eixam d'abelles que recobria el seient d'una bicicleta, al costat d'una perruqueria. Es va apropiar la fotografia i la va publicar el 1954 a la revista surrealista *Medium*. Vint anys abans, la mateixa Méret Oppenheim havia estat fotografiada per Man Ray tota nua darrere la roda d'una premsa, amb la mà i els braços tacats de tinta, per tal d'il·lustrar a *Minotaure* la bellesa «eròtica-oculta» segons Breton.

Parallamps

Aquest és el títol del prefaci a l'*Antologia de l'humor negre* associat a aquest epígraf de Lichtenberg: «El prefaci es podria titular: el parallamps». El 1938, en el marc de l'Exposició Internacional del Surrealisme, el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* reprodueix diversos objectes de Wolfgang Paalen (sobrenomenat «El castor de la tretzena dinastia»), entre els quals hi ha el seu cèlebre «Homenatge a Lichtenberg», *Forca amb parallamps*. Un objecte de mida natural instal·lat a l'exposició per evitar que el condemnat a mort s'electrocuti quan pugi al cadafal. Per als surrealistes, els objectes somiats serien uns parallamps perfectes, uns conductors de llamp en temps de mil dimonis.

L'objecte surrealista com a intrús

Què passa avui amb els objectes? Actualment estem envoltats d'objectes reals i virtuals, de transparències grans i petites. L'objecte surrealista és com un intrús que ens podria servir de guia per la selva dels aparells i dels equips de les nostres societats tecnificades i digitalitzades. Per a Breton i els surrealistes, l'imaginari tendeix a tornar-se real. I no és en va que el somni es troba amb la vigília, que el desig topa amb la casualitat. El meravellós pot esdevenir-se i realitzar-se. Això és el que hem volgut explicar amb Georges Sebbag en un llibret en què es poden descobrir poetes i artistes que proposen nous agençaments o noves connexions entre els jocs, els fetitxes i les troballes surrealistes (Emmanuel Guigon i Georges Sebbag, *Sur l'objet surréaliste*, Les presses du réel, Dijon, 2013).

La versió daliniana del cos de glòria

Victoria Cirlot

Victoria Cirlot és professora emèrita a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. S'ha dedicat a l'estudi de la literatura cavalleresca i de la mística, de l'art medieval i del contemporani, establint diàlegs entre l'edat mitjana i el segle XX. En aquest àmbit destaquen *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (Siruela, 2010) o *Imágenes negativas. Las nubes en la tradición mística y en la modernidad* (Mundana, 2018).

«El somni és un autèntic monstre "crisalític"», escrigué Dalí. Els somnis, en efecte, són un gresol d'imatges, algunes d'elles universals. L'extraordinari treball de Dalí amb les imatges (interiorització, estat de somni, somnis) destinat a múltiples associacions, porta Victoria Cirlot a analitzar la presència de la figura *syndesmos* en l'obra daliniana *Assumpta corpusculària lapislatzulina*.

L'obra a la qual Dalí va atorgar el complex títol d'*Assumpta corpusculària lapislatzulina* (1952) [P670], en què reunia el terme que l'Església havia concedit a l'assumpció de Maria (*assumptio*), el terme de la física quàntica que tant li interessava en aquells anys (*corpuscularia*, de «corpuscle») i l'adjectiu lapizlazulina per referir-se al blau en què envolta tota la representació, recorda un antic esquema iconogràfic que va conèixer el seu esplendor en l'Edat Mitjana: la figura *syndesmos*, terme d'origen aristotèlic que al·ludeix a «vincle», «lligam» i que s'ha emprat per designar un esquema iconogràfic en què Déu Pare o Crist abracen l'univers representat com una roda gegant que cobreix tot el cos de Déu, o que és el mateix cos de Déu, per deixar veure uns peus que sobresurten de la roda. A l'obra daliniana, el tema de la qual és l'assumpció de Maria, i és Gala qui li dona el rostre, no hi ha la roda ni tampoc no hi trobem l'abraçada còsmica. Maria ajunta les mans en posició d'oració. Però, malgrat tot, hi ha un parentesc notable. Els peuets de Gala que s'eleven d'una esfera o que conclouen un estrany cos format per una crucifixió i un altar s'assemblen molt als peus de la figura *syndesmos*. En tots dos casos, hi són per indicar que la roda o el que hi hagi entre rostre i peus (en aquest cas, la crucifixió i l'altar) conformen un estrany cos. Provaré aquí de comprendre si aquesta intuïció de semblança té cap fonament i, sobre tot, si posar en relació l'obra daliniana amb la figura *syndesmos* aporta quelcom al significat de l'*Assumpta*. Per a això m'aturaré, en primer lloc, en l'*Assumpta* i, en segon lloc, em centraré en la figura *syndesmos* i les seves variants en l'època medieval. El meu recent descobriment d'un autor de la primera meitat del Trecento m'ha animat a prosseguir en aquesta identificació de l'*Assumpta* com una figura *syndesmos*.[1]

1

Què entenia Dalí de la seva *Assumpta*? Per començar no se m'acut res millor que recórrer a la seva descripció del quadre. Citaré dues versions: la primera, en francès, amb data del 28 de març de 1953, publicada a *Connaissance des arts* el 15 de juliol de 1953, i una segona, posterior tan sols uns mesos, del 31 d'agost (a la revista *Festa d'Elig*), més breu que l'anterior i escrita en castellà. La primera comença citant fra Luca Paccioli, com una referència clara que concentra el seu gran interès per la geometria i la proporció, per parlar immediatament de l'«espai metafísic de l'Assumpció» que no podia ser sinó octogonal, fet al qual al·ludeixen els dos octògons: el que serveix de nimbus a la Verge de color daurat, i el blanc a sota de les mans en posició de pregària. Tot això se situa en una gran cúpula transparent també octogonal i és «a través d'aquest octògon de cel per on passa ascensionalment el cos en via de materialització que s'identifica així amb l'espai de la Mare Església». La transparència ha estat des de sempre, o al menys des de l'Edat Mitjana, el mode de manifestar la qualitat d'un «altre món» i s'ha aplicat tant a un objecte com el grial (per exemple, al manuscrit BnF120, foli524v), com al colom, és a dir, l'Esperit Sant, en l'escena de l'Anunciació de Maria (per exemple, en el retaule d'Isenheim de Matthias Grünewald). Aquest «altre món» és aquell en què l'espiritual o l'intel·ligible troba manifestació formal, és a dir, el *mundus imaginalis*, en l'expressió encunyada per Henry Corbin,[2] un món intermedi entre el cel i la terra, que és on sembla que es troba la Verge Maria en la representació daliniana, entre l'esfera terrestre i la sortida per la cúpula al món celeste d'allò no manifestat. No obstant això, Dalí parla d'un trànsit cap a una «materialització» (*matérialisation*), espai que, segons ell, s'identifica amb el de la Mare Església. Deixarem per a més endavant aquesta «materialització» per ara simplement confirmar que Maria i *Ecclesia* foren identificades al llarg de tota l'Edat Mitjana, complint totes dues de maneres indistintes la funció de mullers espirituals de Crist. Continua Dalí amb la descripció del quadre comentant que «al centre, sobre un altar planeja el Crist de sant Joan de la Creu». Es refereix al Crist pintat per ell mateix un any abans que l'*Assumpta*, el 1951, i que segons ell va procedir del dibuix autògraf de sant Joan de la Creu que es conserva en un reliquiari al monestir de l'Encarnació d'Àvila.[3]

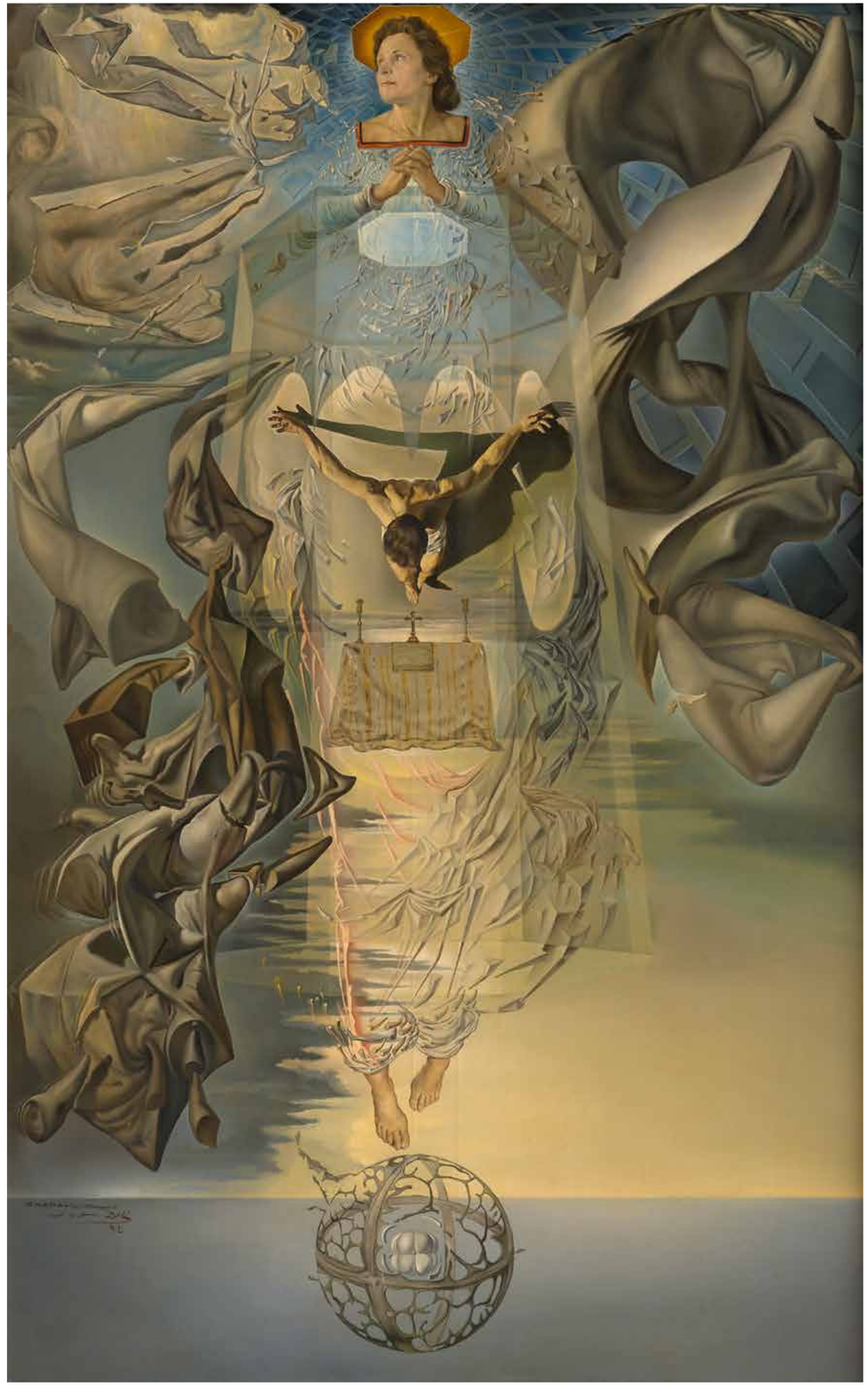
1. Vegeu també: Montse Aguer, «Assumpta corpuscularia lapislazulina». A *Dalí. Todas las sugestiones poéticas y todas las posibilidades plásticas*, Centre Pompidou-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 270-271.

2. Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*, Siruela, Madrid, 1996.

3. Sobre les fonts d'inspiració reals de Dalí per a aquesta obra, vegeu Juan José Lahuerta, «Against realism. The politics of Salvador Dalí's *Christ of saint John of the Cross*». A *Anthropologie and Aesthetics*, 81-82, 2024, p. 212-228.



Hildegard von Bingen, *Liber Divinorum Operum*, c. 9r, ms. 1942, segle XIII, Biblioteca Statale di Lucca



Salvador Dalí, *Assumpta corpusculària lapislatzulina*, 1952, Col·lecció Masaveu, Oviedo

La relació entre la crucifixió i l'altar és habitual en la iconografia medieval. Al registre superior d'una miniatura del *Scivias* de Hildegard von Bingen apareix *Ecclesia* que recull en un calze la sang que surt del costat de Crist crucificat; al registre inferior trobem l'altar on es realitzarà la litúrgia eucarística.[4] Dalí s'atura al seu Crist per oposar-lo al de Mantegna (deu referir-se al *Crist mort* de la Pinacoteca de Brera a Milà), perquè el seu «ofereix el màxim de contrast pel pes del seu sacrifici amb el dinamisme ascensional de la Verge». En efecte, la postura de la creu cap avall sotmesa a la gravetat contrasta amb l'ascens cap amunt de la Verge, que, com segueix dient, «no és sinó la condició i el resultat teològic d'aquest sacrifici». I en aquest punt dona entrada als peus de la Verge «que s'eleven d'un esquelet "radiolar" (*radiolaire*), que és la imatge més perfecta del microcosmos al centre del qual gravita un àtom blanc i neoplatònic». La visió del cos de la Verge en ascensió assoleix comprensió en l'artista des d'una perspectiva concreta que serà predominant a la dècada dels cinquanta, la física atòmica, que és la que li ofereix explicació a qüestions de fe religiosa.[5] De quin cos estem parlant? Dalí introdueix ara el terme fonamental, «cos gloriós» (*corps glorieux*), i al seu imaginari «la matèria del cos gloriós es fa fluïda perquè ha de passar a través del cos de Crist segons un procés de reconstitució dels seus elements atòmics propis al fenomen diví del seu dinamisme ascensional».[6] De nou, Dalí parla de «matèria» per referir-se al «cos gloriós»; abans havia considerat que el «trànsit» era una «materialització». L'ascensió es concep així com «un procés de reconstitució dels seus elements atòmics propis al fenomen diví del seu dinamisme ascensional». La física atòmica reapareix per concedir explicació al que la religió accepta com a incomprensible i miraculós. El que succeeix en l'ascensió és una transformació del cos i la seva matèria, «col·lisions introatòmiques de la seva pròpia carn». Arribem al rostre, i és curiós que Dalí declari que «el rostre és real perquè és el de Gala», per continuar amb la confessió psicoanalítica del seu desig que «la seva dona penetrés a casa del seu propi pare».[7] La descripció finalitza fent referència a les formes que, a mode de màndorla, envolten l'ascensió de la Verge que no són altres que «formes explosivorinoceròntiques» (*explosive-rhinocérontiques*), és a dir, parts del cos de rinoceront que «es desprenen explosivament del seu cos per volar al cel». El rinoceront, una obsessió que anirà creixent en Dalí, és «l'animal metafísic per excel·lència», però això no impedeix que ens estremeixi per la «seva suprema animalitat negra», la banya del qual es desprèn de la seva «massa demoníaca» (*démoniaque masse*) i assenyala al cel «amb el dit enguantat per Déu» (*de son doigt ganté de Dieu*). També «la banya s'allibera en el més exaltat impuls espiritual de desmaterialització» per concloure dient que «aquest impuls serà també esquinçalls materials superdinàmics d'un mantell inflat com una roca de lli immaculat en forma de 8 (que és espai finit), el mantell en què la Verge fou enterrada».[8]

La segona versió, titulada «Assumpta corpusculària» aclareix algunes incògnites de la primera versió. En aquest breu text Dalí no fa ús de llenguatge críptic com en l'anterior, sinó que procura ser tan clar com sigui possible: «L'Assumpta és l'oposat a la bomba atòmica. En lloc de la desintegració de la matèria, nosaltres aspirem a la integració, a la reconstitució del cos real i gloriós de la Verge al cel». La «materialitat» o la «matèria» s'entenen aquí en el context de la física atòmica i adquireixen significat en el contrast de desintegració/integració, sent aquest últim el que Dalí concep que succeeix en l'ascensió al cel. Passa després a criticar l'abstracció com a «art decorativa» per al·ludir seguidament als seus precursors (Seurat, Boccioni) en la relació entre art i física nuclear, tot i que precisant que els seus experiments eren «francament purils» perquè els mancava l'«alè diví d'allò teològic i filosòfic». Conclou amb l'afirmació que la física nuclear (en majúscula i com a última paraula de la frase) ha suposat «una nova concepció de la matèria».

Les dues versions són complementàries. Si a l'anterior la «materialitat» del cos gloriós resultava enigmàtica, aquí en canvi adquireix tot el seu sentit en virtut de l'oposició desintegració/integració i a la física nuclear, o al menys al que ell entenia com a tal.

2

El foli9v del *Liber Divinorum operum* de Hildegard von Bingen és només un exemple, entre d'altres molts, de la figura syndesmos, que en la cultura medieval entra en la categoria de diagrama, tal i com la va presentar Anna C. Esmeijer. Aquesta autora va definir la postura *syndesmos* (*syndesmos posture*) com el gest d'abraçar-ho tot amb les mans esteses, sent això un mode d'expressar l'harmonia restablerta. L'interpreta com un «gest cosmogònic de creació, i també com una postura que reprodueix la de Crist a la creu amb la restauració de la bàscula destruïda pel pecat».[9] La postura *syndesmos* repeteix el simbolisme de la creu que, tal i com van indicar els primers exegetes, assoleix tots els punts del compàs, mostrant el poder de Crist per unir a través d'ella tot el cosmos. Crist és així *syndesmos*, *vinculum*. Amb tot, la diferència entre la crucifixió i la postura *syndesmos* està clara, perquè malgrat que totes dues signifiquen el poder d'abastar tot el cosmos, l'una posa èmfasi en el sacrifici, mentre que l'altra s'associa amb les idees de «concòrdia», «harmonia», «simfonia» a les quals sempre fan esment els tractats, com per exemple el *Tractatus de quaternario* amb data de l'any 1100. Esmeijer destaca els elements constitutius de la postura i el gest *syndesmos*, i cita la roda (*rota*) junt amb l'abraçada. El fet que la roda-univers substitueixi el cos de Déu/Crist al·ludiria tant a la invisibilitat de Déu, com a la possibilitat de la seva visibilitat a través de la creació, tal com va plantejar Petrus Pictaviensis als seus *Sententiae*; en una altra obra, *Compendium historiae in genealogía Christi*, es va servir de la figura de Crist en posició *syndesmos* com un «pensament visual» per manifestar tal idea.[10] Esmeijer menciona també el gènere que de mode particular es va servir d'aquest esquema: els *mapamundi* o globus terrestres, indicats per la roda o cercle, que deixen veure a la part superior el cap del seu creador, els peus a la part inferior, i els braços o mans que sobresurten del cercle a esquerra i dreta. Recorda com a exemples clars els cèlebres mapes de forma de T com el d'Ebstorf o un mapa del Salteri de la British Library (Add. 28681). En aquest manuscrit la figura *syndesmos* es troba al foli9v, mentre que en el recte Crist fou representat amb els braços alçats beneint amb la dreta i sostenint amb l'esquerra un disc-món; sota aquest tors apareix el món en forma de cercle i a sota del cercle hi ha dos dracs en lloc dels peus.[11] Afegeix Esmeijer que la postura *syndesmos*, com a signe de l'establiment de l'harmonia del cosmos i del cosmocrator, pot ser adoptat per altres figures que són enteses com a principis harmonitzants, com ara *Sapientia* o *Philosophia*. Fins i tot la postura pot ser adoptada per governants seculars, tal com succeeix amb la reina Isabel d'Anglaterra al llibre de John Case, *Sphaera Civitatis*, publicat a Oxford el 1588, en què en una il·lustració la reina adopta la postura esmentada.[12]

Arribats a aquest punt no sembla que l'*Assumpta* de Dalí pugui tenir res a veure amb la figura *syndesmos*. Com ja dèiem des d'un principi, no hi ha ni abraçada ni roda. Però hi ha els peuets de Gala/la Verge. Els peus d'un gran cos invisible, sent només visible la crucifixió i l'altar, el Crist en què el cos de la Verge s'ha d'introduir fluidament per a la seva transmutació final, com si es tractés d'una inversió del part. Però ens espera una sorpresa, perquè en contra del que pugui semblar la figura *syndesmos* pot posseir variants sense que per això perdi la seva identitat. Així ho testimonia l'obra d'un religiós, un sacerdot, que a més va viure en les

4. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, Siruela, Madrid, 2023, p. 216-217.

5. Dalí va encunyar l'expressió «nuclear mysticism», que va donar títol a un article que va publicar a *Scottish Art Review*, Glasgow, 21/06/1952, p. 28. Altres textos importants per comprendre el gir que va donar Dalí a la religiositat des que va tornar dels Estats Units a Espanya el 1948 són «Manifest místic» (amb data del 15 d'abril de 1951) i «Reconstitution du corps glorieux dans le ciel», *Études carmelitaines*, juny de 1952, p. 171-172, molt comentats en notes a *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, Figueres, 2005. Vegeu també el catàleg *Dalí atómico*, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2018.

6. Ja a l'editorial del primer número del 20 de novembre de 1945 de **DALÍ NEWS**, diu: «Finalment, comptes de la desintegració de la matèria que envolta una explosió, les sobtades possibilitats de la integració materialitzant-se en el sublim i preeminentment catòlic mite de la Resurrecció del cos». A *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op. cit.*, p. 547. A «Reconstitució del cos gloriós», *cit.*, es llegeix: «Les artilleries intraatòmiques encara desconegudes, dirigides al nucli, reconstituiran la matèria orgànica, que es farà gloriosament *reconeixible* a partir de la punta dels dits en posició de pregària i fins al rostre *somrient*, per al qual, de la mateixa manera que a *La Madonna de Port Lligat*, Gala, la meva esposa em servirà de model. Només l'ajuda de l'Esperit Sant i l'ascetisme total en què vull submergir-me tot aïllant-me a Espanya em podran permetre de completar la meva obra, però, fins i tot si fracasso, prometo una cosa: estarà marcada amb la meva sang, a la manera espanyola, tal com Nietzsche volia». A *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op. cit.*, p. 658.

7. Gala ja li havia servit com a model per a *La Madona de Portlligat* (*cf.*, nota anterior; primera versió de 1949, un esbós de la qual presentara a Pius XII a l'audiencia que aquest li va concedir el 23 de novembre de 1949…», *cf.*, *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op. cit.*, p. 1143). També la *Leda atòmica* és Gala, *cf.*, J. Carles Oliver, «Leda atómica de Dalí. Fotografía y pentagrama místico». A *Arte*, indiv. soc. 32(1), 2020, p. 79-95; tot i que cal tenir en compte: Irene Civil, «Proceso de creación. Tras las huellas de Leda atómica». A *Dalí atómico*, *op. cit.*, p. 69-89, i Carme Ruiz González, «To become a classic». A *Dalí atómico*, *op. cit.*, p. 116-131.

8. Sobre l'obsessió de Dalí amb el rinoceront, cal llegir la conferència a la Sorbona del 17 de desembre de 1955, *cf.*, «Aspectes fenomenològics del mètode paranoicocrític». A *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op. cit.*, p. 671-683.

9. Anna C. Esmeijer, *Divina quaternitas. A preliminary study in the method and application of visual exegesis*, Van Gorcum, Amsterdam, 1978, p. 97.

10. *Ibid.*, p. 98.

11. *Ibid.*, p. 99.

12. *Ibid.*, p. 100.

La visió del cos de la Verge en ascensió assoleix comprensió en l'artista des d'una perspectiva concreta que serà predominant a la dècada dels cinquanta, la física atòmica, que és la que li ofereix explicació a qüestions de fe religiosa. De quin cos estem parlant? Dalí introdueix ara el terme fonamental, «cos gloriós» (*corps glorieux*), i al seu imaginari «la matèria del cos gloriós es fa fluïda perquè ha de passar a través del cos de Crist segons un procés de reconstitució dels seus elements atòmics propis al fenomen diví del seu dinamisme ascensional». De nou, Dalí parla de «matèria» per referir-se al «cos gloriós»; abans havia considerat que el «trànsit» era una «materialització». L'ascensió es concep així com «un procés de reconstitució dels seus elements atòmics propis al fenomen diví del seu dinamisme ascensional».

primeres dècades del Trecento, és a dir, en l'època en què proliferaven els *mappa mundi* resolts amb la figura ortodoxa del *syndesmos*. Ens diu Anna C. Esmeijer que Opicinus de Canistris va utilitzar l'esquema *syndesmos* d'una manera molt personal, fet pel qual al llarg de la seva obra —ella cita especialment els panells en pergamí— es troben diversos exemples realment interessants en què els peus adquireixen una visibilitat particular.[13] A Sylvain Piron devem l'esforç de recuperar aquest estrany personatge en una obra recent amb excel·lents reproduccions. Davant d'interpretacions que només arribaven a veure demència en l'obra de Opicinus, Piron, adoptant la idea warburguiana de «la dialèctica del monstre», ha comprès Opicinus més aviat com un sismògraf, és a dir, com aquell que absorbeix la situació històrica i queda devastat per ella, en el seu cas les contradiccions de l'Església al si de la qual va viure i en les quals ell mateix va participar.[14] Els panells en pergamí de la Biblioteca Vaticana (Pal Lat 1993), en què es combinen textos autobiogràfics i dibuixos, la majoria dels quals són cartes de navegació i mapes, així com figures, de vegades monumentals, i en ocasions superposades, sembla que ens situen davant d'un artista «brut medieval» o davant d'un pintor surrealista en el sentit que li va donar Robert Desnos.[15] Entre els vint-i-set panells conservats és possible reconèixer com a mínim sis figures *syndesmos*: Crist apareix amb els braços oberts i a sota seu hi ha una gran circumferència al centre de la qual es troba la Verge amb el Nen (fol. 11v). Opicinus emprava la forma oblonga en la majoria d'ocasions, com a resultat de dos cercles tangents i un altre al centre d'ambdós. En un segon cercle sobresurten els peus (fol. 15v). Els braços no abracen i semblen estesos, separats del cos i mostrant unes mans grans (22v). A l'interior de la forma oblonga es poden succeir diversos cercles en què apareixen diversos rostres (24r). Al foli 17r destaquen els grans peus, un que mira cap a l'esquerra i l'altre cap avall. Diu Piron que «podria escriure's un llibre sencer sobre la importància i la bellesa dels peus en els diagrames d'Opicino. Els peus són tradicionalment el símbol de la humanitat de Crist, però és estrany que es pari tal atenció al dibuix, mostrant amb cura com es corben o bé dibuixant-los doblats en senyal d'humilitat» (es refereix al foli 15v.).[16]

També els peus de Gala van merèixer l'atenció de Dalí: l'esquerre està alçat respecte del dret estès, i també els de Gala/la Verge potser mostren la seva humanitat, ja perduda en un rostre a punt de passar a l'«altra banda».

L'*Assumpta* de Dalí sembla que s'acull a l'esquema iconogràfic del syndesmos tot i que adaptat a un altre assumpte iconogràfic tal com l'assumpció de la Verge, tema de gran actualitat des que el papa Pius XII el va convertir en dogma de fe l'1 de novembre de 1950, per a escàndol de molts i motiu de gran alegria per a d'altres, entre aquests últims Dalí i Carl Gustav Jung, perquè finalment era acceptat el que des de feia segles constituïa, segons Jung, el profund desig de les masses, és a dir, integrar l'element femení en la divinitat.[17] Amb tot, em segueixo preguntant si els peus de Gala són una prova suficient que ens trobem davant de la figura del *syndesmos*, sense abraçada ni roda. En aquest sentit, Opicinus de Canistris sembla un bon exemple per col·locar-lo al costat de Salvador Dalí, no perquè ofereixi semblança en la resolució de la figura, sinó per les variants que introdueix en l'esquema iconogràfic tradicional. Existeix doncs una «constància icònica» que permet reconèixer la figura tot i que transformada.[18] Crec que tant en Dalí com en Opicinus la figura compleix una funció similar. Quan Carl Gustav Jung va poder conèixer els dibuixos d'Opicinus, els va relacionar amb els mandales tibetans.[19] Potser la figura syndesmos va servir tant a Opicinus com a Dalí per centrar una ànima en perill de perdre el seu centre, com a Jung li van servir els mandales que va introduir al seu *Llibre roig*, per després animar els pacients a la seva realització. No crec que Dalí conegués ni Opicinus ni el foli 9v de Hildegard von Bingen, però donada la quantitat d'imatges que foren absorbides per ell, és molt possible que aquest esquema iconogràfic li resultés familiar. A més cal tenir en compte l'extraordinari treball de Dalí amb les imatges (interiorització, estat de somni, somnis) destinat a múltiples associacions, tal com demostra el mètode paranoicocrític, que ofereix grans semblances amb el mètode de la imaginació activa junguià. «El somni és un autèntic monstre "crisal·lític"», escrigué Dalí comentant el quadre amb aquest títol.[20] [21] La figura *syndesmos* va poder proporcionar tant al sacerdot del Trecento com a l'artista surrealista concòrdia i estabilitat, el que com ja hem vist, va ser el significat principal de la figura. Però a més aquest esquema iconogràfic va permetre a Dalí, en el seu personalíssim ús, fer de la pintura l'encarnació mateixa del cos de glòria, com a «matèria viva i sensible», escapant de «les servituds del cos terrestre» per ser «transparent, lluminós, àgil, subtil i impassible». «Alliberat de la seva opacitat i de l'opacitat del món, de la seva foscor i de la de l'univers», va poder vèncer la gravetat com «una ona lluminosa». «Cos i esperit han perdut el seu estat d'escissió» formant «una unitat íntima i superior». Són totes aquestes paraules de Michel Carrouges qui va reconèixer en l'art del segle XX, en concret en la poesia, l'aspiració humana a la metamorfosi, que des de la «mort de Déu» es concretà en l'exigència de l'autodeificació.[22] De la podridura al cos de glòria: crec que així s'ha d'entendre el procés que va des de *L'ase podrit* (1930) [P225] fins a l'*Assumpta* (1952).[23] Quan els surrealistes li van posar bigotis a l'*Assumpta* amb clara intenció de burla,[24] potser no van comprendre que el que en realitat estaven fent era una rèplica del vol de Dionís/Ariadna en el cèlebre fresc de Pompeia.[25]

13. *Ibid.*, p. 100.

14. Sylvain Piron, *Dialettica del mostro. Indagine su Opicino de Canistris*, Adelphi, Milà, 2016, p. 41.

15. *Ibid.*, p. 20.

16. *Ibid.*, p. 220.

17. Carl Gustav Jung, *Respuesta a Job* (1952). A *Obra completa*, 11, Trotta, Madrid, 2008, p. 745-755. On també reflecteix les reaccions adverses a la declaració del dogma de fe, sobre tot per part del protestantisme.

18. Em permeto utilitzar l'expressió de Hans Blumenberg per tractar el mite transformat que no obstant això és recognoscible (*Trabajo sobre el mito* (1979), Paidós, Barcelona, 2003, p. 160-165).

19. Sylvain Piron, *Dialettica del mostro. Indagine su Opicino de Canistris*, *op. cit.*, p. 39.

20. Salvador Dalí, «Le Sommeil», *Minotaure*, núm. 10, 1937, p. 26, i a *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op.cit.*, p. 460.

21. Nota de l'editor: Al *Catàleg Raonat de Pintures de Salvador Dalí* la traducció catalana de l'obra és *El son*.

22. Michel Carrouges, *La mystique du surhomme*, Gallimard, París, 1948, p. 91.

23. Salvador Dalí, «L'âne pourri», *Le surréalisme au service de la révolution*, núm. 1, 1930, p. 9-12; facsímil a Jean Michel Place, París, 1976, p. 11: «Et nous ne savons pas si derrière les trois grands simulacres, la merde, le sang et la putréfaction, ne se cache pas justement la *désirée* "terre de trésors"» [I no sabem si darrere dels tres grans simulacres, la merda, la sang i la putrefacció, no s'amaga precisament la *desitjada* "terra de tresors"]. Vegeu: Juan Antonio Ramírez, *Dalí: lo crudo y lo podrido*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2002.

24. Va aparèixer com a il·lustració a *We don't ear in that way* firmat per Breton i molts més; vegeu la nota 664 de Lahuerta a *Obra completa*, vol. IV, *Assaigs 1*, *op. cit.*, p. 1160.

25. Pompeia VI, 15,1 (casa dels Vetti). Època de Neró.

Melancolia

Relat de Mircea Cărtărescu

Mircea Cărtărescu va néixer a Bucarest, Romania, el 1956. És professor emèrit a la Universitat de Bucarest, escriptor i periodista. Les seves obres s'han traduït a vint-i-vuit idiomes. Ha obtingut premis literaris internacionals com el Premi Berlín de Literatura 2012, el Premi Gregor von Rezzori 2016, el Premi Thomas Mann de Literatura 2018 i el Premi Formentor de les Lletres 2018. Més recentment, la prestigiosa Fira Internacional del Llibre de Guadalajara li va atorgar el Premi FIL 2022. Fou nominat al premi Booker el 2025.

Mircea Cărtărescu és considerat una de les veus literàries europees més importants del nostre segle. Gran admirador de l'obra de Salvador Dalí, tal com ens ha confessat, ens ofereix en exclusiva per **DALÍ NEWS** aquest fragment de relat inèdit en català procedent del recull en llengua romanesa *Melancolia*.

No corria un bri d'aire. La nit era alta, una neu menuda queia del cel color rosa fosc. La passarel·la no relliscava, i el nen no tenia cap por de l'abisme que s'obria a sota. El camí que passava per damunt la ciutat era llarg i feia una pendent pronunciada, les illes de cases, molt avall, s'anaven tornant cada vegada més petites, molt de tant en tant un cotxe escombrava amb els fars la foscor damunt la qual nevava i nevava i nevava dins la gelor de la nit. Encara quedava gent, es va dir el nen, perquè no només hi havia cotxes i tramvies travessant el laberint de carrers, també a les finestres il·luminades es podien distingir adults i nens movent-se lentament dins les seves cambres com dins uns aquaris obliterats per la nevada obliqua. A moltes cases les finestres resplendien amb un pipelleig multicolor, tal vegada era Nadal, i a les habitacions titil·laven els avets carregats de boles, serrellets i bombetes.

Semblant al que hi havia darrere del bloc, però vint vegades més gran, l'arc del pont feia una pujada cada cop més pronunciada, arribava a l'altura màxima dellà del centre de la ciutat, amb les seves places i estàtues solitàries, i després descendia abruptament. El nen encara era bastant lluny i molt per damunt dels edificis de la ciutat quan per fi va veure el final. El braç que davallava s'aturava davant una de les moltes finestres del centre comercial més gran de la ciutat, el centre comercial *Concordia*. El nen conservava ben vívid el record de tots els passejos que havia fet per la ciutat, temps enrere, entre sa mare i son pare, de com estirava els bracets molt amunt per poder-los agafar les mans, i de la vegada que havien visitat aquest centre comercial de plantes vastíssimes, atapeïdes de vestits i roba d'home, de sabates i de joguines, amb uns ascensors de vidre que lliscaven tan suau, tan lent, que semblava com si tu estiguessis aturat i els pisos descendissin cap a tu, amb els seus tresors de colors llampants, aclaparadors. A la primera planta hi havia la secció de roba per a home, a la segona la de dona, i a la tercera la de nens. A la darrera planta hi havia els mobles. S'enrecordava dels maniquins encarcarats, que semblaven sempre corsecats pel pànic, com un home molt malalt que no es pot moure. Alguns no tenien cap, d'altres tenien el nas escantellat o els faltava una mà. S'enrecordava de com es perdia per entre els penjadors reblerts de faldilles, de com enfonsava el rostre en els seus estampats, de com s'hi endinsava fins a desaparèixer. Allà respirava la fragància de les teles fins que sa mare l'enxampava i l'estirava cap enfora. També s'enrecordava de les escales, d'un marbre llustrós, de les rajoles escantellades dels esgraons. El centre comercial *Concordia* sempre era ple de gom a gom, allà dins hi havia tanta gent com el nen mai s'hauria afigurat que devia existir al món. Una vegada s'hi va perdre, i es va posar a xisclar un temps que es va fer interminable, voltat d'aquells rostres de monstres i de nimfes, d'aquelles llengües, ulls desorbitats, maixelles serrades, braços acabats en urpes i ganxos que l'havien atrapat i no el deixaven anar. Era al cau de l'aranya, a la cova dels espectres, l'aire era ple de llavis repintats i rostres amb forats en lloc d'ulls. Sa mare l'havia arrencat d'allà d'una revolada, amarada de suor, i només als seus braços s'havia pogut assossegar. Després es va adormir fins arribar a casa, arrapat al coll de sa mare, bressolat pel tramvia de bancs de fusta, dins un altre hivern, quan ella encara no se n'havia anat per aquell camí sense tornada.

Ara tots els aparadors del centre comercial Concordia estaven encesos i irradiaven els seus colors a la neu: violeta, verd clar, taronja... Però el noi havia pujat fins al darrer pis, molt per sobre d'aquest espectacle, i era just a sota del frontispici on un reflector amb llum de color lila il·luminava la lletra C. Va entrar per la finestra oberta i va passar a l'altra banda, entre mobles silents, amb les seves aigües de la tonalitat del noguer, del roure o del bedoll llambrejant sota les intenses bombetes del sostre. En aquella planta no hi havia ni un ànima, a tot el centre comercial no hi havia ni un ànima, com aviat va poder comprovar el nen. Però com a mínim s'hi estava calentó, com si l'hagués estat esperant i hagués sabut que portava els cabells i els plecs del pijama plens de neu, i que havia passat fred mentre avançava per l'immens arc circular que s'estenia per damunt de la ciutat. Va voltar tocadors amb mirallet i armaris amb portes corredisses de vidre, prestatgeries buides, butaques i cadires on encara no s'hi havia assegut mai ningú, biblioteques de marqueteria sense un llibre als prestatges feixucs. El silenci era absolut i la llum tan intensa i uniforme que ni els objectes ni el seu cos projectaven cap ombra. Només hi havia les coses en sí, esculpides en el buit, així com eren quan ningú no les veia.

Es va apropar a la balustrada de marbre. Per què devien ser tan sumptuosos, aquells centres comercials, tant com els palaus dels llibres que sa mare li llegia? Per a què servien aquells espais buits, grans com el cel mateix, aquell plafó pintat amb escenes que el nen no entenia, les escales monumentals que descendien de planta en planta? La balustrada esculpida amb fulles i flors translúcides, com de sal, arribava al nen just a l'altura del ulls, així que no podia més que entreveure, de l'immens badalot central, l'extrem oposat de les dues darreres plantes. Va passar per davant del forat de l'ascensor massís, de vidre, i l'ascensor era allí, amb el seu interior de peluix vermell, amb els seus dos banquets amb coixinets esponjosos i els seus botons al panell de llautó. Va obrir amb un sol ditet la porta corredissa i des d'allà va poder escodrinyar el badalot central, voltat

de les quatre randes de marbre de cadascuna de les plantes. Molt avall, a les profunditats, ocupant tota la planta baixa, resplendia una mena de mar immensa, birbillejant, refulgent, que el nen només podia veure d'esquitllentes, sense copsar-ne els detalls.

Es va asseure al banc i va prémer el botó d'ebonita amb els cantons escantellats com un cràter de la lluna. L'ascensor es va engegar i va començar a lliscar molt a poc a poc, untuós, constant, deixant entreveure, a l'altra banda, a una distància enorme, la planta de les joguines i la robeta de nen, després la planta de les bosses de mà i les sabates de taló alt, les faldilles i vestits i gavardines... Per tot arreu, els maniquins amb el cap d'estuc i els cabells pintats, de vegades rossos i de vegades d'un color de cafè, s'arrepenjaven perillosament per damunt de la balustrada, amb les mans d'estuc esteses cap al buit com si haguessin vist caure un suïcida daltabaix, estavellar-se damunt l'enrajolat del terra, i ara contemplessin com s'estenia la taca de sang sota el cos esclafat i escampat. El nen es va posar dret, brandant el gatet de fusta a la mà esquerra, i va mirar en la mateixa direcció. A través del vidre prismàtic de les finestres de l'ascensor va haver de veure allò que no hauria volgut veure mai a la vida. Aquell paisatge era molt més del que els seus pobres ulls, encerclats per solcs profunds de tristesa, podien suportar.

Era sa mare, estesa dins el fèretre d'aquell immens centre comercial, ocupant tota la planta baixa amb la seva silueta gegantina, embolcallada amb paper de plata de colors, com un Moş Crăciun* o com un conillet de Pasqua, sa mare amb els braços estirats a banda i banda del cos com una mòmia resplendent, amb el rostre pintat damunt el paper de plata, tan familiar, tan delicat i amb aquell somriure tan encisador, que el noi es va poder sentir els batecs del cor igual com se'ls havia sentit aquell vespre interminable, mentre esperava que sa mare tornés a casa, i havia caigut la nit i ella no havia tornat. Els ulls de sa mare estaven oberts, d'aquell color castany translúcid, com els seus, i els rínxols de cabells castanys queien en blens i bucles emmarcant-li les galtes perfectament dibuixades. Pintats damunt el paper de plata brillant, arrugat aquí i allà, hi havia, a més, el pul·lòver verd que portava aquell darrer dia, amb els botons grans de caseïna, una mica bombat per mor dels castos pits, la faldilla prisada amb estampat de flors de cirerer i, més avall dels càndids genolls, gairebé d'adolescent, els mitjons grisos de punt trenat. També tenia pintades les sabatetes modestes, color de cafè, amb la sola grollera; pintada directament al maluc hi havia la bossa de mà de sa mare, amb el seu tancador daurat, que el nen sabia obrir amb prestesa quan ella apareixia carregada de bosses de la compra, per trobar-hi dins una napolitana embolcallada en paper rosat o una capseta de mentolats. Mai la flor del maluc de sa mare havia deixat de donar els seus fruits.

Mentre tentinejava descalç pel suau enrajolat de la planta baixa, voltant aquell entramat de mirallets i flames de colors del cos gegantí, com un escarabat colossal amb èlitres metàl·liques, verdes o blaves, d'aquells que alguna vegada havia trobat damunt una margarideta i havia atrapat dins el puny per poder contemplar-ne les aigües i sentir-ne el pes, el nen va rompre a plorar. Va plorar fins que es va quedar sense llàgrimes, mentre donava voltes i voltes a aquell cos tan estimat que, com havia descobert feia una estona, estava encaixat en un forat amb la seva forma, excavat en l'enrajolat lluent i cobert d'onades de setí. Els grans fulls de paper de plata que embolcallaven sa mare s'havien doblegat una mica aquí i allà, deixant-ne veure el revers, filigranat amb un patró de flors de lliri. De les escletxes, allà on se superposaven dues fulles de paper de plata, n'emanava una fragància de vainilla i cacau. El noi per fi va agafar, amb totes dues mans, el paper de plata encarcarat i el va aixecar, a l'altura del maluc de sa mare, al costat on no hi havia pintada la bossa de mà, fins que, amb les marques dels plecs del paper de plata encara impresos a la superfície color de cafè, la xocolata va aparèixer, corbada, dura i lluenta. No havia menjat res de feia mesos i potser fins i tot anys, però ara li venia de gust clavar les dents en aquella escorxa de xocolata, com quan, temps enrere, rosegava les orelles dels conillets de Pasqua o el cap del Moş Crăciun, després de despullar-los de l'embolcall. Va posar les mans obertes, amb els dits esparpellats, damunt aquell maluc de donassa negra i després hi va apropar els llavis. Era dolç i molt margant, i els seus llavis van deixar a la xocolata una marca com de ferro roent.

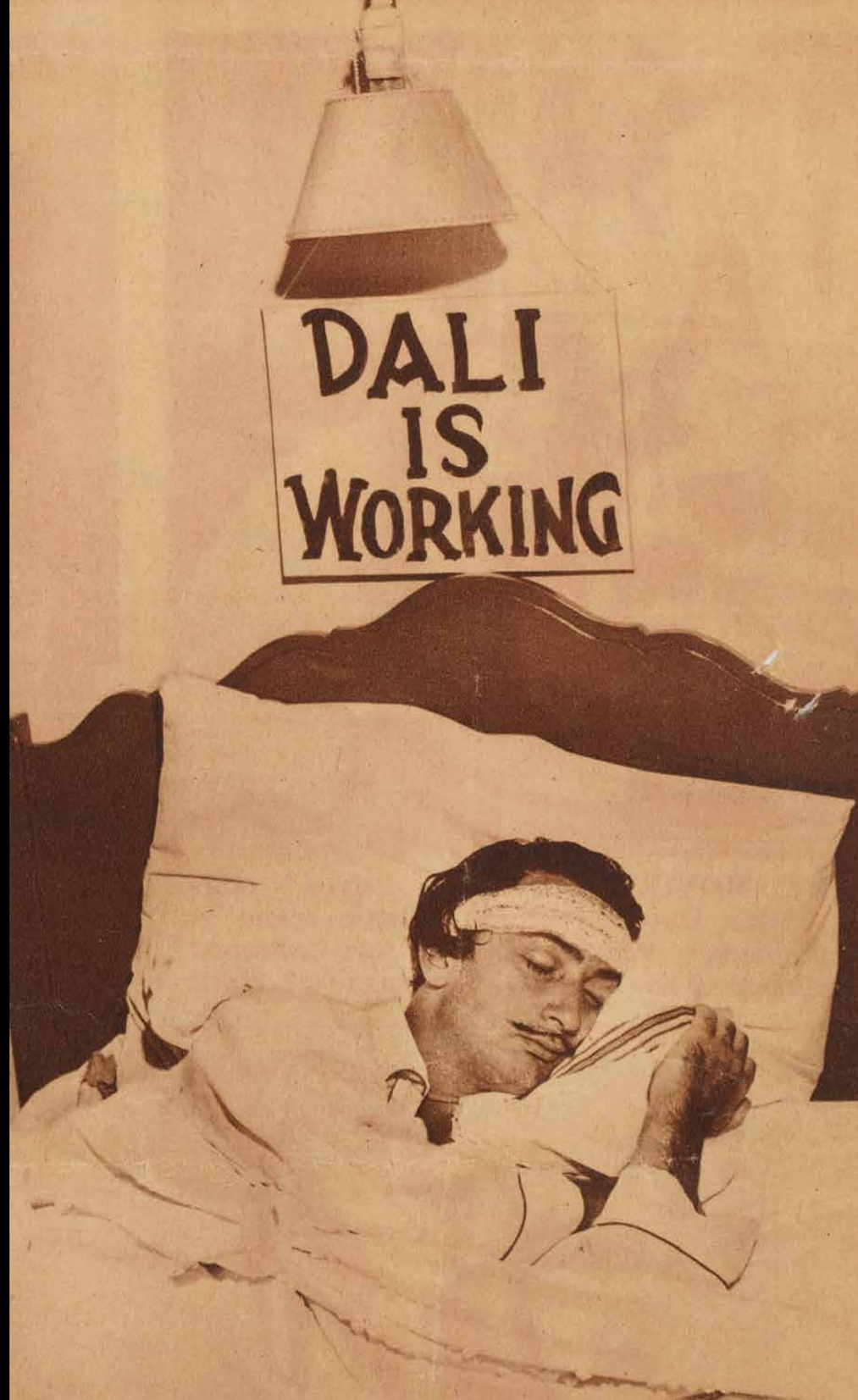
Havia passat molt temps al ventre de sa mare, o com a mínim això li havia explicat ella, penjat d'una branqueta interior, com si els arbres fessin els fruits dins els forats de les pròpies soques. Havia estat petitó com un pèsol, després havia crescut, elàstic i compacte, fins omplir el recipient de vidre tou, grisenc, de la panxa, a través de la qual havia pogut contemplar la contínua desfilada del sol i de la lluna. Després havia vist, eclipsant-los, l'ombra dels dits de sa mare quan es palpava la panxa i havia sentit les cançons del gran aparell de ràdio amb els botons de vori, aquells nostàlgics «*hari nabil at roe vazalaa, nabil roe azul...*», o «*govagna mag, zu de ne maghi...*», o «*floona siripi floona ke makkha*» que li arribaven en sordina, com si estigués submergit en una banyera, amb el cap dins l'aigua blava. Un dia, després de tancar-se al dormitori per a què no la veiés ningú, sa mare s'havia anat despullant de tota la roba fins a quedar-se nua, amb la gran panxa, davant el mirall del lavabo groc, dins aquella claror suau de principis d'estiu. Els pits els tenia abundosos i virats de venetes blaves, el ventre amb el melic cap enfora com un botó de carn farcida. S'havia agafat la panxa, a banda i banda del melic, havia estirat cap als costats i l'havia obert com si hi tingués dos contrafinestres, i dins la conquilla de nacre hi havia aparegut un nen rosadet, allà arraulit, amb el capet i la columna vertebral, amb el coret que s'endevinava a través de l'hialí de la carn translúcida, i un noiet arraulit es va veure també dins el ventre de la dona del mirall, entre aquelles dues ales de la panxa oberta. Els dos nens van abandonar, flotant molt lentament a través de l'aire solcat de rajos de l'habitació, els seus motllos, folrats d'una pelleta de vori i, com dos astronautes en l'espai estel·lar, es van dirigir l'un cap a l'altre, encara lligats al cos de sa mare per aquells cordonets prims i flexibles. Van estendre els braços l'un cap a l'altre i poc va faltar per a què s'abracessin, aniquilant la barrera del mirall, si no fos perquè les mares, que ara es miraven amb odi i gelosia, els havien aturat. Cadascuna va agafar el seu fill i el va prémer entre els braços, i, amb el ventre encara obert, se'l va posar al pit, on els nens, xuclant amb deler les aigües del Leteu, es van oblidar l'un de l'altre.

I ara, trencant amb la cua i les potes encarcarades del gat blau el maluc esquerre de la mòmia de paper de plata, el nen va excavar un forat a través d'aquella escorxa de xocolata d'un pam de gruix i va penetrar a les profunditats de sa mare, enigmàtica i depressiva com una deessa de la solitud. Ella, que una vegada va ser alta fins a tocar del sostre, i omplia el vestíbul de la planta baixa amb la fragància d'aire fresc i pa acabat de fer de la seva silueta, ara jeia, com una balena encallada a la platja, al terra de rajoles del centre comercial *Concordia*. Que profunda i que fosca era aquella cova color de cafè! Quina fragància embriagadora de cacau emanava de les parets llises i dures! Que formidables eren les voltes del ventre i dels dos pits, com les cúpules d'una catedral! El nen avançava tot al llarg de l'espinada, amb cadascuna de les vèrtebres feta de xocolata, s'esmunyia per entre els ronyons de xocolata i el pàncrees i els intestins, que semblaven també esculpits en un bloc de xocolata, de la criatura gegantina, tocant aquí i allà superfícies llises i superfícies rugoses. Va enfilar-se al tòrax de sa mare, on, com dos gràcils palmells oberts, els pulmons alçaven el cor, l'única cosa viva i mòbil, l'única que bategava inquieta, cap a la volta de les costelles. El cor de sa mare semblava un d'aquells corets petitons d'ocell que de vegades li havia servit, dins un plat, com unes maduixes de carn. Es va estirar tant com va poder fins arribar a la punta d'aquell cor i, quan la va tocar, va tancar els ulls i va formular un desig.

A través de les grans artèries del coll va penetrar al cap de sa mare i, tot seguit, s'hi va arraulir, dins aquella llum difusa, ambarina, que entrava per les pupil·les traspassant el paper de plata on estaven dibuixats els ulls castanys, i després la xocolata encara més castanya. Si alçava la vista podia veure la volta del crani i el rostre cisellat amb tanta cura a la xocolata com mai s'havia esculpit una estàtua en el més translúcid dels marbres. El rostre prim, els llavis, el nas recte, que ell mateix havia heretat, fins i tot la petita berruga que tenia al costat del nariu dret. Era sa mare en negatiu, la matriu de sa mare, que potser havia estat utilitzada, feia temps, una sola vegada, per fabricar-ne un únic exemplar. S'hi va estar molt de temps, dins el cos de xocolata de sa mare, explorant-lo al llarg i a l'ample, recorrent els túnels imponents dels braços i les cames buits per dins, meravellat davant les glàndules de sucre perlat, les dents de debò, els carrassos de quatre-centes perles dels ovaris de xocolata. Quan va tornar a sortir, després d'haver explorat, per dintre, fins al darrer centímetre de sa mare, no hauria sabut dir si aquell centre comercial tan il·luminat resplendia en la mateixa nit o després dels centenars, milers de nits que havien passat sense adonar-se'n. Just sota el cor, que bategava com una campana, hi havia deixat el gatet blau amb rostre de persona, i ara ja el trobava a faltar.

Va sortir per la porta giratòria del vestíbul a la prodigiosa ciutat nevada. Va caminar molt, fins arribar a casa, travessant places amb estàtues incomprensibles i depassant palaus amb les finestres enceses. Tots els edificis eren desconeguts, sota aquells cels rosats, lúgubres, des d'on queia la neu. Tot era vell, vellíssim, com si el nen hagués viscut abans altres vides, i els records d'aquestes vides ara arribessin, d'alguna manera, fins a ell. Un tramvia amb un únic far venia tracalejant des de les bromoses profunditats del carrer. Es va aturar al seu costat i l'escala es va desplegar, així que el noi es va enfilar al vagó glaçat, completament buit, i es va asseure tranquil·lament en un banc. Com aquells vespres llunyans, al tramvia, quan s'endormiscava entre els braços de sa mare, es va condormir amb el capet acalat contra la finestra i es va despertar en una altra zona, tan estranya mateix, de la ciutat. Va baixar a la següent parada i va caminar molt, tot al llarg de la tanca de ferro forjat d'un parc. Aquí les cases tenien unes motllures d'estuc espantoses. Un altre tramvia, després un troleibús, tots completament buits, tots il·luminats per aquella llum tan intensa, tots amb un aire més gelat que el de l'exterior. Va arribar moltes vegades a la darrera parada, allà, als suburbis de la perifèria, on els tramvies giraven cua. Després altra vegada al centre, enmig d'aquell laberint d'edificis tan alts, enganxats els uns als altres. Per ventura aconseguiria mai arribar a casa?

* Nota de la traductora: es tracta de l'equivalent del Pare Noel a la tradició romanesa.



«Dalí is working», *Journal*, Atlanta, 21/09/1941

Una espiral veneciana

Relat de María Gainza

María Gainza va néixer a Buenos Aires. Durant més de deu anys va ser col·laboradora regular de la revista *Artforum* i del suplement *Radar* del diari *Página/12*. Uns anys després, va publicar la seva primera novel·la, *El nervio óptico* (Anagrama, 2014), traduïda a més de divuit idiomes. El 2018 la seva novel·la *La luz negra* (Anagrama) va guanyar el Premi Sor Juana Inés de la Cruz. També és autora de *Una vida crítica* (Capital intelectual, 2020), el poemari *Un imperio por otro* (Mansalva, 2021) i el llibre de relats *Un puñado de flechas* (Anagrama, 2024).

L'escriptora María Gainza va rebre l'encàrrec d'escriure a **DALÍ NEWS** just després de tornar d'un viatge a Venècia que havia estat presidit per la figura de Salvador Dalí. Una coincidència més que improbable per a algú que no recorda els seus somnis però sí cada detall d'aquell viatge ple de símbols onírics.

Tot sovint dubtava si no érem tots personatges en un somni somniat per Déu.

—Muriel Spark, *Reality and Dreams*, 1996

1

Com una actriu assetjada per paparazzis obro el meu cor en aterrar a Buenos Aires i declaro: «A Europa em vaig reconciliar amb Dalí». Un dia després m'arriba l'encàrrec. La coincidència em fa venir calfreds: una invitació de la Fundació Dalí per participar a la seva revista. Com que soc com el predictiu del mòbil, responc en automàtic: no, gràcies. Però aquella mateixa tarda recapitulo, les fluctuacions econòmiques del meu país m'espanten, m'he de guanyar el jornal i no deixa de sorprendre'm la improbable casualitat que em paguin per escriure. Accepto. I així és com em llanço com una *belle dame sans merci* a relatar un viatge en què la figura de Dalí fou tutelar. Un viatge que em va despertar emocions tan embullades que tan sols vaig poder expressar-les mitjançant les tècniques inherents als somnis: la condensació i l'el·lipsi.

2

Per no pensar en el viatge, la nit abans vaig anar a una festa. Mentre esperava un gintònic a la barra, un desconegut em va predir: «Somiaràs molt a Europa». Anava a dir-li: «Jo no somio», però no volia encetar la sempiterna conversa sobre el que ja sabia: per descomptat que somio, que tots els mamífers —excepte el pangolí i l'ornitorrinc bec d'ànec— tenen períodes regulars de son REM, només que jo no arribo a recordar què somio i això em fa pensar que no somio, fet que em posa d'un mal humor fatal perquè els somnis són una forma de pensament en imatges que em perdo. Per a una escriptora és l'equivalent a tenir monedetes d'or en una butxaca foradada. Tinc amnèsia onírica. És una pena, perquè conec gent que hi va a buscar, no descans ni consol, sinó idees per a contes publicables i rendibles. He provat les mil i una tècniques: dormir amb la llibreta al costat de la tauleta de nit, anotar una possible idea i col·locar el paper sota el coixí per «encaminar» la ment cap a aquests confins, menjar formatge fos per tenir visions. Però res. Com a molt, de vegades, alguna sensació pertorbadora en despertar, alguna fogonada desorientadora. En fi. Soc una persona enfangada fins al coll de realitat, una dona que no recorda els seus somnis. Podria haver-li dit tot això a l'artista, però em va semblar massa informació per a algú a qui acabava de conèixer. Després de tot, confessar que una no recorda els seus somnis és mostrar una debilitat, és exposar-se, és admetre que una no pot connectar amb fluïdesa amb la seva imaginació.

3

«Els somnis són una segona vida», deia Nerval. A força de no recordar què somio, jo m'obstino a creure que la vida és un segon somni.

4

Vaig pujar a l'avió empastillada però conscient; si calgués saltar a una de les barquetes que l'hostessa promet que s'obriran si caiem a l'aigua, podria recordar el detall de «treure's les sabates de taló». Per passar les llargues hores que uneixen els continents, vaig revisar les opcions de pel·lícules que oferia la meva pantalla. Vaig provar amb diverses comèdies, però em vaig adonar que soc amarga per a l'humor; llavors vaig clissar que a la secció de clàssics n'hi havia una de Hitchcock. Com que viatjava en una línia aèria espanyola vaig donar per fet que el programador de pel·lícules de l'avió l'havia escollit per promocionar —com si li calgués promoció— el pintor català per antonomàsia.

Tot i que aquella pel·lícula no es trobava en el meu cel fílmic de joventut, vaig prémer *Play*. A *Spellbound*, l'Anthony Edwards (Gregory Peck) arriba com a nou director a un centre de salut mental a Vermont i la doctora Constance (Ingrid Bergman), especialista en psicoanàlisi, se n'enamora a primera vista. Peck és un bombó buit, Bergman és el licor que el farceix. És un *coup de foudre* i malgrat que aviat descobrirà que el seu cap no sap ni qui és, ella el defensarà, tot i que pugui estar defensant un assassí. És llavors quan entren les llegendàries escenes de Dalí a fer la seva màgia. La Constance curarà l'amnèsia de l'Anthony mitjançant la interpretació dels seus somnis. No recordo els meus propis somnis, però recordo a la perfecció els de la pel·lícula i, no obstant això, no veig sentit a relatar-los aquí. Són escenes minucioses, recreades amb el detall de les pintures de l'artista. Per a ell els somnis van ser sempre hipervisuals, nítids, com si mai no hagués topat amb un fragment fora de focus arrencat a ganivetades a la nit, que és al màxim a què algun cop he arribat jo.

5

Hi ha una carta en què Dalí ofereix al productor David O. Selznick treballar gratis a canvi que deixi les escenes dels seus somnis intactes. Per a algú tan bolcat a fer diners, aquesta oferta reflecteix com li preocupava que altres persones fiquessin les mans en els seus somnis; al cap i a la fi, un dels grans plaers de somiar és la llibertat il·limitada. Hi ha una altra carta en què Selznick es preocupa pel possible judici que li podria fer el pintor en veure els seus somnis amputats. El pols, com sol succeir, el va guanyar la indústria: el que va romandre són dos minuts d'una seqüència que originàriament en durava vint. No sé si aquestes imatges haurien millorat la pel·lícula perquè, per definició, els somnis no estan mai complets, però quan a la dècada de 1970 un crític de cine va trobar en una venda de garatge els guions il·lustrats dels somnis descartats, es va saber que l'escena que s'havia eliminat consistia en un gran ball amb pianos penjats del sostre.

6

He tingut aquesta discussió amb la meva filla en baixar de l'avió: ella sosté que El Bosco va robar a Dalí. Li explico que El Bosco va néixer molts segles abans i que, en tot cas, potser va ser a l'inrevés. Obro el mòbil i li ensenyo les formes antropomòrfiques d'*El jardí de les delícies*, el paisatge al paradís en què la roca també és un rostre, un recurs que Dalí segurament va aprendre d'El Bosco. Però ella sosté que no, que no li importa la cronologia temporal, que per a ella Dalí és millor que El Bosco i que això demostra qui va copiar qui. És una lògica que va per una altra banda, sospito.

7

A Buenos Aires he encetat una relació amb un senyor, un científic especialista en cargols que és fanàtic d'El Bosco. La meva filla coneix aquests detalls i com que obertament no suporta la presència del meu nou amant, intueixo que la seva declaració amaga una discussió més profunda. Una discussió estètica amb qui es disputa l'amor de la seva mare. El Bosco és un lladre.

8

Els meus orificis nassals reben el flagell d'una olor que no puc definir però que clarament prové de l'aigua. És migdia i anem en una llanxa, com a sobre d'un cavallet de mar, tapades amb unes mantes de llana que ens ha donat el mariner italià, el vent glaçat a la cara, passem els pals enfonsats en l'obscur hule de l'aigua. Al fons es perfila un teló com d'òpera amb siluetes de cúpules d'església i teulats. No menteixo si dic que aquest viatge l'he desitjat durant divuit anys. Venècia és el somni de la meva vida. Anem a la ciutat de l'ull i em venen al cap les paraules de la senyora Ramsay a Al Far: «Tot semblava possible. Tot anava de meravella».

9

La realitat és mala guionista i tot i això m'he d'atenir als fets que em presenta. Baixo al moll en estat flotant i m'assec a la consergeria de l'hotel per registrar-me. La conserge italiana em passa un sobre blanc, penso que deu contenir la clau de la *wifi* o les despeses de l'hotel, i faig el gest de guardar-lo a la cartera. Ella m'insisteix que el llegeixi. L'obro. És una carta manuscrita. Ja ningú no escriu cartes. He sigut arrossegada a les pàgines d'una novel·la vuitcentista. El meu cervell tarda a desencriptar la lletra perquè no estic acostumada a llegir cal·ligrafia... aquests tres punts suspensius són equivalents a tres mil·lisegons d'estupefacció... tres més. Quan començo a desxifrar la lletra, llegeixo:

«China,
he vingut a
Venècia».

Em giro per «immaculada intuïció», que diria Dalí i, com si fos una coreografia, la porta de vidre de l'hotel s'obre i entra ell, el meu amant, l'observador de cargols, el fanàtic d'El Bosco. Ha volat des de Buenos Aires per sorprendre'm. Són 11.500 kilòmetres els que ha viatjat només per fer-me una sorpresa. No sé com s'ha assabentat del nom del meu hotel. És una sorpresa majúscula, la més gran de la meva vida però, com Hitchcock, jo detesto les sorpreses. El meu ideal seria la vida viscuda segons un guió il·lustrat preestablert. Com que ens coneixem amb prou feines de fa uns mesos, potser ell no havia percebut aquest detall sobre la meva personalitat. La conserge italiana, acostumada a escenes d'amor *fou* a la seva ciutat, somriu, segurament espera que em posi a recitar els versos de Cristina Rosetti:

«El meu cor és com un cargol arc de sant matí
Que navega en un mar plàcid;
El meu cor és el més feliç de tots
Perquè el meu amor ha vingut a buscar-me».

Però tinc la boca seca; estic més a prop de l'ictus que de la lírica. El meu cervell no pot amb tot això.

10

Camino per Venècia amb dos grillons lligats als turmells: la meva filla, amb cara d'odi sulfúric per haver de compartir la seva mare, i el meu amant, decebut perquè la seva sorpresa no ha produït l'alegria esperada. No soc una dona apassionada que ho pot llançar tot per la borda per un amor, ni molt menys una mare sàvia. Soc ultrasensible com un colibrí i la situació em destrossa els nervis. No vull decebre ningú, no puc llançar a l'aigua ningú, tot i que ho he pensat. Estic *spellbound*, encisada: tinc la ment atrapada en un parany. Un mantell negre cau sobre la lluminosa Venècia com quan passes per sota d'un d'aquells ponts de marbre i el cel s'enfosqueix.

11

Hem arribat el 16 de febrer, és el dia que comença el carnaval i no ho sabia. Les festes comencen avui amb la Festa de l'aigua. El meu amant, la meva filla i jo mirem la desfilada des de la terrassa del meu hotel que és a poques passes del pont de Rialto. No sabia que el turisme podia arribar a ser així, aquesta marabunta. El carnaval es remunta a les lupercals romanes, una riallada ritual donava inici a aquestes festes en què l'ordre normal dels dies es trastocava. Per l'aigua ara ve una gòndola amb una rata gegant i al darrere tot d'homes disfressats de lluitadors de sumo. Em fan gràcia, però no puc riure.

12

Anem amb el *vaporetto* a veure la col·lecció Peggy Guggenheim. És probable que la teoria precedeixi l'observació, però el primer que veig quan entro és una pintura de Dalí: una dona de cabell castany estirada sobre la sorra. Es veu un vaixell encallat al fons. Ella està d'esquenes i té el cap ple de cargols. Per alleujar la tensió, per xerrar una mica, pregunto al meu amant si són reals o de fantasia. Com que és un home de ciència, em diu que li sembla lògic suposar que, per la ubicació, el que Dalí està il·lustrant és la còclea de l'orella mitjana, una estructura similar a un cargol, que n'adopta el nom. Però després es relaxa i accepta el polimorfisme del món, que de vegades els costa als científics però que ell ha anat incorporant amb sorprenent rapidesa, i diu: «També és possible que el pintor jugui amb totes dues possibilitats. Mira aquest rosat del mig, hi ha uns cargolets d'aigua dolça que se li assemblen, són del gènere *Biomphalaria*, llegendaris hostes naturals de la *Schistosoma*, un paràsit que causa una malaltia horrible». Llavors la meva filla, que fa com que no escolta però escolta, diu: «Potser la dona està agonitzant».

13

Com que queda a prop, arrossego el meu grup a veure *La tempesta* de Giorgione a la Galleria dell'Accademia. Envoltada d'una llum difusa, en verds i blaus en sfumato, una mare i una filla afronten un home. Els separa un rierol (que podria ser un canal). Darrere seu, els murs d'una ciutat i una tempesta amb un llamp com un escurçó que davalla del cel. A mitja distància, uns tubs estranys, un objecte estrany tret de De Chirico, però, clar, no donen les dates. En viu es pot sentir la respiració natural del quadre, una massa palpitant i inconnexa d'emocions i malgrat que existeixen milers de lectures sobre aquesta pintura (tantes interpretacions com intèrprets), jo m'inclino a creure que és un *capriccio*, una fantasia més propera a la poesia que a la història o al mite. La dona mira preocupada l'espectador; per un moment crec que he entrat al quadre i m'estic mirant a mi mateixa.

14

Mentre el *vaporetto* ens porta de tornada, la desfilada d'encaixos de les façanes venecianes m'hipnotitza. El meu ull sembla un periscopi, el meu cos, el submarí. Pregunto al meu amant si no hi ha cargols en aquelles aigües. «Clar que sí», em diu. «No els veus?». I m'assenyala els murs. Aquelles protuberàncies als murs florits del canal que jo creia que eren pedretes o fang enganxat són cargols; els murs de Venècia tenen centenars, milers, milions de cargols adherits.

15

Quan Dalí va conèixer Freud, va dir: «El cervell de Freud és un cargol. Per digerir el seu pensament, cal extreure'l amb un escuradents».

16

«Anem al Palazzo Labia», proposo, «que no hi haurà gent». La ciutat a l'hivern té una llum tènue i pel camí creuem hordes de famílies russes disfressades amb perruques blanques de marqueses, capes de vellut i antifaços barrocs. Caminem de dreta a esquerra i d'esquerra a dreta per carrerons estrets envoltats d'ombres; crec que anem en espiral però el fred ens obliga a dur les mans a les butxaques i ningú no vol treure el mòbil. La gent desapareix en tombar per un carreró, de sobte som tan sols tres figures en silenci que caminen en fila índia. En quin petit drama venecià estic ficada? Potser no hauria de seguir endavant. En el fons de la meva ànima sento que una part meva ja no està amb els meus acompanyants, tot i que la vida exterior hagi de seguir desenvolupant-se.

17

Si en entrar al Palazzo Labia m'haguessin demanat sant i senya, hauria dit «Dinamarca», com va fer Fridolin quan es va esquitllar a la mascarada d'*Història somiada* de Schnitzler. Però avui els meus llavis serrats s'abstenen de dir moltes coses. «Els balls més divertits són aquells de què es parla sense haver-hi assistit», escrigué Dalí. Però ell hi va ser. El 3 de setembre de 1951, Carlos de Beistegui va organitzar un ball de màscares al seu Palazzo Labia. El va batejar com «el Ball del Segle». Era un món acabat de sortit de la Segona Guerra Mundial i l'estètica és sensual, una atmosfera que recorda la Venècia de finals del segle XVIII, però buida. Estrelles locals i altres de resplendor internacional van arribar en góndoles refistolades, res com aquesta estafa de carnaval que acabo de presenciar. El Ball del Segle s'inspirava en *El banquet de Cleopatra*, l'obra de Tiepolo pintada al sostre del *palazzo*. Segons Plini, Cleopatra volia impressionar Marc Antoni i li va assegurar que li oferiria un banquet sumptuós, el més car de la seva vida. Quan va començar la celebració, el romà no semblava impressionat i va insinuar a la reina egípcia que s'estava avorrint. Cleopatra, altiva, es va treure la gran perla valorada en 5 milions de sestercis que duia penjada al coll i va demanar a un esclau que li acostés una copa de vinagre de vi. Hi va submergir la perla i va esperar que el nacre es dissolgués. Llavors la reina del Nil va alçar la copa i va beure fins que la va buidar.

18

«És estrany que una perla es dissolgui tan ràpid, a menys que el vinagre fos molt àcid, és a dir, més que vinagre, àcid clorhídric, per tant és poc probable que Cleopatra se'l begués així», comenta el meu amant. «És un mite», li responc, «cal accelerar el temps perquè la història faci efecte».

19

Passem per una galeria mal il·luminada entapissada d'olis obscurs, s'obren portes i més portes i més portes que mostren habitacions farcides de taules de dames, bustos de bronze, sofàs de vellut i sostres plens de *putti* o batalles (arriba un moment en què l'amor i la guerra resulten inquietantment similars). La meva filla es mira el mòbil i estic a punt de cridar-li l'atenció quan comenta: «El premi a la millor disfressa el donaria a aquests dos». Beistegui no va deixar entrar els fotògrafs al *palazzo* però, com que pensava en termes de llegenda, va encarregar a un aquarel·lista que enregistrés la festa. Dalí i Gala duen unes xanques de set metres i llargues túniques fins al terra dissenyades per Christian Dior, i la cara oculta rere unes bautes, les màscares sense boca que es troben per tot Venècia aquests dies. És cert, és una disfressa hipnagògica. Jo també camino amb la sensació que el terra del *palazzo* s'ha obert: si m'hi aboco veuré el fons del meu inconscient.

20

Quan un agent estrany entra en una ostra, ella l'embolcalla en carbonat de calci cristal·litzat per tal de protegir-se. La perla és el resultat d'un mecanisme de defensa.

21

Sento que la vigília i el somni són pràcticament el mateix, només que beuen de diferents fonts; però no ho puc argumentar amb solidesa, recorro a John Donne: «Era el seu cos, que es podria haver dit que pensava».

22

Aquella nit, ja soles a l'hotel, la meva filla em llegeix des del seu mòbil un conte de Patricia Highsmith. Es titula «L'observador de cargols». Un dia el senyor Knoppert entra al seu estudi i descobreix que els seus cargols s'han multiplicat exponencialment fins a cobrir tots els racons de l'espai. Desesperat, obre un paraigües per intentar arrencar-los del sostre i li cauen a sobre com durs gotims, el colpegen i el fan caure a terra. «Quin fàstic! No?», em diu la meva filla, satisfeta.

23

«Com es reprodueixen els caragols?», demano al meu amant. El miro al front en lloc de mirar-lo als ulls perquè sento culpa. Em dona una explicació detallada però jo només retinc aquesta part: «Tenen un aparellament singular, una sensualitat que no es troba en cap altra espècie del regne animal». D'aquí a uns mesos el meu amant emprendrà un viatge en vaixell a algun lloc al bell mig de l'oceà Atlàntic que no em pot revelar. Se n'anirà durant setmanes a estudiar els cargols que viuen a quatre mil metres de profunditat. Em costa de creure que un vaixell amb un equipament tan costós estigui destinat únicament a l'estudi d'animalets indefensos. Però d'indefensos no en tenen res. Sé que n'hi ha un, el *Conus Geographus*, que té un arpó connectat a una glàndula amb un verí poderosíssim. Se'l coneix popularment com el «cargol cigarreta», perquè una persona que n'hagi patit la picada només té temps de fumar-se una cigarreta abans de morir. Miro a YouTube les imatges del submarí robòtic que porta el vaixell. Està explorant les profunditats del cercle de Howland: en realitat la càmera només mostra un braç allargat com una crossa daliniana que remena la sorra i de tant en tant s'atura i amb la seva mà de dits pinça aixeca un cargol. De vegades l'operador que dirigeix el braç mecànic no mesura bé la força i destrossa la closca.

24

Monturiol, l'inventor del submarí, va néixer a Figueres, el mateix poble on va néixer Dalí.

25

Cargols dalinians. Qui sap si serien el meu amant i la meva filla amalgamats en una mateixa imatge? Durant tres dies penso que si anar a Venècia era «el somni de la meva vida», llavors ser aquí amb els meus dos éssers estimats en un mateix lloc deu ser la revelació dels meus desitjos més profunds. Per què em costa tant conciliar aquests dos mons?

26

Com si pensar tant en el tema m'hagués suggestionat, des que vaig començar a escriure aquest text he percebut quan em desperto certes reverberacions llunyanes. Per descomptat, em duren uns minuts i després les oblido. El marquès Hervey de Saint-Denys tenia una vida onírica tan pletòrica que es va arribar a convèncer que s'havia d'entrenar per a l'activitat com un gimnasta. Potser m'estic obsessionant, però m'entusiasmo amb la possibilitat d'exercitar-me. O més aviat, de fabricar una màquina a la qual em pugui endollar amb elèctrodes i que aquesta màquina gravi els meus somnis i que d'aquí a molts anys jo pugui mirar el material gravat i, llavors, projectar el meu encís venecià en un microcinema privat. I ja entregada a amortitzar la inversió, diria que el súmmum seria crear un somni que inclogués al mateix temps un petit relat, un pensament i una sensació, al final, plaent. Tot dotat també d'un enigma que hauria de resoldre jo mateixa. Però llegeixo el que acabo d'escriure i penso, caram, ningú no inventa la pólvora a hores d'ara: Bioy Casares a *La invenció de Morel* va imaginar una màquina de trets similars.

27

Novalis explica aquesta faula: un dia uns nois surten a passejar i es troben pel camí uns cargols. Preocupats que algun cotxe no els aixafi, els llancen a la muntanya. «Vosaltres, maleïts», criden els cargols, «per què pertorbeu la nostra tranquil·litat sense cap raó?». «Companys», adverteix el poeta alemany, «amb qui ens enfadem quan ens succeeix una cosa inesperada? Amb algú omniscient i savi? Que ximples!».

28

Hi ha coses que són massa delicades per ser escrites. Només diré que tants esdeveniments típicament dalinians en tan poc temps em van pertorbar. Nietzsche, que no creia en les casualitats, al final dels seus dies, va escriure: «Tot "així fou" es converteix en "així ho vaig voler"». Potser la meva ment és l'ostra i Dalí el polsim estrany que ha entrat per reconfigurar-la.

El son

Glenn Brown
Joan Fontcuberta
Mayte Gómez Molina
Shana Lutker

Quatre artistes contemporanis reflexionen sobre aquesta obra daliniana



Salvador Dalí, *El son*, *c.* 1937
Oli sobre tela, 51 x 78 cm, col·lecció privada
Número de catàleg raonat: P456

Glenn Brown

Criatura «de grans dimensions» que emet sons estranys albirada al bosc de Rendelsham, Anglaterra

Glenn Brown és un artista contemporani britànic conegut per transformar obres d'art existents en pintures surrealistes plenes de detalls que desdibuixen les línies entre l'homenatge i l'apropiació. La seva obra s'ha exposat per tota Europa i Amèrica del Nord, amb grans exposicions a la Serpentine Gallery, la Tate Liverpool, el Kunsthistorisches Museum de Viena i el Louvre. El 2022, va inaugurar The Brown Collection a Londres, un espai permanent dedicat a la seva pròpia pràctica amb cuidats diàlegs tant amb artistes contemporanis com amb influències històriques.

INTERNACIONAL
Glenn Brown
30 d'octubre de 2038

Albirament d'un animal de grans dimensions en un bosc d'Anglaterra

Prop d'una antiga base de la Royal Air Force de la Segona Guerra Mundial a Rendelsham, Suffolk, una criatura extremadament gran es movia per un bosc, sotjant els encontorns amb els ulls negres. L'animal sobrenatural va cridar l'atenció de nombrosos membres del públic. Soron Llews, passejador de gossos, va observar que la criatura tenia «tres potes, un coll llarg i que emetia sons inquietants i mecànics». Nombrosos espectadors van presenciar com la criatura es movia amb gràcia pel bosc abans de perdre's de vista.

Waldorf Thorews, pescador local, va declarar: «L'animal feia més de 10 metres d'altura. Hauria d'haver estat terrorífic per la seva mida, però no he vist mai res tan bonic en la meva vida». A més, va descriure els sons que emetia com a «part animal, part mecànics», i va afegir: «No tinc paraules. No oblidaré mai aquest so melòdic i inquietant».

El bosc de Rendlesham es va fer famós la nit del 26 de desembre de 1980 quan nombrosos informes van descriure llums que davallaven del cel i es movien lentament a través del bosc antic. Més tard es van trobar petjades que semblaven d'un animal o d'una màquina de tres potes. Des de llavors, s'ha informat de nombrosos esdeveniments i albiraments estranys a la zona.

Brown, exhistoriador de l'art de la Tate Gallery, va descriure la bèstia amb una estranya semblança al cap del quadre *El son* de Salvador Dalí de 1937. «No tenia potes i semblava molt pesat, però es movia amb una gràcia increïble a través dels arbres», va comentar.

La policia encara està investigant la zona i ha demanat a la població que mantingui la calma, perquè no sembla que hi hagi perill.

Joan Fontcuberta

La màquina de somiar

Joan Fontcuberta ha desenvolupat una activitat plural en el món de la fotografia com a creador, docent, crític, comissari d'exposicions i historiador. Professor visitant en universitats d'Espanya, França, Gran Bretanya i Estats Units, col·labora amb regularitat en publicacions especialitzades. El 2013 va ser guardonat amb el Premi Hasselblad i el 2022 va ser distingit amb el títol de doctor honoris causa per la Université Paris VIII.

Per als surrealistes, el somni no era simplement un estadi de repòs, sinó una porta oberta a l'inconscient, un territori lliure de les convencions socials, morals i lògiques que regeixen la vigília. Inspirats per les teories psicoanalítiques de Sigmund Freud, els surrealistes van veure en els somnis una font privilegiada de veritat interior i creativitat radical. Perquè més enllà de l'evasió, constituïen l'eina per trencar la lògica del pensament i accedir a una realitat més profunda («Il y a un autre monde mais il est dans celui-ci» [Existeix un altre món però es troba dins d'aquest], va escriure Éluard).

Però com es poden exterioritzar i compartir les imatges oníriques? A *Mains libres*, Man Ray explicava la senzilla gènesi de les seves obres: «Le matin, quand je me réveille, si j'ai fait un rêve, je le dessine tout de suite» [Al matí, quan em llevo, si he somiat, ho dibuixo de seguida]. Més sofisticat, Salvador Dalí afirmava que practicava un «mètode crític-paranoic», una manera d'induir estats mentals propers al somni per crear imatges carregades de simbolisme i significat ocult. Max Ernst utilitzava la tècnica del *frottage* per produir composicions que semblaven sorgides d'una ment en deliri, tot deixant que la natura es representés a si mateixa. I l'accés a nous artefactes tècnics no feia sinó implementar aquelles metes. Així, la càmera, per als surrealistes, esdevenia un ull màgic capaç de revelar l'invisible: Walter Benjamin parlava de la seva capacitat d'extreure'n l'inconscient òptic i Brassaï es referia a la possibilitat de fer visible el pensament.

Un segle més tard ens adonem que la «màquina de somiar» veritable és el cervell mateix. El podem estimular per diferents conductes, però és l'únic òrgan on es fabrica l'activitat onírica. Avui, aquell impuls dalinià —manifestat en obres com *El son* (*c.* 1937)— de transportar-nos a un món on els límits entre la realitat i la imaginació s'esvaeixin, troba un paral·lel sorprenent en el camp de la intel·ligència artificial i les neurociències. Diversos equips d'investigació treballen per visualitzar literalment les imatges que es formen al cervell, traduint els patrons d'activitat neuronal en representacions visibles.

La quimera d'una màquina capaç de projectar els somnis deixa de ser ciència-ficció i comença a fer-se realitat. Una via poètica que hi apuntava va ser el projecte *Memories Center* (2014-2015) dels artistes canadencs Grégory Chatonsky i Dominique Sirois, que van dissenyar un dispositiu que ens acostava a la percepció d'imatges mentals. A partir d'una base de dades formada per més de 20.000 somnis, compilats pels psicòlegs Adam Schneider i G. William Domhoff de la Universitat de Califòrnia, un programari n'extrapolava estructures gràfiques i narratives i, posteriorment, mitjançant la Cerca d'imatges de Google capturava a internet imatges que corresponien als mots clau seleccionats. Les situacions o esdeveniments somiats apareixien aleshores sota la forma de breus relats il·lustrats, projectats sobre una pantalla, mentre un text, generat amb un programari extractiu i combinatori similar, narrava els continguts dels somnis, una mena rudimentària de fotonovel·la onírica.

En l'actualitat, recerques desenvolupades a la Universitat d'Osaka i al MIT utilitzen tècniques d'aprenentatge automàtic (*deep learning*) per descodificar senyals cerebrals obtinguts mitjançant ressonància magnètica funcional (RMf). La informació visual de la percepció del nostre entorn es codifica al còrtex visual com a activitat neuronal que es pot monitoritzar. A través d'aquests mètodes, els investigadors han aconseguit reconstruir imatges visuals que els subjectes examinats somien o imaginen. El pas següent serà enregistrar els nostres somnis mentre dormim i visionar-los al televisor quan ens despertem. A l'estela d'aquestes línies d'investigació, alguns artistes capdavanters s'han afanyat a experimentar. Així l'artista holandès Philip Schütte i el professor Kendrick Kay, del Computational Visual Neuroscience Laboratory del CMRR de la Universitat de Minnesota, van presentar al FOAM Museum d'Amsterdam i al festival Ars Electronica de Linz el 2025 un projecte sobre l'autorepresentació. L'autoretrat és un profitós cas d'estudi: quan el cervell es percep a sí mateix, obre la caixa de Pandora del concepte de creativitat tot suscitant qüestions ètiques sobre la privacitat de la nostra caixa negra cognitiva. Però sobretot capgira les nocions de conscient i inconscient.

Ara, amb la utilització de tecnologia d'IA per processar la ingent quantitat de dades extretes amb aquestes investigacions, es poden generar models sintètics de l'activitat cerebral que restitueixen les imatges mentals. L'absorció d'aquesta informació per la mineria de dades i la seva posada a disposició del públic ens catapulta a un altre estadi. La pertorbadora sèrie distòpica «Black Mirror», ideada per Charlie Brooker, ha furgat en aquest malson en diversos episodis, dels quals la quotidianitat actual ja ens en dona mostres: per exemple, els psicòlegs palesen una preocupació creixent pel fet que molts usuaris estan patint estats de psicosi amb deliris induïts per la interacció amb el ChatGPT. «El cinema», diu Andrés Hispano, «va transformar la manera en què representem els somnis i va traduir en imatges, quasi sempre defectuosament, els deliris, les borratxeres i els viatges psicodèlics... Fa temps que ja no sabem parlar o representar allò oníric fora del marc creat pel cinema i per les avantguardes». Doncs bé, ha arribat el torn de la IA generativa: una joguina revolucionària de la qual de ben segur Dalí n'hagués tret un partit insospitat.

Mayte Gómez Molina

Una màquina per (deixar de) somiar

Mayte Gómez Molina és una escriptora, investigadora i artista de nous mitjans que treballa amb eines digitals per explorar altres formes narratives. El seu segon llibre de poesia, *Los trabajos sin Hércules* (Hiperión, 2022), va guanyar el Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández el 2023. Actualment treballa com a docent a l'Acadèmia d'Art i Disseny de Basilea (Suïssa).

Quan ens trobem davant de les imatges produïdes tecnològicament, és inevitable pensar en la boirina estranya dels somnis, en els seus contorns líquids; la forma en què una imatge es fon dins d'una altra, com una gota de pintura que cau d'un pinzell i es dilueix en un got d'aigua. La manera en què les imatges canvien a les nostres pantalles, ja sigui perquè estan sent generades per una màquina en temps real, o perquè les pugen sense parar usuaris de tot el món a l'imperi invisible d'internet, recorda la manera arbitrària en què els somnis broten i, incomprensibles però tossuts, s'organitzen en narratives que ens acaben semblant lògiques, com a mínim mentre dura el somni. Quan dormim, l'inconscient enfila, a través del nostre ull tancat, el fil estrany de les seves històries, i ens converteix en la seva agulla.

Els canvis viscosos de les imatges produïdes o distribuïdes per la tecnologia recorden els somnis i les seves el·lipsis radicals, capricioses, fins i tot violentes, mitjançant les quals és possible, en un instant, passar d'estar a l'habitació de la nostra infantesa a anar amb canoa per l'Amazones. Per la seva aparent similitud, es podria argumentar que la intel·ligència artificial o altres formes de tecnologia són, en efecte, la màquina de somiar de què parlava Dalí, que ens permetria tenir somnis més complexos. L'únic problema és que aquesta màquina per somiar que hem creat s'alimenta de nosaltres, i no al contrari. És un ens «fantasívor». Per això crec que la profecia de Dalí s'ha vist acomplerta, sí, però de manera inesperada: en lloc d'una màquina per somiar hem creat una màquina que somia per nosaltres, i que no serveix per somiar millor, sinó per somiar cada vegada de manera més idèntica.

Es podria argumentar que ja somiem el mateix, si acceptem la idea d'un inconscient col·lectiu que sobreviu en algun lloc del nostre cervell, la gris i elèctrica base de dades de la humanitat. No obstant això, malgrat que pugui tenir la mateixa arrel, cada ésser humà somia amb una simbologia diferent, i converteix cada somiar en una interpretació personal d'un món previ al llenguatge. Per això, el que resulta preocupant d'aquesta màquina de somiar que ens ha sortit a l'inrevés no és només que somiï mentre nosaltres deixem de fer-ho, sinó que, lluny de fer els somnis més complexos, els acabi simplificant, i que en lloc de somiar que volem de les maneres més estranyes, acabem agafant un còmode vol comercial als nostres somnis, per desplaçar-nos més fàcilment.

Val la pena esmentar que no només en la complexitat d'aquesta màquina hem fallat a la profecia de Dalí, sinó també pel que fa al seu temps d'ús: Dalí deia que n'hi hauria prou d'emprar la màquina de somiar durant sis minuts al dia. Els convido que, en acabar aquest text, accedeixin a la configuració del seu telèfon mòbil i comprovin quanta estona han utilitzat la màquina per somiar avui i si, durant aquest temps, han somiat alguna cosa, o si, més aviat, s'han dedicat a mirar com somia la seva màquina. Jo, per part meva, faré el mateix.

Shana Lutker

Le sommeil, 1937/2025

Shana Lutker és una artista resident a Los Angeles. La seva obra interdisciplinària en escultura, *performance*, escriptura i instal·lació ressalta una relació sorprenent entre memòria i història. L'obra de Lutker explora les difuses barreres entre la ment interior i el món exterior entre subjecte i objecte, i el paper que desenvolupa el llenguatge per creuar aquests límits. Ha exposat i realitzat *performances* al Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, al Pérez Art Museum de Miami, al Vielmetter de Los Angeles i a la Barbara Seiler Galerie de Zúric.

Què esmorza Salvador Dalí al matí? Un bol de surreals!

Al matí, el diari arriba amb delicadesa a la nostra porta o bústia, i els records A l'alba, el diari arriba amb delicadesa a la nostra porta o bústia mentre dormim, i els somnis de la nit es dipositen darrere de les nostres parpelles. Aquests relats del dia anterior esperen que ens despertem. Amb el cafè i els cereals, podem escodrinyar els residus dels nostres somnis com ho fem amb la portada del diari. Ens quedem amb allò que ens interessa i romanem cecs a la resta. De vegades no estem preparats per veure què hi ha. La major part del detall i el contingut d'aquestes entregues diàries s'ha esvaït al capvespre, mentre que alguns aspectes i temes escollits prenen més rellevància i es coagulen en una narrativa més àmplia, per convertir-se en part de la nostra història o identitat. Tant el diari i com el somni són els pilars de la nostra comprensió de la civilització i de nosaltres mateixos.

La descripció d'una pintura és semblant a un reportatge periodístic: digereix una imatge pintada en paraules que probablement no poden representar la complexitat de l'experiència de contemplar-la. Es perd molt a la traducció, molt s'omet. La descripció és una cosa nova en si mateixa i sovint ens diu més sobre qui l'interpreta que sobre qui pinta.

Es podria començar a escriure sobre una descripció d'una pintura amb algunes dades, invocant el periodista per guanyar credibilitat. Per exemple:

> L'obra de Dalí *Le sommeil*, també coneguda com *El son*, es va completar el 1937 i presentar a l'*Exposition internationale du Surréalisme* del 1938. Va formar part de l'exposició de Dalí del 1939 a la galeria Julian Levy de Nova York. Amb els seus 51 x 78 cm, és d'escala humana, prou petita per sostenir-la entre els braços. El pla de la pintura està dominat per una gran màscara de rostre llanguid. Incorpòria, flota en silueta, amb la pell groguenca. El cap està suspès a l'espai per un conjunt de pilars. Precàriament, el subjecte dorm, un sopor malenconiós. El cel i el primer pla estan coberts per una ombra fosca, mentre que una llum blanca brillant banya l'horitzó en expansió...

Què passa si, en aquest punt, l'inconscient pren les regnes? Què passa si l'escriptora, submergida en els pensaments sobre la pintura, s'adorm i somia l'obra d'art? Això és, en realitat, el que em va passar quan estava escrivint aquest text. El que segueix és l'article periodístic sobre el somni de l'escriptora sobre *El son*:

ARTISTES DESCARREGUEN EL CONTINGUT DELS SEUS ESTUDIS A LA PLATJA
Una multitud crea confusió en caure la nit

30 d'abril del 2025, 2:57 h

En una platja, s'hi ha reunit una gran multitud. Un passeig marítim condueix a una zona de taules plena de gent on em trobo entre un grup d'artistes que buiden els seus estudis, apilen objectes i material de belles arts amb gran enginy i es desfan de coses. Hi ha altres persones, com si fos un mercat. Però res no està a la venda. Estic repassant un munt de coses, redescobrint objectes i dibuixos. En una caixa, trobo una estàtua de mida natural d'un gos que comença a bellugar-se quan l'acarono, i un gran gerro. Desenterro una pila de paper de dibuix. A sobre de la pila hi ha un gran collage, amb imatges de moltes pintures i dibuixos petits retallats i enganxats a sobre; els rectangles creen una gran forma ovalada. Penso: semblen pintures de Dalí. I, efectivament, són petites còpies impreses de pintures de Dalí. Em pregunto: no recordo haver-les fet, les vaig fer jo primer o les va fer ell? No ho tinc clar.

Comença a fosquejar. Hi ha molt de moviment al voltant d'aquest campament d'artistes que buiden les seves pertinences. És hora de marxar, però costa moure's. S'han acumulat tants objectes a la platja, i tanta gent. Joves artistes, ho regiren tot. Hi ha gent que repassa les meves coses, però no sembla que ningú s'endugui res. Vull regalar l'escultura del gos al meu amic Brian, un artista amb qui vaig anar a l'escola d'art, perquè s'assembla al seu gos, que es diu Deli. Però no l'hi pregunto.

Hi ha un passeig marítim i estic intentant pujar-hi, però em costa caminar. Potser porto massa coses. M'apropo a un grup de gent i veig un noi, d'uns 20 anys, al centre. Trontolla, borratxo. Es ruixa la cara amb aigua d'un polvoritzador. No para de ruixar-se i ruixar-se. Dempeus entre el grup, completament amarat, amb els ulls tancats, la cara cap amunt, amb l'aigua que li degota per la cara. Algú que el coneix li crida: «Ei, company, ja n'hi ha prou». Ell continua ruixant-se. L'aigua esquitxa els altres. Comença remenar a prop seu. Trontolla i se m'agafa a la cama per estabilitzar-se. Em mira. Vull allunyar-me'n. Cau a terra, suaument. Allibero la cama de les seves mans. Està estirat a terra, panxa enlaire; se li acluquen els ulls. Porta una motxilla. Mentre s'adorm, diu: «Vaig robar tantes coses per a casa meva». Observo la seva motxilla, que no sembla gaire plena. Em pregunto quin tipus de coses, si he de fer res, o parlar-ne amb els altres. Em sento incòmoda, neguitosa, i només vull seguir caminant.

De cop i volta, m'adono, molt a prop meu i del noi, a la vora de l'aigua, d'un moviment ràpid per l'aire, amb un xiulet. És un coet o un petard. Uns segons després, espero una explosió de llum, però és tènue i llunyana. Un altre cop, un segon xiulet, i alguna cosa s'eleva pels aires en una altra direcció. I, després, un centelleig de llum, llunyà, i no fa por. Un tercer xiulet.

«El torrent incessant d'imatges que ens envaeix pot estar afectant la nostra capacitat de somiar»

Entrevista a Sidarta Ribeiro

Sidarta Tollendal Ribeiro és professor de neurociència i un dels fundadors de l'Institut del Cervell de la Universitat Federal de Rio Grande do Norte, Brasil. És llicenciat en biologia per la Universitat de Brasília, màster en biofísica per la Universitat Federal de Rio de Janeiro i doctor en comportament animal per la Rockefeller University, amb un postdoctorat en neurofisiologia per la Duke University. És especialista en l'àmbit dels somnis i autor de *O oráculo da noite. Uma história da mente humana através da ciência dos sonhos* [L'oracle de la nit. Història i ciència dels somnis] (Objectiva, 2019).

Quan tenia sis anys, va patir malsons recurrents després de la mort del seu pare. Un terapeuta li va ensenyar a dialogar amb els somnis, a ser-ne conscient. Més tard, quan estudiava el doctorat a Nova York, el somni li va resultar una eina d'adaptació extraordinària i, a partir de llavors, s'ha dedicat a investigar-lo professionalment. Avui dia, després de la seva dilatada trajectòria, encara manté l'hàbit de registrar els seus somnis. «Quan són rellevants, els anoto, els comparteixo amb la meva companya i a la inversa, o amb els fills, quan estan amb nosaltres. Tenim la rutina de preguntar-nos cada matí "què has somiat?". I cal demostrar-hi interès. Molta gent no vol explicar els seus somnis a ningú perquè no hi ha ningú que vulgui escoltar. Escoltar, escoltar amb atenció, és un art. A vegades, amb tot just parlar-ho, explicar el somni, ja és molt més fàcil d'entendre. És com parlar i escoltar-se. Són coses que jo miro de practicar». Des del Brasil, el Dr. Ribeiro «va escoltar» i «va respondre» amablement a les nostres preguntes sobre les últimes recerques entorn dels somnis i l'atenció (o desatenció) al somni en la nostra societat.

DALÍ NEWS

La neurociència ha avançat de manera vertiginosa en les darreres dècades, ens ofereix una comprensió més bona del funcionament del cervell humà i trenca vells paradigmes, gràcies, per exemple, a la constatació del fenomen de la neuroplasticitat. Creu que aquesta característica, la capacitat de la nostra xarxa neuronal per a renovar-se i adaptar-se o sobreposar-se a les limitacions físiques, és, potser, el descobriment més important en el camp de la neurociència recent?

SIDARTA RIBEIRO

El tema de la plasticitat va ser molt polèmic en els anys setanta perquè fins aleshores molta gent creia que disposàvem d'una quantitat fixa de neurones per a tota la vida i que, si les perdies, les perdies, i no es produïa neurogènesi en el cervell adult. Avui dia, tothom sap que existeix la plasticitat i els mecanismes d'aquesta són bastant coneguts; el tema és com augmentar-la. Com es pot tornar a obrir aquesta finestra? I aquí entra una qüestió que em sembla molt important per al surrealisme en general: els psicodèlics. Les substàncies psicodèliques produeixen experiències semblants al somni i obren mecanismes de plasticitat que aquest també obre. És a dir, és com un *proxy* de somni i produeix un canvi de neurones i de connexions sinàptiques que pot augmentar la creativitat.

DN

En el cas de Dalí, deia que no prenia res perquè la droga era ell mateix, que tenia un cervell hiperactiu i, per tant, no necessitava cap substància.

SR

Una tècnica que ell feia servir molt era posar-se a dormir. D'aquesta manera extreia del cervell i de la seva pròpia neuroquímica tota la psicodèlia que està en l'inconscient. Hi ha diverses maneres d'accedir a aquest món interior. Pot ser pel somni de la nit, pel somni despert (*daydream*), o pel deliri, per una substància psicodèlica o pel cànnabis, o per estar en dejú, tal com fan alguns pobles originaris, o fins i tot per febre. És a dir, hi ha diverses maneres d'arribar a un lloc on l'inconscient produeix imatges. Un cop aquesta porta està oberta, és qüestió de recollir-les i treballar-hi.

Ara bé, jo diria que el gran tema de la neurociència del segle XXI és «què és la consciència», perquè, malgrat que tots sapiguem o tinguem una idea de què és la nostra consciència, no hi ha cap mena de consens entre especialistes. Com a mínim hi ha quatre grans teories, potser cinc, que no són compatibles entre si. Per tant, penso que en els pròxims deu anys hi haurà molta activitat en aquest sentit.

DN

Sens dubte, aquests descobriments no haurien estat possibles sense la tecnologia de què disposem avui dia. Quines eines fan servir els neurocientífics per a investigar? Quina és la tecnologia puntera en aquest sentit i la que podem podem esperar que sigui útil per a aquesta finalitat en els pròxims anys? La IA pot tenir-hi algun paper?

SR

Fem servir moltíssimes tècniques i cada dia se n'inventen d'altres. Gran part de la recerca es du a terme amb models animals que permeten observar l'expressió de gens, quines proteïnes es produeixen, així com filmar cèl·lules durant hores, a vegades dies... En observacions en humans, un gran canvi tecnològic va ser la imatge per ressonància magnètica funcional, que, tot i que no ens dona una idea directa de l'activitat neuronal, sí que ofereix una dimensió indirecta d'aquesta. Per descomptat, tenen les seves pròpies limitacions. Són màquines immenses, caríssimes, que no permeten que la persona es mogui a l'interior... Actualment, se cerquen mètodes no invasius, portables, és a dir, que permetin estudiar una persona mentre fa alguna cosa i no quan està parada dins una màquina.

La intel·ligència artificial està canviant-ho tot en el planeta, tot. La religió, la ciutat, la feina, allò interpersonal... Segurament, hi ha moltíssima aplicabilitat en la recerca. Ho veig amb una mica de preocupació. És una meravella, però també crec que és quelcom que té conseqüències que encara no hem mapat adequadament, especialment en les generacions joves. Em preocupa molt que el torrent d'imatges a què estem sotmesos, que no s'atura mai i que no deixa dormir la gent, estigui afectant la capacitat de somiar.

DN

Com va sorgir el seu interès pels somnis i per què creu que són tan importants per al gènere humà?

SR

Vaig començar a estudiar els somnis quan estava començant el doctorat, l'any 1995, a Nova York. Quan hi vaig arribar, vaig passar dos mesos d'hivern en què només dormia i somiava, no podia estar despert. Va ser un període difícil perquè sentia com si el meu cos m'estigués sabotejant. I, després d'aquells dos



Salvador Dalí, *Equilibri intra-atòmic d'una ploma de cigne*, 1947, Fundació Gala-Salvador Dalí

mesos, m'hi vaig adaptar ràpidament. Vaig passar de no entendre res a entendre-ho tot, i em vaig adonar que el somni havia estat l'eina, el procés adaptatiu. No m'estava sabotejant, m'estava preparant. Per això, vaig decidir estudiar aquest mecanisme, encara que el meu interès pels somnis havia començat molt abans, quan era petit i vaig tenir un període de malsons recurrents. Va morir el meu pare; aquest fet va ser molt traumàtic per a mi i vaig tenir malsons pels quals vaig necessitar acompanyament terapèutic. Llavors, el meu terapeuta em va ensenyar a tenir el que anomenem somni lúcid, és a dir, quan ets conscient del que somies. Aquella va ser una eina terapèutica important que després em va ajudar amb tot: et dona la capacitat de mirar-te a tu mateix i això t'expandeix la consciència.

DN
Podria explicar-nos, de manera comprensible per a un lector no científic, com es produeix un somni en el cervell?

SR
Quan dormim, el cervell produeix activitat elèctrica espontània. Malgrat que tinguem els ulls tancats i l'atenció no estigui posada en el que passa a l'exterior, hi ha molta activitat endògena al cervell. Quan passa per trames neuronals que representen records, els reactiven. En aquest sentit, els somnis són el producte de la reactivació de records que es reprodueixen no exactament com van passar durant la vigília, sinó que es recombinen segons l'emoció dominant, sigui un desig o una por forta; això és el que marcarà el rumb del somni.

Ara bé, dir que els somnis reflecteixen el passatge d'activitat elèctrica per trames neuronals, records que representen records, no és dir-ho tot. Si la part del cervell que produeix dopamina no està activada, no hi ha cap somni, encara que estiguis en la fase REM, que és el son durant el qual, fisiològicament, se sol tenir més somnis vívids. Si no tens activació dopaminèrgica del «sistema de recompensa i punició» —que potser no és un bon nom, seria més aviat un «sistema de cerca»—, tot i que hi hagi activitat elèctrica no hi haurà somni. El somni és la reactivació de records juntament amb el «sistema de cerca». Per això, habitualment, l'estructura narrativa dels somnis és la següent: hi soc jo, en primera o en tercera persona, en una situació determinada, un context determinat, amb unes persones determinades i en un lloc determinat i vull quelcom. Vull anar a tal lloc, a trobar-me amb tal persona, vull cercar tal objecte, però sempre hi ha un objectiu, un goal. El somni és sobre *Goal-Directed Behaviour*, sobre conductes o comportaments que afecten uns objectius determinats. I així és exactament com vivim la vida! Tot és qüestió de traçar plans petits o grans, i els somnis tenen la mateixa estructura. Els somnis tenen una continuïtat amb la vigília. En aquest sentit, Sigmund Freud anava molt encertat i Carl Jung i Dalí, encertats.

DN
Els somnis tenen un rol important en la regulació emocional, per què?

SR
Perquè si ens despertéssim de matí tan enutjats amb alguna cosa com ho estàvem el dia anterior, no podríem continuar... Ocorre el mateix amb les coses bones que ens passen: si ens hi quedéssim ancorats, ens paralitzarien. Cada dia has de fer un *reset* i tornar a començar. I el somni té molt a veure amb aquesta regulació emocional. Quan li preguntes a una persona qualsevol, a l'atzar, a qualsevol lloc del món, «què somies?», molt sovint (el 30-50 % dels cops o més) somia coses que li han passat fa poc, el que Freud va anomenar «residu diürn» (*day residue*). A vegades, són molt significatives, i d'altres, no ho són; tanmateix, hi són. Quan tens un somni, diguem-ne, una setmana després de l'esdeveniment que el desencadena, els elements que reflecteixen el passat recent encara hi són, però comencen a aparèixer-ne d'altres del passat remot. El que passa és una barreja d'un procés de reverberació de records recents juntament amb la reactivació de records profunds, i aquests, habitualment, apareixen pel valor emocional que tenen. Per això, a vegades, tens un somni que no sembla gaire relacionat amb la teva situació actual, però, si cerques l'emoció que expressa, hi pot ressonar. És aquí on es dona la clau per a entendre'l. El contingut és menys il·lustratiu que l'emoció, l'emoció t'explica el contingut. Hi ha gent que no vol contacte amb això. És com no obrir la carta que t'has escrit a tu mateix.

DN
Somiar és un tret comú a tota l'espècie humana, però somia tothom igual?

SR
No, tothom somia de manera diferent. Molta gent no recorda què somia, tot i que tingui quatre o cinc cicles de son cada nit, perquè així és com vivim: no li donem gaire importància al somni, no li prestem atenció, per això la gent no se'n recorda. Quan hom comença a augmentar l'autoconsciència del somni i, després, en despertar, roman quiet al llit esperant que li vingui a la memòria i en fa un registre escrit, s'hi produeixen millores. Es pot aprendre, com també el somni lúcid. I també desaprendre; és molt comú que la gent tingui una vida onírica rica durant la infantesa i adolescència i, quan entra en la vida adulta, professional, el temps de vigília no li deixa temps per a dormir i somiar.

La gent somia segons com viu. El somni reflecteix la vida. Si una persona viu en un lloc bonic, amb molt bones relacions, habitualment el somni reflecteix això, encara que pugui presentar el contrari, fins i tot per qüestions de compensació. Quan una persona viu una situació d'agressió, de violència, d'inseguretat, no hi ha dubte —i en tenim moltes dades— que es reflectirà en una vida onírica turmentada, de malsons recurrents. De fet, uns dels símptomes més patognomònics —és a dir, els que més bé identifiquen la malaltia— del trastorn d'estrès posttraumàtic són justament els malsons recurrents.

DN
Les vivències col·lectives sí que poden tenir algun element comú en cada individu, oi? Per exemple, ara que és una època d'incertesa absoluta, fins i tot amenaçant en alguns sentits, es poden produir certes recurrències.

SR
Totalment. Quelcom que va quedar molt clar, per exemple, durant la pandèmia va ser que els somnis eren semblants arreu del planeta. És clar, estàvem sota condicions molt similars de risc, i això condiciona el que somiem. I també la qüestió de la guerra, que es dibuixa a Europa cada cop més. És molt interessant, i impressiona una mica, observar els somnis que es van registrar a Alemanya abans de la Segona Guerra Mundial. De fet, tant abans de la Primera com durant la Segona Guerra Mundial, molta gent a Alemanya tenia somnis —que arribaven als psicoterapeutes com Carl Jung— bastant premonitoris. Els somnis són simulacions del que pot ocórrer i, quan tothom es fixa en quelcom que està passant, això es plasma en imatges oníriques.

DN
Perquè a vegades també poden estar units a la intuïció, que és una cosa primitiva; però sovint la intuïció prové de la intel·ligència, d'aquest estar conscient...

SR
Sí, i de tornar-se conscient per mitjà d'una imatge onírica o hipnagògica de diverses intuïcions que són elles mateixes subliminars, que no arriben a passar el llindar de consciència. En el somni, fins i tot l'espai hipnagògic —que a Dalí li agradava molt—, és el moment en què estàs més obert a reunir tota aquesta influència i generar quelcom de supraliminar, una imatge que expressi el que no sabies conscientment, però ja era obvi, com el canvi polític profund que va experimentar l'Alemanya nazi.

DN
Hi ha relació directa entre dormir i somiar, però també n'hi ha entre somiar i la nostra capacitat diürna per a imaginar i crear? L'estreta relació entre art i somni sembla afirmar que sí... Són circuits cerebrals afins?

SR
Sí, tenim un circuit cerebral molt vast al qual anomenem *Default Mode Network*, la xarxa de mode per defecte. Està activada quan somiem, quan delirem en vigília, quan fem narratives autobiogràfiques, quan inventem històries, quan tornem al passat per explicar alguna cosa, quan imaginem el futur i fins i tot quan sentim empatia; és a dir, sentir el dolor altri o posar-se en el lloc de l'altre o de l'altra és, en una certa manera, un tipus de somni. I quan has dormit malament una nit, quan tens privació de son, afecta aquesta xarxa de mode per defecte i això genera menys empatia. Les persones es tornen menys sensibles a allò altri i la distància interpersonal que es considera confortable augmenta. Per tant, literalment, perdre nits de son és quelcom que desagrega socialment. I és curiós, perquè en el món contemporani ja gairebé no hi ha temps per a dormir i somiar amb qualitat. Els dispositius electrònics que van envaint la nit generen, cada vegada més, una societat amb nivells d'empatia baixos.

DN
Creu que els somnis compleixen una funció merament fisiològica o que aquests tenen un significat, tal com sostenen des de la psicoanàlisi fins a les tradicions més ancestrals? ancestrals? I si és així, creu que poden desxifrar-se realment? Quin missatge ens porten?

SR
Jo crec que és molt clar: els somnis tenen significat i, encara més, tenen significats; no hi ha necessàriament una única interpretació correcta. La somiadora o el somiador, sigui per mitjà de la psicoanàlisi, de contacte xamànic o de contacte familiar i comunitari, pot fer una interpretació dels somnis que li donarà diverses idees de possibles significats, i, si li resulten útils, està bé, és el millor que pot aconseguir. El que no pot existir és una clau per a interpretar somnis que no faci referència al somiador. Per a entendre un somni, cal entendre el context de la persona que somia. Entre pobles originaris, com els pobles xavantes del centre de Sud-amèrica, fan interrogació onírica cada matí, tots amb tots, totes amb totes, col·lectivament. I hi ha grups que fins i tot tenen somnis col·lectius, és a dir, molta gent tenint el mateix somni alhora. Tot això ens porta a expandir una mica la perspectiva psicoanalítica. Sí, els somnis tenen a veure amb desitjos i pors del somiador, però també amb desitjos i pors de tota l'altra gent, totes les altres entitats, animals, plantes del món espiritual dels somiadors... En el món occidental contemporani, aquestes coses no es consideren gaire, però en altres pobles —que també són contemporanis— són molt actuals.

DN
L'obra de Salvador Dalí introdueix també allò enigmàtic, allò oníric, allò fantàstic en la realitat. Què li suggereix a vostè?

SR
He sentit fascinació per Dalí des de petit perquè un oncle meu molt estimat, que, de fet, va morir l'any passat, tenia reproduccions d'obres de Dalí per tota la casa. Per a mi era molt impactant. Després, quan vaig anar per primer cop a Europa, amb divuit anys, vaig visitar Barcelona i també Figueres. El Teatre-Museu Dalí em va impactar molt. M'encanta l'obra de Dalí i el surrealisme, i Buñuel... Quan vaig començar a fer classes i presentacions, per a mi va ser molt natural incorporar Dalí quan parlava del somni en l'art. Dalí, en una certa manera, va transformar la captació d'imatges hipnagògiques i oníriques en un mètode que, de fet, a vegades sembla material d'un estudi científic. Juga amb el llenguatge de la ciència.

DN
Creu que l'article de Dalí a la revista *Nugget* sobre «la màquina de somiar» ha deixat de ser una predicció de futur per ser una realitat? Quines són les seves impressions sobre aquest text?

SR
Crec que la seva predicció és avui una realitat, totalment. Actualment, hi ha laboratoris de recerca i fins i tot universitats i empreses que fan màquines així, màquines que proporcionen certs estímuls per a incubar un tipus de somnis determinat. És com tornar al temps de la incubació de somnis als temples d'Apol·lo, d'Asclepi, dels déus de l'antiga Grècia i Roma, però ara amb tot un aparell electrònic que produeix un repertori d'imatges determinat, que permet donar un biaix als somnis, i programar-los, en certa manera. Crec que és tot molt fascinant. Dalí tenia aquesta vocació futurista i visionària. Tanmateix, a parer meu, la veritable, i la millor, màquina de somiar és el mateix cervell, protegit de tant d'estímul. Si pogués somiar viure en una societat en què el somni estigués protegit i en què tinguéssim àmplia oportunitat d'imaginar sense estar sota un estímul constant, somiaríem molt més. Avui dia, els somnis es plasmen en les pantalles, la gent està una mica hipnotitzada per tot això. Però crec que encara hi ha temps de rectificar.

DN
Per finalitzar, què és el més rellevant que ha après com a científic en el seu treball sobre els somnis?

SR
Pel que fa a la recerca del somni com a tal, una cosa molt interessant que hem descobert aquí és que, quan comencem a dormir, les darreres imatges que han arribat a l'ull abans de tancar-lo hi persisteixen reverberant en el cervell en freqüències altes, mentre que les imatges de tots els altres records que tenim comencen a produir-se i a competir amb les recents en freqüències més baixes. Hi ha dues bandes de freqüències, per a imatges recents i antigues, que actuen en el nostre cervell mentre dormim.

Ara bé, el més rellevant, des del punt de vista social, és que descobrim que quan a l'escola afegeixes una migdiada a un entrenament multisensorial per a llegir i escriure, pots doblar la velocitat de la lectura dels infants d'entre cinc i sis anys. Això és quelcom que estudiem des de fa aproximadament tres anys i ara ho estem replicant a gran escala, perquè aprendre a llegir i escriure encara és un gran problema al Brasil i a altres llocs del món. Des del punt de vista de l'impacte social, això seria molt important.

La veritable, i la millor, màquina de somiar és el mateix cervell, protegit de tant d'estímul. Si pogués somiar viure en una societat en què el somni estigués protegit i en què tinguéssim àmplia oportunitat d'imaginar sense estar sota un estímul constant, somiaríem molt més. Avui dia, els somnis es plasmen en les pantalles, la gent està una mica hipnotitzada per tot això. Però crec que encara hi ha temps de rectificar.

«La nostra ment onírica ens permet connectar-nos amb allò que alguns cosmòlegs quàntics han qualificat com la ment còsmica»

Entrevista a Melinda Powell

Melinda Powell és cofundadora del Dream Research Institute (DRI) de Londres. Ha exercit com a vicepresidenta de la International Association for the Study of Dreams i directora del Help Counselling Centre. També és autora de *The Hidden Lives of Dreams* [La vida secreta dels somnis] (Lagom, 2020) i *Lucid Surrender: The Alchemy of the Soul in Lucid Dreaming* [Rendició lúcida: l'alquímia de l'ànima als somnis lúcids] (Archive Publishing, 2022).
www.melindapowelldreams.com / www.driccpe.org.uk

Fa més de quatre dècades que la Melinda Powell es dedica professionalment a investigar, interpretar i guiar altres persones a través dels somnis. Actualment viu prop d'Oxford, on escriu i organitza grups en línia sobre els somnis. Somiadora lúcida durant dècades, ha descobert que els somnis poden connectar-nos amb l'àmbit transpersonal si permetem que es despleguin per a nosaltres, aportant comprensions transformadores i inspiració creativa.

DALÍ NEWS
Ha estudiat els seus somnis com a font d'orientació en l'àmbit personal i professional. Això l'ha dut a convertir-se en psicoterapeuta, guia de somnis, especialista en somnis lúcids, autora i cofundadora del Dream Research Institute (DRI) de Londres. Posseeix una habilitat única per comprendre els somnis, o es tracta d'una capacitat que posseïm tots?

MELINDA POWELL
Els meus somnis, especialment els lúcids, m'han demostrat que la vida desperta i els somnis actuen en reciprocitat. Els somnis ens ajuden a adonar-nos de la nostra plena humanitat, i el seu potencial forma part del nostre llegat. Però rebre aquesta herència exigeix que estiguem atents a la nostra pròpia «vida simbòlica», com va suggerir Carl Gustav Jung, fundador de la psicologia analítica.

Com podem cultivar una vida de somnis? Com qualsevol relació, vol compromís. Abans d'anar a dormir, cal assossegar la ment a través de la meditació o la pregària. En despertar-nos, cal prendre nota dels somnis en un diari de somnis, encara que siguin fragments: una imatge, un color o un sentiment. Cal anotar les preguntes que el somni ens urgeixi a formular i les preguntes que pot respondre. Com pot reflectir el somni els esdeveniments i les emocions del dia, així com les del passat? Voldria reprendre una part del somni? Al meu llibre *The Hidden Lives of Dreams* s'ofereixen noves vies per considerar cadascuna d'aquestes qüestions. Aquestes consideracions també faciliten el somni lúcid, on prenem consciència d'allò que somiem mentre seguim somiant. Quan parem atenció als somnis, es produeix una resposta recíproca de la vida onírica: els somnis es tornen vívids i clars, més lúcids. En el meu cas, he documentat els meus somnis amb una disciplina ferrenya i, amb el temps, han estat una font de sosteniment creatiu i espiritual, i m'han aportat orientació i inspiració.

Cadascú de nosaltres tindrà una vida onírica única, segons la seva personalitat i experiència vital. Tanmateix, paradoxalment, com més reflexionem sobre els nostres somnis i hi treballem, més reveladors es tornen per a cadascun de nosaltres, tant individualment com col·lectiva. Podem palpar aquesta paradoxa a l'obra de grans artistes com Dalí, la imatgeria idiosincràtica del qual, derivada de la seva vida simbòlica, intensament personal i ricament desenvolupada, té un abast universal. Quan el públic admira les representacions artístiques de Dalí de paisatges interiors onírics, que ell mateix va definir com la seva «iconografia interior», intueixen que la visió de l'artista conté una veritat objectiva que parla de manera subjectivament significativa.

El repte consisteix a manifestar el nostre món interior de manera creativa. Per a mi, això ha significat ser cofundadora del Dream Research Institute a Londres, treballar terapèuticament com a guia de somnis i escriure sobre els somnis per iniciar els lectors en els misteris del seu món interior, més enllà del món de les aparences.

DN
L'art i la imaginació sempre han estat estretament lligats als somnis. En la seva opinió, quina relació tenen amb els somnis? El nostre cervell és la «gran màquina de somiar» que Salvador Dalí havia augurat?

MP
Jo em pregunto, què pensaria Dalí de les nombroses aplicacions per als somnis de què disposem avui per millorar el record dels somnis i induir la lucidesa? Sens dubte, li intrigaria saber que trobar maneres d'induir somnis lúcids —mitjançant llum, so i estimulació elèctrica o química— és una tendència creixent. No obstant això, les investigacions suggereixen que la pràctica de *mindfulness* a la vida desperta indueix els somnis lúcids amb més eficàcia. En definitiva, ja tenim una màquina de somiar: el cervell humà!

Aquest somni lúcid que vaig tenir em va fer comprendre-ho: *Assisteixo a una conferència on un home parla sobre les experiències lúcides que són possibles quan una persona està connectada a una gran caixa negra... Recupero la lucidesa i dic: «No necessites aquesta màquina. Només necessites el teu cos, la teva ment i el teu cor».*

La nostra ment onírica ens permet connectar-nos amb allò que alguns cosmòlegs quàntics han qualificat com la «ment còsmica», lliure de les limitacions normals de l'espai-temps. Aquesta teoria de la «ment estesa» sosté que la cognició transcendeix el cervell individual. En aquest sentit, «la matèria de la qual estan fets els somnis» s'estén fins als confins del cosmos. Els somnis obren la porta al Món imaginal, el *mundus imaginalis*. Aquest terme, proposat pel filòsof francès Henry Corbin, fa referència a una dimensió de l'experiència descrita pels místics islàmics com l'*alam-al-mithal*, en què l'intel·lecte i la percepció sensorial conflueixen a través de la Ment imaginal. Jung ho expressa enigmàticament: «El somni és una petita porta oculta als racons més íntims i secrets de l'ànima, una obertura a la nit còsmica que ja era psique molt abans que sorgís cap consciència del jo...».

Idees com la «màquina de somiar» de Dalí ens poden ajudar a conceptualitzar una forma de consciència que transcendeix la naturalesa dualista del món tal com el percebem.

DN

Dalí, com molts surrealistes, conferia gran importància als somnis. Com creu que el surrealisme, i Dalí en concret, van contribuir a l'exploració dels somnis i la seva influència en la societat?

MP

En lloc d'estendre'm en termes generals, voldria respondre aquesta pregunta compartint com el surrealisme ha influït en la meva vida. Tot i que vaig estudiar el surrealisme a la carrera d'història de l'art a la universitat, no va ser fins que vaig deixar els Estats Units per anar a viure a Polònia després de la caiguda del Mur de Berlín el 1989 que em va colpir la importància del moviment surrealista. El meu trasllat a Polònia es degué, aparentment, al meu desig d'experimentar com es vivia a l'antiga Unió Soviètica i de fundar una Escola de formació de professorat amb el Cos de Pau dels Estats Units. En retrospectiva, la meva motivació inconscient va sorgir de la necessitat d'anar més enllà de les limitacions culturals de la meva educació. En aquella època, la meva comprensió del surrealisme era purament teòrica. Tot i que reconeixia que l'art surrealista reflectia l'enfocament psicoanalític de Freud, per tal d'alliberar l'individu de les respostes condicionades i les limitacions socials, no tenia una comprensió visceral del seu veritable significat.

A Polònia, un company tenia penjada al seu pis una còpia de *La persistència de la memòria* (1931) [P265] de Dalí. Comparada amb l'arquitectura austera d'estil soviètic, la icònica visió de Dalí de rellotges fosos resultava especialment audaç, fins i tot descarada, testimoni d'una perspectiva original, lliure de la banalitat monocromàtica. Les imatges podien alliberar la meva percepció de les limitacions de la realitat, un dels objectius del surrealisme. Més endavant, quan vaig viure a Zúric, a Suïssa, vaig poder admirar obres originals de Dalí i altres reconeguts surrealistes, com René Magritte i Max Ernst. Em van commoure les iconografies personals dels artistes, que trencaven els límits de la realitat del consens. Les seves obres mestres van revifar el meu desig d'explorar el meu món interior. Mentre vivia a Suïssa, vaig descobrir una bíblia que Dalí havia il·lustrat a principis de la dècada de 1960. Les seves il·lustracions van infondre una nova vida a les familiars narratives bíbliques. Els subtils ombrejats i colors evocadors em van commoure. Aquestes aquarel·les reflectien una profunditat emocional i una sensibilitat espiritual que semblaven coartades a les obres anteriors de Dalí. Anys després, vaig comprar una còpia signada de l'estampa *El Pastor* de la sèrie «El Cantar de los Cantares» (1971) de Dalí en una galeria d'art londinenca. Per a mi, aquesta visió mística d'Hermes reflecteix els paisatges il·luminats dels meus somnis lúcids.

En aquella època també vaig començar a escriure i a parlar sobre els somnis. Una dècada després, mentre preparava les meves respostes per a **DALÍ NEWS**, va sorgir una oportuna sincronicitat: una dona que assisteix al meu curs de somnis va compartir espontàniament il·lustracions del Tarot de Dalí per ampliar la seva imatgeria onírica. D'una manera curiosament «inquisitorial», per posar-ho en paraules dalinianes, les obres dels surrealistes en general i de Dalí en particular han marcat la meva vida, m'han infós la confiança per compartir el meu món interior.

DN

La seva comprensió del significat dels somnis transcendeix allò artístic o psicològic fins a allò transpersonal. En la seva opinió, amb què ens connecten els somnis més enllà de l'inconscient individual?

MP

Això em recorda la percepció mística de Dalí al seu llibre, *50 secrets màgics per pintar* (1948), quan aconsella a l'artista: «...és absolutament necessari que la seva mà de pintor la guiï un àngel». Aquest consell també s'aplica a la nostra manera d'abordar els somnis. Cal destacar que el sufisme predica que un àngel ens precedeix a cadascun de nosaltres, tant a la vida com als somnis, per guiar-nos cap a la conversió en llum de l'Esperit. Dalí va expressar una veritat similar per als surrealistes quan va afirmar, referint-se al seu mètode paranoicocrític: «Aquest mètode només funciona en el cas de posseir un dolç motor d'origen diví, un nucli vivent, una Gala. I només n'existeix una». Aquest «dolç motor d'origen diví» semblaria similar a la pràctica de la devoció amorosa, l'*Eros* al cor de l'impuls creatiu. Per a Dalí, la seva estimada Gala personificava aquest amor suprem, com la Divina Sofia arquetípica, que atorga els seus dons de saviesa i bellesa a aquells que l'estimen.

Des de les perspectives transpersonal i alquímica, la unió paradoxal de la «coerció irracional» de Dalí i el «dolç motor d'origen diví» seria la confluència de cor i ment —intuïció i raó—, que unirien així lúcidament la nostra visió exterior i interior. Carl G. Jung va comparar aquest sentit de plenitud amb el *mysterium conuinctionis* alquímic: la unió mística amb el Diví.

Tornant al tema de la intel·ligència celestial, concloure assenyalant que, quan Dalí va quedar fascinat per la física quàntica, va declarar al seu *Manifest antimatèria* (1958): «En l'actualitat, el món exterior —el de la física— ha transcendit el de la psicologia... És amb pi-mesons i els neutrins més gelatinosos i indeterminats que vull plasmar la bellesa dels àngels i de la realitat». Aquestes paraules expressen la joia del despertar de l'ànima mística a una intel·ligència supremament amorosa i creativa, coneguda a través de la Ment imaginal il·luminada.

DN

Al llibre *Lucid Surrender* vostè explora la relació entre els somnis i l'alquímia, una qüestió de gran interès per a Salvador Dalí. Com vincula el procés de somiar amb el procés alquímic? Els somnis poden facilitar la transformació espiritual de la mateixa manera que ho fa l'alquímia, tal com l'entenen figures com Carl G. Jung?

MP

Els alquimistes europeus de l'Edat Mitjana consideraven l'alquímia com un art sagrat que tenia com a objectiu «espiritualitzar la matèria i materialitzar l'esperit». L'audaç ambició de Dalí de materialitzar la «irracionalitat concreta», descrita en la seva obra *La conquesta de l'irracional* (1935), comparteix ressonàncies amb aquest propòsit alquímic. En aquest sentit, «conquesta», més que significar derrotar l'altre, significa essencialment «realització». L'artista «conquereix» allò que és irracional o inefable tot manifestant-ho. Veritablement, en un procés tal, el poder de «coerció irracional» de l'artista resideix en saber cedir a allò que demana expressió des de dins.





Salvador Dalí, *Sense títol, Anunciació de la Verge*, Vol. V, *Biblia Sacra*, 1967
Fundació Gala-Salvador Dalí

Salvador Dalí, *Sense títol, Àngel amb espiga*, *c.* 1950
Fundació Gala-Salvador Dalí

És important destacar que, en la lucidesa, qui somia pot explorar conscientment la naturalesa dels somnis. Els somnis lúcids ofereixen un laboratori alquímic on explorar la nostra psicologia personal i la consciència transpersonal. Prefigurant aquesta visió d'allò transpersonal, al segle XVII, l'alquimista Heinrich Khunrath va denominar l'espai oníric visionari com a «El teatre dels secrets». Els «mètodes secrets» i els «secrets màgics» de Dalí reflecteixen aquesta noció.

L'axioma alquímic de les correspondències entre l'experiència subjectiva i la «realitat» objectiva —«com és a dalt és a baix»— resultaria cert per als surrealistes. Per als alquimistes, el món espiritual aviva el món material, i la capacitat humana d'imaginació creativa reflecteix la imaginació teofànica del Creador suprem. Les paraules de Khunrath adquireixen un to dalinià quan afirma: «Aquell qui nega els somnis veritables parla en somnis».

Com un alquimista modern, Dalí, al seu *Manifest místic* (1951), descriu un procés de «desmaterialització i desintegració» que revela l'«espiritualitat de tota substància». Aquí posa en primer pla un altre principi alquímic: «Dissoldre la matèria i coagular l'esperit». En els seus darrers anys, Dalí va comprendre que la divisió de la física i la metafísica, provocada per l'especialització del mètode científic modern, requeria una nova síntesi, que només la «mística militant» de l'art i els somnis podia proporcionar. En la meva experiència, els somnis lúcids numinosos, que solen implicar una trobada amb la llum vivent, poden posar qui somia en contacte amb el «misticisme nuclear». Aquesta il·luminació espiritual dissol els constructes de l'ego alhora que fusiona els aparents oposats de la racionalitat i la imaginació. Aquestes experiències expandeixen radicalment la nostra consciència, fent-nos conscients de la unitat essencial després de la multiplicitat de formes i transformant com ens relacionem amb la vida i la mort.

L'«alquímia dels somnis lúcids» analitza el somni lúcid a través de la doble perspectiva de l'alquímia i del que jo anomeno *Lucid Surrender*™, la «rendició lúcida». Em baso en els ensenyaments de Carl Jung, que entenia la imatgeria alquímica dels somnis com a símbol de la individuació, mitjançant la qual la vida exterior d'una persona s'alinea creativament amb la seva naturalesa autèntica. Al meu llibre *Lucid Surrender: The Alchemy of the Soul in Lucid Dreaming* per primera vegada es propaga el model alquímic de Jung al somni lúcid.

DN

S'especialitza en el somni lúcid. Vostè diria que un artista és un explorador lúcid del seu inconscient personal i de l'inconscient col·lectiu? Com podem aprofitar el potencial creatiu dels somnis lúcids?

MP

Absolutament, els artistes són exploradors lúcids! En el somni lúcid s'assoleix un equilibri entre els processos de son i vigília. A la vida desperta quotidiana, percebem que existim en una única realitat, delimitada per l'espai-temps. No obstant això, en un somni lúcid, podem ser conscients de múltiples dimensions de l'Ésser. Veig aspectes d'aquesta exploració onírica en la noció de Dalí de «coerció irracional» que es descriu en el mètode paranoicocrític. Malgrat que la «rendició lúcida» —el meu propi enfocament del somni lúcid— sona contrària a la «coerció» de Dalí, aquests suposats oposats comparteixen una atenció meticulosa a l'hora de plasmar l'experiència interior amb una intenció enfocada. Tots dos requereixen una receptivitat i reciprocitat actives, una mena de «segona ingenuïtat» o «segona immediatesa» de Ricoeur, que caracteritza el procés artístic de Dalí.

En renunciar conscientment al «control» en l'estat lúcid, emergeix un espai sagrat on tota forma d'ortodòxia cedeix davant la revelació de l'Amor Diví. La rendició lúcida no és una tècnica ni un mètode, és una manera de ser, de rendir l'ego a la presència transpersonal. Aquesta rendició en el somni lúcid requereix no tan sols resistència psicològica, sinó també resistència espiritual. Requereix, alhora, que afrontem primer les nostres pors, el que Jung va denominar el «costat ombrívol» de l'inconscient, els trets negatius que projectem sobre els altres, tant a la vida com als nostres somnis. Arrelada a la nostra naturalesa instintiva, aquesta ombra, si no es distingeix, pot sorgir de l'inconscient amb una força destructiva en forma de projecció que s'adhereix a qualsevol cosa que es percebi com una amenaça, ja sigui un individu, una comunitat, una nació i, no menys important, allò «desconegut». Jung va demostrar que en fer conscient la foscor que duem dins, ens alliberem de les projeccions negatives, segell distintiu de l'ego, cosa que ens permet assolir la compleció i la plenitud.

De la mateixa manera, l'enfocament estètic de Dalí, descrit a *La conquesta de l'irracional*, requereix certa resistència espiritual i disposició per explorar allò desconegut, ja que l'artista plasma, amb un realisme hiperfotogràfic, la «imaginació desconeguda». Dalí, com a explorador oníric de l'inconscient, atorga impàvidament un estat ontològic a allò aparentment irreal i irracional, una realitat hiperlúcida que suposa un terreny familiar per al somiador lúcid.

Com podem accedir a la lucidesa? A més del diari reflexiu i la pràctica de *mindfulness* que he esmentat anteriorment, una altra forma poderosa de desenvolupar la consciència lúcida és revisitar un somni no lúcid amb l'ajuda d'un guia de somnis. Treballant conjuntament, el somni es pot experimentar de nou en temps real tornant a accedir al somni de forma meditativa per explorar les associacions, emocions i sensacions corporals que sorgeixen espontàniament. Ofereixo exemples d'aquest procés a *The Hidden Lives of Dreams*. Restar amatent a la Ment imaginal durant la vigília ens ajuda a parar més atenció a allò que somiem quan dormim, cosa que potencialment pot despertar la lucidesa. A més, en tornar a la vida desperta després de rendir-nos a la lucidesa, aconseguim una renovada sensació de sorpresa davant del miracle de la vida!

DN

L'art i els somnis comparteixen un propòsit espiritual comú més enllà del que és material i psicològic? Salvador Dalí estava fascinat pel misticisme, que vinculava amb la naturalesa fonamental de la matèria, l'àtom. Què n'opina sobre la relació entre la biologia dels somnis i les experiències reveladores que ofereixen?

MP

La ciència admet que els mons de la física clàssica i la mecànica quàntica coexisteixen, si bé continua sent un misteri com ho fan. No obstant això, en els nostres somnis, en particular els lúcids, sembla que aquests mons es fusionen, i podem travessar murs sense esforç, desafiar la gravetat i volar, viatjar a la velocitat de la llum o fins i tot més ràpid, influir en altres objectes a distància i canviar de forma.

Al seu *Manifest místic*, Dalí argumenta que els místics religiosos, com santa Teresa de Jesús, penetren a les «capelles penitencials del castell espiritual», mentre que «l'artista místic ha de formar-se estèticament, mitjançant la feroç i quotidiana autoinquisició d'un somni místic... una ànima dermoesquelètica... en què la carn de l'ànima no pot evitar ascendir cap al cel». L'arquitectura del somni místic de l'artista es pot comparar amb la catedral dels somnis que ens connecta amb la sagrada presència al centre de la creació.

Des d'una perspectiva neurològica, el somni lúcid s'ha cartografiat mitjançant imatges per ressonància magnètica i ara es reconeix com un estat cerebral específic. El 2009, uns neurocientífics van documentar per primera vegada les connexions entre la consciència reflexiva en els somnis lúcids i la freqüència d'ones cerebrals gamma de 40 Hz, associada amb estats meditatius profunds, en contrast amb l'estat de somni no lúcid del cicle del son.

No obstant això, uns quants milers d'anys abans d'aquesta investigació, la importància de la consciència reflexiva en els somnis ja estava ben establerta a les tradicions esotèriques. El budisme tibetà, per exemple, du a terme una pràctica altament especialitzada de «ioga del somni», mentre que les branques esotèriques del judaisme, el cristianisme i l'islam també han explorat els aspectes reveladors dels somnis reflexius. Més recentment, tant la psicologia de Jung com la transpersonal comparteixen aquest afany. A *Lucid Surrender* narro en primera persona com aquest desenvolupament pot succeir amb el pas del temps mitjançant la pràctica del somni lúcid.

En l'actualitat s'està investigant àmpliament el somni lúcid, principalment la qüestió de com la persona que somia pot controlar el somni. La recerca també ha demostrat l'eficàcia del somni lúcid per millorar les activitats de vigília, des de la música fins a la gimnàstica, mentre que les pel·lícules de Hollywood l'han acostat a la cultura popular. Tot i això, considerar el somni lúcid simplement com un mitjà per controlar la narrativa dels somnis o millorar una habilitat implica no comprendre les sublims profunditats de la lucidesa. L'energia que s'allibera en la llum de la lucidesa com a art espiritual és «nuclear», toca totes les cèl·lules des de l'interior i desencadena una reacció en cadena d'èxtasi còsmic a la medul·la que transforma qui somia.

En conclusió, tots els somnis creen un pont entre la matèria i l'esperit. A més, els somnis lúcids ofereixen potencialment l'experiència directa del despertar de l'ànima. Pel que fa a la nostra vida onírica, tots som artistes, pintem en un llenç interior que ens permet veure'ns a nosaltres mateixos més clarament i, així, obtenir la inspiració necessària per viure amb plenitud.

Els museus que vam somiar ja són aquí... i és una qüestió d'arquitectura

Juan Herreros

Juan Herreros és doctor arquitecte. Desenvolupa la seva activitat professional, intensament vinculada amb l'art i els museus, a través de la seva firma estudio Herreros amb la qual acumula premis, publicacions i exposicions dels seus projectes a escala global. La seva activitat docent se centra al voltant de la seva plaça de Professor of Architecture a la GSAPP de la Universitat de Columbia i a la de Catedràtic de Projectes de l'ETSAM de Madrid.

Fins a mitjans del segle XX, el «museu» era majoritàriament una successió de sales dedicades a exposar art sense més programes complementaris. En les últimes dècades, el museu s'ha hagut d'adaptar a la multiplicació dels formats de l'art i molt especialment a les noves necessitats i somnis de la societat: democratització, accessibilitat, participació, diversitat i multifuncionalitat. Juan Herreros, arquitecte fundador d'estudioHerreros, ens explica el paper de l'arquitectura en aquesta revolució a través dels seus últims projectes.



estudioHerreros, Diagrama del museu actual que mostra el paper crucial dels usos complementaris en la democratització de les institucions, 2014

Estimem els museus. Ens han acompanyat des de fa dos-cents anys per ajudar-nos a entendre que no estem sols, que la història, els humans i no humans que poblen el nostre planeta i les seves geografies són diversos, i aquesta diversitat és la màxima riquesa amb què podem conviure. Però, sobre tot, els museus ens han ajudat a entendre el passat d'on venim —i a reescriure'l tantes vegades com calgui—, a conviure amb les contradiccions d'un present convuls —que pertorba permanentment el desig de convivència pacífica i enriquidora— i a entreveure un futur desitjable —per molt que els pronòstics en alguns sentits siguin d'allò més inquietants—. El museu, a més, sempre reacciona a les exigències dels temps i fa esforços en ocasions de gran complexitat per adaptar-se a les noves equacions de la successió de presents que ha d'atendre.

Els primers museus, aquells gabinets de les meravelles del segle XVIII, no eren gaire grans, recollien col·leccions en general associades a una persona amb possibilitats d'atresorar peces d'especial valor. Des de reis fins a mercaders, afortunats viatgers o gent culta, la seva missió fonamental era la de guardar —avui en diríem arxivar— col·leccions construïdes amb un criteri divers en un lloc permanent destinat a aquest efecte. Aquí apareixen les dues grans condicions perquè puguem utilitzar la paraula «museu»: la col·lecció i el contenidor. Diguem, com a simplificació eficaç, que sense col·lecció i sense arquitectura, no hi ha museu. El que va venir després és de sobres conegut. Els museus van créixer i el model palatí de la successió de sales interrompudes de tant en tant per algun espai de ròtula, transició o descans visual, s'instal·là com a suport inevitable del ritus històric per excel·lència per gaudir de l'art: la visita. No obstant això, en l'últim quart del segle XX tot va canviar. Els formats de les pràctiques creatives van posar en crisi l'estaticitat del museu i la multiplicació de les activitats paral·leles a la pura visita de la col·lecció va decretar un salt quantitatiu en les velocitats i vibracions d'una programació que va assumir la responsabilitat de democratitzar l'accés a l'art en tots els seus sentits.

En aquest esforç per alinear els museus amb l'esdevenir-se dels temps, els més grans disposaven del potencial dels seus magatzems i van poder seguir sent visitats massivament per viatgers i locals ben informats i oferir-los les seves col·leccions i grans esdeveniments expositius. No obstant això, l'arribada del nou segle va comportar la necessitat d'establir connexions amb els ciutadans més propers de totes les generacions i integrants de totes les minories que no havien tingut accés al museu fins llavors. Només cal veure quants museus (Dallas Museum of Art, Art Institute de Chicago, Brooklyn Museum) han confiat recentment en l'arquitectura, i els dos primers en l'arquitectura espanyola,[1] per dur a terme reformes que facin més permeables els seus accessos, àrees públiques i programes no expositius —des dels departaments educatius a l'activitat investigadora, des dels espais de performance a les sales de cinema— buscant la complicitat d'un visitant a qui s'ha de fer sentir a la seva ciutat, barri, a casa seva, sense elitismes i amb la màxima consideració envers tots els grups socials que conviuen als seus entorns. Valgui com a prova de la vitalitat i la transcendència de les noves equacions sense les quals és impossible pensar el museu avui que el Consell Internacional de Museus (ICOM), que depèn de la UNESCO, ha revisat cinc vegades des de 1974 una qüestió de gran rellevància com és la pròpia definició de museu. Així, el 2022, després d'àrdues anades i vingudes discutint cada paraula, consultes i tallers, es va convenir que calia completar l'anterior definició de museu de 2007 («institució permanent i sense ànim de lucre, al servei de la societat i del seu desenvolupament, oberta al públic, que adquireix, conserva, investiga, comunica i exhibeix el patrimoni material i immaterial de la humanitat i el seu medi ambient amb finalitats educatives, d'estudi i de gaudi») amb les noves sensibilitats del moment tot afegint: «accessible, inclusiu i que promou la diversitat i la sostenibilitat», i concloent: «Amb la participació de les comunitats, els museus operen i comuniquen èticament i professional oferint experiències variades per a l'educació, el gaudi, la reflexió i l'intercanvi de coneixements». La definició invoca un compromís amb el respecte a l'altre i el dret a la informació que no és d'estranyar que, malgrat que fos aprovada per aclaparadora majoria, fos rebutjada per 40 països (un 7,6 % dels membres de l'ICOM) en forma de vot negatiu o abstenció.

1. El Dallas Museum of Art es renova actualment segons el projecte del despatx madrileny Nieto-Sobejano. També ho fa l'Art Institute de Chicago, amb disseny de la firma barcelonina Barozzi-Veiga.

Benvinguts siguin aquests esforços per acostar l'art i els seus programes a tothom. Per part nostra, a la definició només li falta una al·lusió al contenidor, al fet que aquesta permanència desitjable i l'ús dels visitants implica convocar l'arquitectura com la disciplina capaç de transformar l'hermetisme en porositat i la densitat esgotadora en amable acolliment. Però en llegir aquesta definició, sorgeix una realitat indefugible i és que si la mida dels grans museus els confereix un paper que es desenvolupa en l'escala global, i amb això s'embeu d'una obsessió de vegades decebedora pel que fa al nombre de visitants com a únic barem de l'èxit, es fa necessari enriquir l'oferta amb una legió d'institucions de mides mitjanes, petites i molt petites que completin un panorama que no es pot sostenir només a base de grans esdeveniments, capaç de subsistir sense necessitat de mesurar-se en l'àmbit del consum. Tot això tenint en compte que, excepte les franquícies dels grans museus en països emergents que repeteixen el model de la casa mare (Louvre, Guggenheim, Hermitage, Pompidou…), no s'espera la creació de nous museus de l'escala del Metropolitan de Nova York, el British de Londres, el Prado de Madrid… i això és una bona notícia perquè l'escala de les noves institucions necessàriament es redueix i sorgeix un altre tipus d'equipaments museístics cridats a convertir-se en epicentres de la convivència —el descobriment de l'altre—, l'aprenentatge i la fusió de l'art i la vida que tants corrents artístics des del surrealisme han perseguit i en la consecució del qual la sacralització del gran art, propiciada per determinats museus, no ha contribuït precisament a materialitzar.



estudioHerreros, Museu Munch d'Oslo, 2009-2021

El que tenim en l'actualitat, o almenys el que sembla més interessant del panorama museístic, és el sorgiment d'un model diferent d'institució per a la qual, de nou, no n'hi ha prou d'enunciar manifestos de profund compromís social, mediambiental o educatiu ni amb el saber fer de directors i comissaris sinó que s'haurà de produir amb el concurs d'una arquitectura perfectament sintonitzada amb els nous enunciats: més flexible pel que fa a l'espai, de lectura i gestió comprensible, que admeti una programació variada pel que fa a públics i formats per multiplicar els ritus de contemplació i implicació dels usuaris amb l'art i la capacitat per llegir i desplegar posicions crítiques sobre el present. Estem completament alineats amb Dorothea von Hantelmann[2] quan afirma que després de l'hegemonia del teatre com a espai ritual per excel·lència des del renaixement, i ritual significa per a ella lloc on posar en crisi l'ordre establert, els nous museus venen a ser l'espai ritual de les societats del segle XXI, i per això l'autora reclama una nova arquitectura.

1. Museu Munch d'Oslo: per i per a la ciutat i els ciutadans

Amb aquesta idea ens enfrontem[3] l'any 2008 a les bases del concurs per al nou museu Munch d'Oslo, que reclamaven donar forma al museu del futur. La nostra resposta es basa en el fet que Edvard Munch és per sobre de tot un artista noruec, però al mateix temps gaudeix d'un enorme interès global. Dit d'una altra manera, Munch és un artista dels noruecs i dels amants de l'art de tot el planeta, i tots dos grups el perceben i necessiten d'una manera diferent. Per això, sense renunciar a la necessitat d'una arquitectura significativa que assumís la seva condició de construcció pública i representativa en una ciutat amb pocs monuments i menys imatges inconfusibles, vam entendre que calia fer lloc a una població que no s'hauria de sentir desplaçada pels turistes sinó tot el contrari, acollida i considerada com el motor d'aquella societat que va fer possible la figura de Munch i la construcció d'un museu tan ambiciós. Per això l'edifici es divideix en dos cossos: un és el vestíbul en forma de plaça pública a la qual s'aboquen una sèrie de programes destinats als usuaris locals: auditori, biblioteca, centre de recerca, cinema, departament educatiu, botiga, cafè, tot agrupat en el que podríem descriure com el basament de l'edifici; i un altre és el museu pròpiament dit, desenvolupat en altura per ocupar el menor espai urbà possible i que retorna a la ciutat una notable proporció del terreny públic, i per emergir com un far o llum a la silueta urbana d'Oslo marcant un punt de condensació energètica de cultura urbana associada a l'art. La nostra intenció no és altra que oferir aquest basament als ciutadans, situar-los al centre de gravetat de l'edifici, i aconseguir que hi acudeixin amb freqüència, que l'inscriguin a la seva vida quotidiana, perquè la programació és intensa i perquè és un bon lloc de trobada i descoberta. Aquest museu per als ciutadans representa un esforç, esperem que el temps ho corrobori,[4] per retornar a la gent el que a tants llocs se'ls ha manllevat per lliurar-ho als visitants esporàdics. A més, es dona la circumstància que Oslo és un cas particular de ciutat amb un ajuntament vertical, de manera que tots dos edificis, abocats al fiord, estableixen un diàleg aeri entre la política —l'art de la convivència— i la cultura —la construcció col·lectiva per excel·lència—. I en aquesta verticalitat, el Museu Munch desplega el seu sistema ascendent de circulacions com una mena de pantalla transparent que permet al visitant descobrir des de cada pis un estrat de la història de la ciutat —port viking, centre medieval, ciutat moderna, ciutat industrial…—. El museu redefineix a través de l'arquitectura el ritual de la visita convertit en una passejada vertical interrompuda per aquestes talaies/observatoris des dels quals s'accedeix a unes sales neutres que admeten qualsevol forma de colonització. Amb tot, el Museu Munch, tot i haver estat capaç de desplaçar el centre de gravetat de la ciutat cap a la riba del fiord, és de l'ordre de deu vegades menor que el Louvre, per la qual cosa l'hauríem d'inscriure a la família dels museus mitjans.

2. Museo Malba de Buenos Aires: el museu com a espai domèstic

Mentre dissenyàvem el Museu Munch d'Oslo, vam tenir l'oportunitat de fer un diagnòstic sobre l'operativitat d'una institució de mida inferior, el Museu Malba de Buenos Aires, i vam concloure que, si bé les seves sales complien molt generosament els estàndards de versatilitat i eficiència, per apropar el museu a la gent, i especialment als joves, seria necessari recondicionar els vestíbuls i altres espais no expositius. La feina aquí va consistir a reduir la càrrega institucional que acompanyava l'acte d'accedir a l'edifici, obtenir informació, fer ús del guarda-roba, assistir a la programació del cinema o l'auditori, utilitzar la biblioteca, comprar a la botiga o tenir una cita al cafè. L'esquema original, centrat, simètric, tradicional, d'una materialitat sòbria però imponent, va perdre tota la solemnitat per convertir-se en una plaça pública, pavimentada en formigó propi d'un espai exterior, i colonitzada per uns mobles arquitectònics realitzats en perfils d'alumini i taulers de fusta contraxapada pròpia de la cultura del bricolatge. D'alguna manera, podem dir que el museu es va transformar en un espai domèstic. Automàticament, la gent, els joves i els més grans en especial, van entendre que el museu els allargava una mà que els convidava a entrar-hi. I és que fins fa molt poc no s'ha entès fins a quin punt pot arribar a ser d'elitista l'acte d'entrar en un vestíbul desconegut, comprar una entrada i penetrar en un món on es corre el risc de sentir-se un estrany. Si l'art havia cultivat durant dècades aquest orgull d'existir només per als coneixedors, posant inconscientment traves als aliens, cal celebrar que aquesta tendència s'hagi copsat i s'hagi capgirat. Per això, treballs tan senzills com el que vam dur a terme per al Museu Malba, una col·lecció privada d'art llatinoamericà d'altíssim interès atresorada pel mecenes Eduardo Costantini, obren, juntament amb altres transformacions similars redactades per col·legues de tot el món, una porta a la posada en valor d'institucions la capacitat d'incidència de les quals en la construcció d'una societat inquieta, malgrat les seves dimensions reduïdes, és extraordinàriament poderosa.

estudioHerreros, Museo Malba de Buenos Aires, 2017



2. Dorothea von Hantelmann, *What's the Ritual Space for the XXIst Century?*, The Shed, Nova York. Cicle de converses comissariat per Dorothea von Hantelmann i Hans Ulrich Obrist (Shed's Senior Program Advisor) com a part del programa *A Prelude to The Shed*, 2018.

3. estudioHerreros és un despatx d'arquitectura establert a Madrid format pels socis Juan Herreros i Jens Richter.

4. El seu primer any de vida, el Museu Munch va rebre la visita d'1.500.000 persones. Un 45 % eren menors de 35 anys, i un nombre molt significatiu va visitar el museu diverses vegades.



estudioHerreros, SOLO CSV de Madrid, 2020-2025

3. Col·lecció SOLO: la dissolució dels límits entre exteriors i interiors

Feia deu anys que treballàvem amb la col·lecció SOLO de Madrid en el disseny de la seva primera seu i en la realització d'altres treballs quan el 2020 ens van proposar un encàrrec inusitat: aquesta vegada no es tractava de dissenyar un museu sinó un lloc en què la col·lecció —encara incipient— creixés com a motor de totes les converses i debats pertinents pel que fa a l'estat actual de l'art. La col·lecció és heterodoxa i es defineix com a purament experimental en constant alteració, per la qual cosa l'espai que l'allotja ha de ser capaç de ser moltes coses alhora. El desplegament, que recull en nom seu les inicials del carrer on s'insereix (CSV: Cuesta de San Vicente) es realitza en un edifici industrial de formigó armat i lluernes translúcides que es colonitza mitjançant arquitectures que el parasiten i li inoculen múltiples vides. El concepte d'interior i exterior es volatilitza perquè tot espai és el fora d'un dins, i així successivament. L'art sorgeix, desapareix, es trasllada en un joc curatorial permanent que busca relacions i reaccions entre l'arquitectura i l'art i entre ambdós i les persones. És difícil descriure el projecte en un text, però volem presentar-lo com un manifest, com una idea de museu somiat en què res no és el que sembla o, almenys, res no és el que sempre ha estat. Quan es parla del contingut experimental de l'art, sentim una reducció de la càrrega propositiva d'aquesta paraula per dipositar-la pacíficament al territori del que és nou, però experimental remet a experiment, a assaig, a un sistema exploratori on l'error no només hi té cabuda, sinó que pot engendrar grandesa. I allò experimental en l'art no s'ha caracteritzat per buscar una arquitectura experimental per fer-lo possible o, dit altrament, amb prou feines s'ha confiat que una arquitectura per allotjar aquests assajos ha de ser en si mateixa un experiment. Això és SOLO i el debat que pretén obrir sobre la diversitat possible de les institucions associades a l'art, per més que el món més ortodox de l'art es resisteixi de vegades a certes novetats.

4. Malba-Puertos: el no-museu sense circulacions ni jerarquies en què estar-se més que visitar

Durant la realització de l'Espacio SOLO, Malba va tornar a l'escena amb una proposta perfectament encaixada en el debat sobre la incidència dels centres culturals de menor escala: construir un petit enclavament per emmagatzemar i mostrar art en un lloc perifèric habitat per una població a qui mai no se li ha ofert l'art com un ingredient dels seus moments d'oci, contemplació o aprenentatge. Així sorgeix Malba-Puertos al municipi d'Escobar, just a l'altra banda de la delimitació de la província de Buenos Aires. En menys de dos anys de disseny i construcció, el conjunt, format per tres pavellons diàfans i transparents de no més de 600 m² cadascun col·locats a portell i coberts per un gran sostre de 3.000 m² que genera tres places llestes per a la seva activació, va obrir al públic. El plantejament no respon a cap convenció programàtica: una sala d'exposicions temporals que també és espai de reunions i botiga; un magatzem d'art visitable que és alhora una aula i un cafè; un espai que allotja unes peces escultòriques de l'artista tucumà Gabriel Chaile que és alhora una sala d'exposicions enfocades a l'art contemporani vinculat a les artesanies dels pobles indígenes. Tot això és visitable gratuïtament durant el dia i quan cau el sol i es tanquen els pavellons, les cortines que protegien les obres del sol s'aixequen i fan visibles les sales des de l'exterior per a les persones que caminen, conversen o passegen el gos. Els espais exteriors protegits de la pluja i el sol es programen amb intensitat i funcionen com a escenari, mercat, aula, solàrium o pati de jocs; tot això en l'àmbit de la programació curatorial, procurant portar l'art als usos ociosos dels habitants d'aquesta perifèria que, malgrat la seva impersonalitat aparent, té una història i necessita punts de trobada i cohesió dels seus habitants. Es pot imaginar res menys solemne? No hi ha recorregut, no hi ha visita, per no haver-hi no hi ha ni porta principal i la paraula «museu» no apareix enlloc. Jesús Vasallo[5] l'ha definit com un «no-museu» que recorre a la desmonumentalització de la institució per incidir en una lleugeresa d'ús que el fa molt eficaç com a dispositiu sensibilitzador envers l'art, la natura i la història local; Tania Pardo,[6] directora del museu CA2M de Móstoles, a la perifèria de Madrid, l'ha definit com un museu «per estar-s'hi» i ha esmentat, amb gran encert, que es tracta un tipus d'esdeveniment perifèric que resisteix la capacitat absorbent de la capital per oferir-se a un públic que no comptava amb l'art com a instrument per saber més de si mateixos.

En vista d'aquests casos, podem dir que els nous museus ja no són presoners de l'ortodòxia que invoca la paraula i que s'està sedimentant un vocabulari per a una nova generació d'institucions amb el concurs de l'arquitectura com a aliada crucial dels qui ho volen intentar.

És obvi que un museu és fonamentalment una institució més que no pas un edifici i que és la institució la que s'ha de guiar pels principis i els compromisos enunciats anteriorment, però també ho és que aquests objectius no s'aconseguiran mentre no es revisin els tipus arquitectònics corresponents i sembla que se n'han adonat les persones més involucrades en les inquietuds del moment. Aquestes persones han estat qui ha entès que si per accedir a l'auditori d'un museu cal donar la volta a la cantonada i entrar literalment pel carrer del darrere, o que si per assistir a un esdeveniment cal baixar al soterrani; si desconeixem on treballen les persones, on són les biblioteques, els departaments educatius o els tallers de restauració als quals se sol accedir per circuits invisibles, és que no confiem que l'arquitectura pugui aconseguir allò que la reunió d'experts de l'ICOM va concloure com el museu que somiem.



estudioHerreros, Malba-Puertos de Escobar, 2024

Pels volts del 2022, gairebé un any després de la inauguració del Museu Munch, afirmàvem que «els museus volen ser places públiques» o «el museu s'ha d'inscriure a la vida dels ciutadans que hi han d'acudir a moltes coses més que a veure exposicions». Avui sabem que un museu contemporani de qualsevol mida amb prou feines consumirà un 20 % de la seva superfície en espais expositius un cop llevats els locals tècnics i l'emmagatzematge, i que la resta es dedicarà a investigació, educació, auditoris, tallers d'artistes i tants usos que fan dels museus llocs de programes increïblement rics i complexos que fins fa ben poc s'ocultaven i minimitzaven com a espais secundaris interiors.

Només tindrem Museus als quals aplicar els adjectius que desitgen els membres de l'ICOM quan els projectes que els donen suport assumeixin aquests propòsits com una expressió de somni col·lectiu multigeneracional allunyat de les imatges espectaculars com a únic aliment del seu prestigi.

5. Jesús Vasallo, «El No-Museo», Revista *PLOT*, núm. 77, Buenos Aires, 2025.

6. Tania Pardo, «El No-Museo», Revista *PLOT*, núm. 77, Buenos Aires, 2025.

Un somni despert

Salvador Dalí

Salvador Dalí, André Parinaud, *Confessions inconfessables* (1975). A *Obra completa*, vol. II, *Textos autobiogràfics 2*, Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, Figueres, 2003, p. 309-311.

«Camino amb la meva mare i la meva germana per la neu, que veig per primera vegada. Suro per una catifa miraculosa que cruix lleugerament conforme avanço, bo i deixant de ser immaculada alhora. No triguem a sortir de Figueres i ens endinsem en un bosc; de sobte, em quedo quiet; al bell mig d'una clariana, descobreixo un objecte màgic a la neu, com si m'estigués esperant; és una bola de plàtan, una mica oberta, que deixa veure el borrissol de l'interior. Un raig de sol, únic, filtrat per entre els núvols, es planta com un projector minúscul al borrissol groguenc i li dona vida. M'hi llanço i m'agenollo, i amb les mateixes precaucions que adoptaria per recollir un ocell ferit, tanco les mans com si fossin una closca i recullo la bola. Acosto els llavis a la suau fenedura i la beso. Trec el meu mocador, embolico la bola i dic a la meva germana que acabo de trobar i de recollir un mico nan, però que no l'hi ensenyo. Noto com el mico es mou a la meva mà, dins del mocador. Només tinc un desig: mostrar a la noia la troballa del teatre òptic. Sé que ella m'espera a la font i demano a la meva mare que tornem immediatament. Ella hi està d'acord. De sobte, ens trobem amb uns amics i ella s'entreté parlant amb ells. Jo corro cap a la font i oh, èxtasi!, la nineta russa de la *troika* m'espera asseguda en un banc. Em mira. El mico es mou encara sota la meva mà, a la butxaca. Tinc la sensació que se m'aturarà el cor en qualsevol moment. Fujo i torno amb la meva mare. Després torno a marxar, però aquesta vegada faig una volta i miro la nena d'esquena. M'agenollo a la neu, immòbil, amb l'esperit paralitzat. Veig i sento un home que s'acosta a la font per omplir un càntir, i el soroll del raig d'aigua em desperta del meu somni. Trec la bola de la butxaca i, amb la navalla, començo a desplomar-la per tal d'oferir-la al meu amor, a qui vull besar el clatell mentre li dono el meu regal. De sobte, ella s'aixeca i també va a la font a omplir un petit càntir. Amb els genolls blaus pel fred, m'incorporo i m'acosto al banc per dipositar-hi la bola de borrissol. Tot el cos em tremola. En aquell moment apareix la meva mare. Commoguda per la meva actitud, m'embolcalla amb el seu xal i decideix tornar a casa. Les dents em peten i no puc dir una sola paraula. M'agradaria romandre allà, per retenir aquest somni que fuig.

Havia trobat la manera de reviure els instants meravellosos de la meva trobada amb la Galushka, perquè així l'anomenaré a partir d'aquest moment. En tenia prou amb fixar-me en la taca d'humitat del sostre de la classe del senyor Trayter. Podia transformar, segons la meva voluntat, les formes reals, que primer esdevenien núvols, després figures, i finalment objectes. Podria dir que la meva ment tenia tot un aparell de projecció, que fluïa pels meus ulls i posava en escena el meu guió a la pantalla del sostre. A rampells, podia tornar enrere, corregir un element determinat, augmentar la nitidesa d'un detall, multiplicar fins a l'infinit els cossos i les situacions.

Primer imaginava el trineu de la Galushka amb les seves pells; després composava una batalla de llops que corrien amb la gola bavejant de ràbia. Però poc després, no en tenia prou amb el sostre. Aleshores, feia servir com a blanc el cap de l'adormit senyor Trayter i aprofitava la seva barba per teixir un tapís encantat, bo i convertint aquell bosc en una ciutat sumptuosament ornada de cúpules, de torres, de troneres i de merlets; allà, la Galushka era la princesa. El meu joc podia continuar fins a l'infinit; em meravellava de la docilitat del meu poder; era com un regal del cel que em descobria tot un món».

Philippe Halsman
Natura morta amb el cap de Dalí
1941

Halsman considerava que la ment era l'eina més important per a l'artista. En aquesta ocasió Dalí s'ha convertit en una natura morta amb flors i pinzells. Més endavant, el 1948, tornarien a retratar aquest concepte amb més pinzells i menys flors.

Philippe Halsman va néixer a Riga, Letonia, el 1906. El 1930 es va traslladar a París, on va iniciar la seva carrera com a fotògraf. El 1940, fugint del règim nazi, va emigrar amb la seva família a Nova York. Després d'anys de dedicació, la seva carrera es va disparar a principis de la dècada de 1940, marcada per prestigiosos premis en publicitat, les seves primeres 101 portades per a la revista *LIFE* i una trobada fonamental amb Salvador Dalí. Els seus trenta-set anys de col·laboració i amistat donarien peu a algunes de les sèries de fotografies surrealistes més icòniques del segle XX, com *Dalí Atomicus* i *In Voluptate Mors*. Conegut com el «creador d'estrelles», Halsman es va donar a conèixer amb els retrats icònics de celebritats i personatges polítics, que van aparèixer a les portades de les revistes més destacades entre les dècades de 1940 i 1960. Avui, l'obra de Halsman es conserva als principals museus i se segueix exposant per tot el món.



Edició
Fundació Gala-Salvador Dalí

Direcció
Montse Aguer

Assessoria editorial
Elisabet Riera – Wunderkammer serveis editorials

Coordinació
Clàudia Galli

Documentació
Centre d'Estudis Dalinians

Disseny gràfic
Alex Gifreu

Correcció de textos
Maria Luna

Traduccions
Antònia Escandell
Ferran Esteve
Maria Luna
Jordi Martín Llobet
Maria Quiles

Impressió
Gràfiques Trema

Tirada
200 exemplars

Dipòsit legal
GI-1812-2025

ISSN
3081-8621

Imatge de coberta
Philippe Halsman, *Natura morta amb el cap de Dalí*, 1941
© Philippe Halsman Estate 2025

De les obres de Salvador Dalí
El somni, *c.* 1930
Imatge: Cortesia del Cleveland Museum of Art (p. 13)
Salvador Dalí i Horst P. Horst (guaix sobre fotografia)
Estudi pel pavelló *Somni de Venus*, 1939 (p. 14)
Imatge: Baltimore Museum of Art
Assumpta corpuscularia lapislatzulina, 1952 (p. 27)
Imatge: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2013
El son, *c.* 1937 (p. 39)
Equilibri intra-atòmic d'una ploma de cigne, 1947 (p. 50)
Sense títol, *Anunciació de la Verge*, vol. V, *Biblia Sacra*, 1967 (p. 54)
Sense títol, *Àngel amb espiga*, *c.* 1950 (p. 54)
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2025

De les obres d'altres autors
Grégory Chatonsky
Instal·lació *Second Earth* al Palais de Tokio de París, 2019 (p. 17)
Imatge: © Jean Christophe Lett per Audi talents. Cortesia de Grégory Chatonsky
Cadàver exquisit reproduït a la revista *La Révolution surréaliste*, núm. 9-10, 1927 (p. 19)
Arxiu Fundació Gala-Salvador Dalí
Kurt Seligmann
Vinyeta per la publicació *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938 (p. 20)
Arxiu Fundació Gala-Salvador Dalí
Wolfgang Paalen
Potence aver Paratonnerre, 1939 (p. 22)
Imatge: Cortesia del Museu Picasso de Barcelona
André Breton
Objecte surrealista a la publicació *Dictionnaire abrégé du surrealisme*, 1938 (p. 22)
Arxiu Fundació Gala-Salvador Dalí
Hildegard von Bingen
Liber Divinorum Operum, *c. 9r*, *ms. 1942*, segle XIII (p. 26)
Imatge: Amb permís del Ministero della Cultura – Biblioteca Statale di Lucca

Fotografies
Philippe Halsman
Salvador Dalí en l'entrevista amb CBS Television, 1956 (p. 4)
© Philippe Halsman Estate, 2025
Philippe Halsman
Dalí's Mustache, 1954 (p. 11)
© Philippe Halsman Estate 2025
Eric Schaal
Façana del pavelló *Somni de Venus* per a l'Exposició Universal de Nova York, 1939 (p. 16-17)
Eric Schaal © Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2025
André Caillet
El taxi plujós, 1938 (p. 21)
Arxiu Fundació Gala-Salvador Dalí
John Vliet Lindsay
Le Déjeuner en fourrure de Méret Oppenheim a l'exposició «Fantastic Art, Dada and Surrealism» del MoMA, 1936 (p. 23)
Imatge: AP/CORDONPRESS
«Dalí is working», *Journal*, Atlanta, 21/09/1941 (p. 33)
Arxiu Fundació Gala-Salvador Dalí
Diagrama del museu actual que mostra el paper crucial dels usos complementaris en la democratització de les institucions, 2014 (p. 57) / Museu Munch d'Oslo, 2009-2021 (p. 58) / Museo Malba de Buenos Aires, 2017 (p. 58) / SOLO CSV de Madrid, 2020-2025 (p. 59) / Malba-Puertos d'Escobar, 2024 (p. 59)
Imatges: Cortesia d'estudioHerreros

De la imatge de Salvador Dalí
Drets d'imatge de Salvador Dalí reservats. Fundació Gala-Salvador Dalí, 2025

No es permet la reproducció total o parcial de qualsevol part d'aquesta publicació sense l'autorització escrita de l'editor.

El disseny d'aquesta publicació pren com a punt de partida els dos números de DALÍ NEWS de la primera època, editats a Nova York el 20 de novembre de 1945 i el 25 de novembre de 1947 respectivament.



L'any 1957, la revista nord-americana *Nugget* va encarregar a Salvador Dalí una sèrie de «prediccions il·lustrades» sobre invents que, al seu parer, s'havien de realitzar en el futur. Un d'aquests va ser la «màquina de somiar», de la qual hem pres el motiu per a aquest primer monogràfic de la segona època de DALÍ NEWS. Sota aquestes línies, reproducció de la publicació original del 30 d'abril de 1957.



Les obres de Salvador Dalí sempre s'identifiquen amb un número del *Catàleg Raonat de Pintures*, que fa referència al *Catàleg Raonat de Pintures de Salvador Dalí (1910-1983)*, disponible al lloc web de la Fundació Gala-Salvador Dalí (https://catalogues.salvador-dali.org/catalogues/ca/cataleg-raonat-pintures/)

FUNDACIÓ GALA SALVADOR DALÍ

Fundació Gala-Salvador Dalí
Pujada del castell 28
17600 Figueres
www.salvador-dali.org



FUNDACIÓ GALA
SALVADOR DALÍ