

SALVADOR DALÍ'S POLITIEKE ENIGMA

De constructie van een persona onder Franco

—
Anna Schuer McCoy

Dalí staat bekend als een wonderbaarlijk, wellicht enigszins krankzinnig genie. Ook zijn politieke en levensbeschouwelijke opvattingen zijn bij vlaggen bizar. Maar zat daar wellicht een weloverwogen strategie achter?

30

SALVADOR DALÍ'S POLITICAL ENIGMA

Building a Persona under Franco

—
Anna Schuer McCoy

Dalí is known as a curious, even slightly lunatic, genius. Likewise his political and philosophical views are on occasion bizarre. But might there be a well-considered strategy behind them?

“Mijn kracht ligt in het feit dat ik doelbewust ben wat ik ben.”¹

Salvador Dali, 1973

Salvador Dali was continue bezig zichzelf opnieuw uit te vinden. Zowel in interviews als in zijn uitgebreide autobiografische teksten vormde en versterkte de kunstenaar zijn persoonlijke geschiedenis. Dit artikel beoogt een van de wellicht stuitende aspecten van dat transformatieproces te doorgronden, namelijk de ontwikkeling van een politiek ambigue persona na de Spaanse Burgeroorlog (1936–1939). Hoewel Dali gedurende het eerste gedeelte van de twintigste eeuw een uitgesproken interesse toonde voor zowel communisme als anarchisme, begon hij zich tegen het einde van de jaren dertig nadrukkelijk te distantiëren van enige politieke affiliatie. Opmerkelijk genoeg lieerde Dali zich tegelijkertijd aan het fascistische regime van Francisco Franco Bahamonde, hetgeen een schokkende ontwikkeling is in het licht van zijn eerdere politieke overtuigingen. Door zichzelf enerzijds te voegen naar het regime van de dictator en zichzelf anderzijds als apolitiek te profileren, heeft de kunstenaar een raadselachtig politiek imago verworven. Een zorgvuldige analyse van Dali's beeldend en geschreven werk dat hij tijdens het bewind van Franco creëerde laat zien dat de kunstenaar met behulp van een complex geheel van publieke imago's een tegenstrijdige persona construeerde. Deze imago's stelden hem enerzijds in staat om Franco tevreden te houden en zich zo van zijn eigen veiligheid te verzekeren, maar anderzijds ook om zichzelf te distantiëren van de culturele agenda van de dictator.

Dit artikel streeft niet naar een sluitende of volledige uitleg voor Dali's beweegredenen om zich aan Franco te liëren en ook niet om het handelen van de kunstenaar, mogelijk uit eigenbelang, te rechtvaardigen. Wel is de intentie van dit artikel om te analyseren hoe de kunstenaar een publiek imago construeerde dat hem bij Franco in een goed blaadje deed staan terwijl hij tegelijkertijd twijfel zaaide over zijn werkelijke loyaliteit. Op basis van Jacques Lacans

“My strength lies in the fact that I am deliberately what I am.”¹

Salvador Dali, 1973

Salvador Dali was always in the process of recreating himself. Both in his interviews and in his extensive autobiographical writings, the artist modified and amplified his personal history. This article seeks to examine one of the more potentially disturbing aspects of that process, specifically his cultivation of a politically ambiguous persona after the Spanish Civil War (1936–39). Although Dali demonstrated a marked interest in both communism and anarchism during the earlier part of the twentieth century, beginning in the late 1930s he both emphatically disavowed any political affiliation *and* curiously aligned himself with the fascist regime of Francisco Franco Bahamonde, a shocking development considering his earlier political commitments. Dali's affiliation with the dictator amidst contemporaneous attempts to identify himself as apolitical has left the artist with an enigmatic political legacy. A close analysis of the writings and artworks that Dali created during Franco's reign reveals that the artist crafted a contradictory persona around a complex network of public images. This enigmatic web allowed him to gain security by appeasing Franco, but also to distance himself from the dictator's cultural program.

This article does not seek to offer a definitive explanation of the artist's reasons for aligning with Franco, the scope of which would be beyond this paper. I also do not attempt to exonerate the artist, who may well have been acting out of self-interest. Rather, I intend to analyze how the artist crafted a public image that gained him favor with Franco, while also sowing doubt as to his true allegiances. To do so, I will conceptualize Dali's persona in line with Jacques Lacan's symbolic order. Dali

symbolische orde zal ik Dalí's persona conceptualiseren: Dalí typeerde zichzelf als spirituele mysticus, Christusfiguur, Catalaanse separatist, hofschilder en monarch. Deze verscheidenheid aan identiteiten stelde hem in staat om zijn trouw aan Franco te verenigen met een zekere mate van artistieke (en politieke) onafhankelijkheid.

Alvorens Dalí's beladen relatie met Franco te bespreken is het noodzakelijk om in te gaan op de politieke uitgangspunten van de kunstenaar voorafgaand aan de Spaanse Burgeroorlog. Dalí's vroegste politieke identificatie was met het anarchisme, zo blijkt uit zijn dagboekaan-tekeningen uit die tijd.² Uit deze teksten blijkt ook dat hij zich aangetrokken voelde tot het communisme.³ Tegen het begin van de jaren dertig maakte zijn band met anarchisme geleidelijk plaats voor een kritische interesse in het communisme. In 1930 hield hij bij het Athenaeum in Barcelona een rede getiteld 'De morele positie van het surrealisme', bedoeld om de relatie tussen de Communistische Partij en de surrealisten te versterken.⁴ Hij benadrukte dat de surrealisten naast paranoïde artistieke praktijken, zoals het graven naar verborgen betekenissen in dromen en het onderbewustzijn, ook pleitbezorgers van het communisme waren.⁵ Dalí intensiveerde de relatie tussen de surrealistische esthetische revolutie en politiek verder in 'Surrealisme in dienst van de revolutie', een toespraak gegeven in 1931 in Barcelona onder toezicht van de Trotskistische Catalaanse partij, Bloc Obrer i Camperol (BOC).⁶ In deze oratie betichtte hij zowel het kapitalisme als de communistische partij van burgerlijkheid, maar beweerde dat het surrealisme een minder bekrompen cultuur zou kunnen realiseren die de communistische zaak ten goede zou komen. De specifieke verbinding die de kunstenaar legde tussen politieke onderdrukking en het patriërchaat, ofwel de dominantie van een sociaal systeem door een mannelijke leider, begon al vorm te krijgen in deze toespraak voor de BOC, waar hij de communistische partij dringend verzocht om zich te ontdoen van "verachtelijke ideeën" zoals "het gezin", en adviseerde om "vaders af te straffen met een revolver".⁷ Deze toespraak onderstreept zijn groeiende overtuiging dat paternalistische

variously characterized himself as a spiritual mystic, a Christ figure, a Catalan separatist, a court painter, and as a monarch. This conglomeration of identities allowed him to espouse his dedication to Franco and to maintain a certain degree of artistic (and political) independence.

Before considering Dalí's fraught relationship with Franco, the artist's pre-Civil War political perspectives must be outlined. Dalí's earliest political identification was with anarchism as a student in Spain during the late 1910s, as indicated in his diary entries from the time.² These early entries also delineate a nascent attraction to communism.³ By the start of the 1930s the artist's identification with anarchism waned as he developed a continued interest, albeit a critical one, in communism. In 1930 he gave a speech titled, 'The Moral Position of Surrealism', at the Barcelona Athenaeum that was meant to encourage a relationship between the Communist Party and the Surrealists.⁴ He emphasized that in addition to paranoiac artistic practices, such as probing dreams and the unconscious for hidden meanings, the Surrealists also advocated communism.⁵ Dalí further developed a link between the Surrealist aesthetic revolution and politics in another speech, 'Surrealism in Service of the Revolution', given in 1931 in Barcelona under the auspices of the Trotskyist Catalan party, Bloc Obrer i Camperol (BOC).⁶ In this oration, he aligned both capitalism and the Communist Party with bourgeois morality, but asserted that Surrealism could potentially provide a new non-bourgeois culture that would benefit the communist cause. The artist's specific link between patriarchy, or the dominance of a social system by a male leader, and political oppression was in formation as early as this 1931 address to BOC, where he implored the Communist Party to rid themselves of "ignoble ideas" such as "the family", and recommended "castigating

conflicten tussen partijen politieke problemen juist verergerden in plaats van oplossingen te bieden. Dalí's voornemen om oplopende politieke spanningen het hoofd te bieden door middel van zijn surrealistische kunstenaarspraktijk werd steeds urgenter en hij pleitte voor samensmelting van surrealisme met communisme.⁸

De hoop dat surrealisme zou kunnen functioneren als een politieke kracht werd de kop ingedrukt door de verwoestingen van de Spaanse Burgeroorlog, gevolgd door de Tweede Wereldoorlog, die Dalí ertoe aanzette oorlog te beschouwen als onontkoombare uitkomst van politieke confrontaties. Al in 1933 uitte Dalí, in een brief aan André Breton — vaandeldrager van de surrealisten — zijn idee dat tirannieke patriarchale autoriteit aan de basis lag van zowel kapitalistische, fascistische als communistische krachten.⁹ Aan het einde van de jaren dertig nam een groter pessimisme bezit van de kunstenaar en begon hij mannelijke overheersing te zien als onvermijdelijk en oorlog als een eindeloos, cyclisch proces. In *Het geheime leven van Salvador Dalí* (1942) beschrijft de kunstenaar zijn ervaring van het zien van de strijdende partijen in zijn geboorteland.¹⁰ Na van deze verwoestingen getuige te zijn geweest begon Dalí conflict te beschrijven als het “natuurlijke verloop” van de mensheid.¹¹

DE GESPLETEN DALÍ

Franco's regime zegevierde tijdens de Burgeroorlog, waarmee de Tweede Republiek tot een einde kwam en werd ingewisseld voor een hardvochtige dictatuur. Rond deze tijd groeide voor Dalí de noodzaak om zich een politieke houding aan te meten ten opzichte van Franco's macht. Vanaf de vroege jaren veertig probeerde Dalí de Spaanse autoriteiten te overtuigen van zijn sympathie voor de dictator.¹² Dalí ontmoette Franco echter pas in 1956 en 1975 tijdens diverse gelegenheden.¹³ De manier waarop hij zich begon te verhouden tot Franco was een enigszins choquerende ontwikkeling gezien de verachting die de kunstenaar eerder had getoond voor het patriërchaat in zowel

fathers with a revolver”.⁷ This speech highlights his growing conviction that paternalistic conflict between parties exacerbated, rather than resolved, political issues. At this time Dalí's resolve to confront mounting political tensions through his Surrealist artistic practice took on new urgency, and he advocated the implementation of Surrealism in concert with communism.⁸

The hope that Surrealism could function as a political force was dashed amid the ravages of the Spanish Civil War, followed by World War II, leading Dalí to identify war as an inescapable outcome of political negotiation. As early as 1933, in a letter to Surrealist leader André Breton, Dalí expressed his opinion that oppressive patriarchal authority was behind the forces of capitalism, fascism, and communism alike.⁹ By the end of the 1930s, a deeper pessimism took hold of the artist, and he began to characterize masculine dominance as inevitable, and thus war as an endless, cyclical process. In *The Secret Life of Salvador Dalí* (1942), the artist explicitly described the experience of viewing warring factions within his native land.¹⁰ After witnessing this devastation, Dalí began to refer to conflict as the ‘normal course’ of humanity.¹¹

THE DIVIDED DALÍ

It is at this point in the artist's political considerations that the need arose to deal with the political power of Franco. Franco's regime triumphed during the Civil War, bringing the Second Republic to a close and instituting a harsh dictatorship. Starting in the early 1940s, Dalí tried to convince the Spanish authorities of his enthusiasm for the dictator.¹² Dalí met with Franco on several occasions, albeit only later, between 1956 and 1975.¹³ The artist's affiliation with Franco was a somewhat

de familiale als politieke sfeer. William Jeffett suggereert dat Dalí zichzelf in eerste instantie als bondgenoot van Franco opwierp om zo toegang te krijgen tot zijn vaderland, nadat hij van 1940 tot 1948 in de Verenigde Staten had gewoond, en ook om een vergunning te verkrijgen om zijn Teatro-Museo in Figueres te bouwen.¹⁴ Het regime van Franco trad wreed op tegen elke vorm van oppositie, en executeerde iedereen die weigerde zich aan te passen aan de nieuwe regering, zowel tijdens als na de burgeroorlog.¹⁵ De dictator richtte zich in het bijzonder op communisten en Catalaanse nationalist, groepen waar Dalí in het verleden bij betrokken was geweest.¹⁶

Het is ook mogelijk dat Dalí's besluit om zich met Franco in te laten voortkwam uit een algemene culturele vermoeidheid die na de Burgeroorlog heerste. Montserrat Guibernau legt uit dat na deze oorlog een groot gedeelte van de bevolking deelde in een gevoel van politieke passiviteit, omdat het belang van overleven nu eenmaal dringender was.¹⁷ Met andere woorden, sommigen hadden zo sterk behoefte aan vrede en orde dat ze bereid waren om te gehoorzamen aan een politiek systeem waartegen men zich anders misschien wel had verzet. Wat Dalí's motivatie voor zijn alliantie met Franco ook mag zijn geweest, hij begon met het propageren van een publiek imago met een 'gespleten subjectiviteit', in de terminologie van Jacques Lacan. Hij schilderde zichzelf af als devoot katholiek en een soort hofschilder, waarschijnlijk om de dictator een plezier te doen, maar verhief zichzelf ook tot monarch en Christusfiguur, wat zijn onderdanigheid ten opzichte van Franco juist ondermijnde.

Lacans theorieën over de symbolische orde bieden een kader waarmee de verschillende identiteiten die Dalí creëerde kunnen worden beschouwd. De symbolische orde heeft betrekking op de relatie tussen het individu en de sociale wereld van taal en wetten, en is, net als Dalí's strategische constructie van zijn persoonlijkheid, zowel een integraal onderdeel van het subject als sociaal geconstrueerd.¹⁸ Volgens Lacan bestaat er een wisselwerking tussen de symbolische orde, de imaginaire orde en de reële orde, waarbij de imaginaire orde uitgaat van narcisme en

shocking development considering the disdain he had earlier expressed for patriarchy both in the familial and political realm. William Jeffett suggests that Dalí originally allied with Franco in order to receive permission to enter his homeland, after living in the United States between 1940 and 1948, as well as to obtain authorization to build his museum-theater in Figueres.¹⁴ Franco's regime dealt with any opposition harshly, executing anyone who refused to align with the new government both during and after the Civil War.¹⁵ The dictator also particularly targeted communists and Catalan nationalists, both of which were groups that Dalí had been linked to in the past.¹⁶

It is also possible that Dalí's decision to appease Franco sprung from a larger cultural exhaustion felt after the Civil War. Montserrat Guibernau explains that after this war much of the population felt a sense of political passivity due to a more pressing concern with survival.¹⁷ In other words, some people desired peace and order to such an extent that they were willing to comply with a political system that they might otherwise have opposed. Whatever Dalí's motivation may have been for allying with Franco, he did begin to propagate a public image that construed an internally-riven self, as theorized by Jacques Lacan. He portrayed himself as a devoted Catholic and a court painter of sorts, likely attempting to please the dictator, but he also elevated himself as a monarch and as a Christ figure, thus seeming to undermine his subservience to Franco.

Lacan's theories about the 'symbolic order' provide a framework through which to consider Dalí's multi-faceted identifications. The symbolic order concerns the relation between the individual and the social world of language and law and, like Dalí's strategic construction of his persona, it is both integral to the self and socially

onverzadigbaar is en de reële orde is gebaseerd op natuurlijk instinct. Het subject bestaat uit de wisselwerking tussen deze verschillende, uiteenlopende orden. Net als Sigmund Freud zag Lacan het subject niet als een verenigd geheel, maar juist als innerlijk verdeeld.

Hoewel er geen bewijs is dat Dalí teksten van Lacan over de symbolische orde heeft gelezen, is het wel zeker dat de twee elkaar kenden.¹⁹ Zowel Dalí's vroege 'paranoïde-kritische' methode als Lacan's teksten over paranoia werden ontwikkeld op basis van gesprekken die de twee met elkaar in het begin van de jaren dertig voerden. In deze periode raakten Dalí en Lacan beiden overtuigd van de noodzaak om over te gaan tot links-politieke actie. De paranoïde-kritische methode is een proces waarbij Dalí opzettelijk paranoia opwekte, om daarmee vervolgens zijn werkelijkheidsbegrip opnieuw te definiëren.²⁰ In de jaren dertig gebruikte de kunstenaar deze methode als politiek middel. Robin Adèle Greeley legt uit dat Dalí, dankzij verschillende discussies met Lacan in 1930, paranoia begon te begrijpen "als storing van het individu ten opzichte van de maatschappij, oftewel, een psychische reactie op sociale structuren".²¹ Ze stelt dat Dalí persoonlijke angsten van geesteszieken beschouwde als politiek subversief. Zo paste hij zijn paranoïde-kritische methode toe op afbeeldingen van Adolf Hitler "om [hun] perverse, seksuele aard bloot te leggen" en om een sociale kritiek op het fascisme te geven.²² Toch nam zijn gebruik van de paranoïde-kritische methode als politiek middel tegen het einde van de jaren dertig af, toen hij een steeds pessimistischere kijk ontwikkelde op oorlog als onophoudelijk proces. In deze periode construeerde hij een complexe persona die begrepen kan worden in het licht van Lacan's symbolische orde als nieuwe strategie om zich te verhouden tot de politieke wereld.

Hoewel Lacan zijn eerste tekst (nu bekend onder de titel *Le Discours de Rome*) over de symbolische orde al schreef in 1953, bestaat er geen bewijs dat Dalí juist deze tekst heeft gelezen.²³ Aannemelijk is wel dat Dalí innerlijke verdeeldheid niet alleen als onvermijdelijk beschouwde, maar in sommige gevallen zelfs als voordelig. Oftewel: het zelf is in staat om een bepaalde mate van

constructed.¹⁸ According to Lacan, the symbolic interacts with the 'imaginary order' and the 'real', the former involving narcissism and insatiable demands, the latter natural instinct; the self is constituted out of the interplay between these multiple, disparate orders. Like Sigmund Freud before him, Lacan saw the self not as unified, but as divided against itself.

Although there is no precise connection to a text by Lacan about the symbolic order that Dalí was known to have read, the two men definitely knew each other.¹⁹ Dalí's 'paranoiac-critical' method and Lacan's writings on paranoia both developed out of their mutual conversations during the early 1930s. At the time of these dialogues, Dalí and Lacan were also both convinced of the need for leftist political action. For Dalí, the paranoiac-critical method was a process where he would induce paranoia, but then actively engage with it in order to redefine his understanding of reality.²⁰ The artist used this method as a political tool during the 1930s. Scholar Robin Adèle Greeley explains that through a series of discussions with Jacques Lacan in 1930, Dalí began to understand "paranoia as a (mal)function of the individual in relation to society, that is, a psychic reaction to social structures".²¹ She argues that Dalí ultimately viewed the private anxieties of the mentally ill as politically subversive. Thus, the artist applied his own paranoiac-critical method to images of Adolf Hitler "in order to lay bare [their] perverse sexual nature," and to provide a social critique of fascism.²² This use of paranoiac-critical critique as a political tool, however, seems to have waned for Dalí during the late 1930s, when he adopted the more pessimistic view of war as an interminable process. At this point, he began to develop a new strategy to negotiate the political world, building a complex persona that can be understood in terms of Lacan's symbolic order.

onafhankelijkheid te behouden in de imaginaire orde, zelfs als het in de symbolische orde noodzakelijkerwijs wordt tegengehouden door zijn sociale omgeving. Dalí's verschillende personae — waaronder aan de ene kant die van politiek vazal, devoot christen en aan de andere kant de maniakale monarch en Christus-martelaar — komen overeen met de voorwaarden van respectievelijk Lacan's symbolische en imaginaire ordes. Hoewel het gelijkstellen van Dalí's personae aan de verschillende ordes van Lacan de complexe psychoanalytische concepten enigszins simplificeert, stelt deze conceptualisering ons wel in staat om de politiek van Dalí's personae te beschouwen. Zijn verscheidene personae stelden hem bij Franco in een gunstig daglicht, maar lieten evengoed lijken alsof hij volledig onaangestast bleef door de autoriteit van de dictator.

Dalí's meerdere personae stelden hem in staat om gedeeltelijk zijn subjectiviteit te isoleren van hetgeen Lacan de Naam-van-de-Vader heeft genoemd — sociale structuren die ons leven beheersen zoals taal, justitie en religie — zelfs toen hij beweerde volledig in te stemmen met die structuren.²⁴ In een semantische opvatting van het zelf zijn Dalí's schilderijen, geschriften en handelen te zien als betekenisdragers waarmee hij de repressieve paternalistische politiek van het Spanje van Franco kon beteugelen. Zoals Lacan schrijft: "Elk wezen heeft een bepaalde relatie nodig met het taaloverstijgende, met een verbond of een betrokkenheid die hem, strikt genomen, tot 'ander' maakt, een relatie die deel is van het algemene, of om precies te zijn, het universele systeem van intermenselijke symbolen."²⁵ Dalí's 'imaginaire' personae stelden hem in staat om de relatie met alles buiten Franco's homogeniserende wereld, oftewel dat besef van 'anderszijn' te behouden.

Dalí's geschreven en gesproken uitlatingen geven blijk van een bijzonder troebele loyaliteit. Hoewel Dalí op sommige momenten zijn steun aan Franco expliciet maakte, nam hij op andere momenten afstand van de dictator. In een interview met Antonio D. Olano uit 1972 bijvoorbeeld, refereerde Dalí aan Franco als een "superieur wezen" die een "paradigma van kalmte" vertegenwoordigde voor Spanje.²⁶ Echter, in de tekst *Diary of a Genius*, die de kunstenaar schreef in 1965,

While Lacan first wrote about the symbolic order in 1953 a text now known as the *Rome Report*, there is no proof that Dalí specifically read this work.²³ Dalí did, however, seem to view internal contradiction as not only unavoidable, but even in some sense beneficial. That is, the self is able to maintain some semblance of independence in the imaginary order, even as it is necessarily constrained in the symbolic by its social milieu. Dalí's multiple personae — including political vassal and devout Christian, on the one hand, but also egomaniacal monarch and Christ-like martyr, on the other — loosely correspond to the demands of Lacan's symbolic and imaginary orders, respectively. While clearly identifying particular aspects of Dalí's persona with Lacanian orders may somewhat simplify the psychoanalyst's complex concepts, this conceptualization provides a point of entry into rethinking the politics of Dalí's personae. His multiple personae allowed him, of course, to simultaneously appease Franco and to appear wholly untouched by the dictator's authority.

Dalí's multiplication of personae thus allowed the artist to partially insulate his 'self' from what Lacan termed the Name-of-the-Father — that is, those social structures such as language, law, and religion that control our lives — even as he could claim complete acquiescence to it.²⁴ His paintings, written statements, and actions became signifiers in a sign-based sense of the self, negotiating the repressive paternalist politics of Francoist Spain. As Lacan writes, "A creature needs some reference to the beyond of language, to a pact, to a commitment which constitutes him, strictly speaking, as an other, a reference included in the general or, to be more exact, universal system of interhuman symbols."²⁵ Dalí's 'imaginary' personae allowed for him to maintain this 'reference', this sense of otherness, beyond Franco's homogenizing world.

verklaarde Dalí dat hij apolitek is en altijd is geweest, daarbij benadrukkend dat “dit van toepassing is op alles wat ik ooit gedaan heb, en ik dit zal blijven zeggen tot het einde van mijn dagen.”²⁷ Dalí nam dit apoliteke standpunt opnieuw in in zijn interview uit 1969 met Alain Bosquet, evenals in in zijn vroegere tekst, *Het geheime leven van Salvador Dalí*.²⁸ In dit interview met Bosquet geeft Dalí ook uiting aan een ambigue verhouding ten opzichte van de monarchie, wat belangrijk is aangezien Franco zichzelf presenteerde als goddelijk geïnspireerde heerser, gelijk aan een monarch. Dalí legt uit dat “radicale socialisten, communisten, en alle andere progressieven” weliswaar vaak verblind zijn door hun “liefde voor de mensheid” — desalniettemin zijn ze nodig om de politiek conservatieven op te schudden.²⁹ “Het is zo nu en dan wenselijk,” vervolgt hij, “dat er een bom naar de koning wordt gegooid om hem te prikkelen.” Deze discussie lijkt van tegelijkertijd aversie en respect te getuigen voor zowel linkse als rechtse politiek. Ook geeft dit aan dat Dalí weigerde zich met een bepaalde ideologie of politieke partij te vereenzelvigen omdat hij ze alle zag als onderdeel van een organisch geheel waarin conflict, ofwel “een incidentele bom”, onvermijdelijk was.

DALÍ DE GELOVIGE

Zowel William Jeffett als Ian Gibson stellen dat Dalí's besluit, in de late jaren veertig, om religieuze thema's in zijn werk te gebruiken, ten dele begrepen kan worden als een antwoord op Franco's nadruk op katholicisme.³⁰ Franco stelde de Burgeroorlog voor als een soort ‘heilige oorlog’ waarin zijn overwinning een heropleving van christelijke idealen teweeg zou brengen.³¹ Dalí weerspiegelde deze interesse in werken zoals zijn twee versies van *De Madonna van Port Lligat* (1949, 1950) (afb. 1), waarin hij zijn vrouw en muze Gala als de Heilige Maagd afbeeldt. De kunstenaar presenteerde de eerste versie van dit werk in 1949 aan Paus Pius XII, in de hoop toestemming te krijgen om officieel met Gala te trouwen voor de katholieke kerk, ondanks het feit dat haar eerste echtgenoot, de surrealistische dichter Paul Éluard, nog leefde.³² Dat Dalí zich tot dergelijke religieuze onderwerpen

Dalí's written and verbal statements propagate a particularly nebulous allegiance. While at times Dalí would outright assert his support for Franco, at other times he would distance himself from the dictator. In a 1972 interview with Antonio D. Olano, for instance, Dalí referred to Franco as a “superior being” who represented a “paradigm of calm” for Spain.²⁶ In the artist's 1965 text, *Diary of a Genius*, however, Dalí claims that he is, and has always been, apolitical, emphasizing that “this applies to anything I've ever done, and I shall say so until the end of my days”.²⁷ Dalí echoes this apolitical stance in his 1969 interview with Alain Bosquet, as well as in his earlier text, *The Secret Life of Salvador Dalí*.²⁸ In his interview with Bosquet, Dalí also articulates an ambiguous stance toward monarchy, which is significant because Franco positioned himself as a divinely inspired ruler, much like a monarch. Dalí explains that while “Radical Socialists, Communists, and all Left-Wingers” often have their vision obstructed by their “love of humanity”, they are none-the-less necessary to shake the political conservatives.²⁹ “An occasional bomb thrown at the king”, he continues, “is desirable from time to time as a stimulus for him”. This discussion seems to account for a simultaneous distaste and respect for both the political left and the right, indicating that Dalí refused to align with any ideology or specific political party because he viewed them all as a part of an organic whole in which conflict, or ‘an occasional bomb’, was inevitable.

DALÍ THE FAITHFUL

Both William Jeffett and Ian Gibson suggest that Dalí's decision to portray religious themes within his works, starting in the late 1940s, can be understood in part as a response to Franco's own emphasis on Catholicism.³⁰ Franco conceptualized the Civil



afb 1.
Salvador Dalí, *The Madonna of Port Lligat*, 1949, olieverf op doek, 49,5 × 38,3 cm © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, c/o Pictoright Amsterdam. Collection of the Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee.

fig 1.
Salvador Dalí, *The Madonna of Port Lligat*, 1949, oil on canvas, 49.5 × 38.3 cm © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, c/o Pictoright Amsterdam. Collection of the Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee.

War as a type of 'holy war' in which his triumph would bring about a resurgence of traditional Christian ideals.³¹ The artist echoed this interest in works such as his two versions of *The Madonna of Port Lligat* (1949, 1950) (fig. 1), where he portrays his wife and muse, Gala, as the Virgin Mary. The artist presented the first version of this work to Pope Pius XII in 1949 with the hopes of gaining permission to officially marry Gala within the Catholic Church, despite the fact that her first husband, the Surrealist poet Paul Éluard, was still alive.³² The artist's turn to such religious subjects, however, also reflects his public conversion to Catholicism. In a 1948 interview with the Figueres weekly, *Ampurdán*, Dalí indicated that his new religious works represented orthodox Catholic belief.³³ He had also openly supported "the militant Catholicism of Spain" in *The Secret Life of Salvador Dalí*.³⁴

A more complex attitude towards Franco's regime, however, was suggested by the artist's unique take on Catholicism. In his 1951 'Mystical Manifesto', Dalí positioned himself as a religious mystic, asserting that Christian miracles should not be attributed to the mysterious power of God, but instead explained through quantum physics and the ability of matter to transform through atomic explosion.³⁵ He writes, "The paroxysmal crisis of Dalinian mysticism mainly relies on the progress of the particular sciences of our times, especially on the metaphysical spirituality of the substantiality of quantum physics".³⁶ Dalí repeatedly indicated that his belief in Catholicism was based not on faith, but on scientific reasoning. The artist stated in his 1968 text, *The Passions According to Dalí*, "I am a Catholic without faith, and I make detours through science to join dogmas again".³⁷ He also placed value on scientific ideas over faith during his 1952 Nuclear Mysticism Lecture Tour, which took place at a series of venues throughout the United States.³⁸

wendde betekende echter ook zijn openlijke bekering tot het katholicisme. In een interview uit 1948 met het weekblad van Figueres, *Ampurdán*, wees Dali erop dat zijn nieuwe religieuze werken het orthodoxe katholieke geloof vertegenwoordigden.³³ Ook betuigde hij in *Het geheime leven van Salvador Dalí* openlijk zijn steun aan “het militante katholicisme van Spanje”.³⁴

Een meer complexe houding ten opzichte van Franco's regime wordt gesuggereerd door Dalí's unieke interpretatie van het katholicisme. In zijn *Mystieke Manifest* uit 1951 positioneerde Dalí zichzelf als religieuze mysticus en bepleitte dat christelijke wonderen niet langer zouden worden toegeschreven aan de mysterieuze kracht van God, maar in plaats daarvan zouden worden verklaard door kwantumfysica en de eigenschap van materie om door atoomexplosies te transformeren.³⁵ Hij schrijft, “De paroxysmale crisis van Daliniaans mysticisme steunt vooral op de vooruitgang van bepaalde wetenschappen uit onze tijd, in het bijzonder de metafysische spiritualiteit van de wezenlijkheid van kwantumfysica.”³⁶ Dalí gaf herhaaldelijk aan dat zijn aansluiting bij het katholicisme gebaseerd was op wetenschappelijke rede en niet op geloof. De kunstenaar stelde in *Les Passions selon Dalí* uit 1968, “Ik ben een katholiek zonder geloof, en ik maak omwegen door de wetenschap om dogma's opnieuw samen te brengen.”³⁷ De waarde die Dalí hechtte aan wetenschappelijke ideeën over geloof kwam ook tot uiting tijdens zijn Nuclear Mysticism Lecture, die plaatsvond op verschillende locaties in de Verenigde Staten.³⁸

De afstand die Dalí creëerde tussen zijn eigen ideeën en alledaagse geloofsopvattingen is van belang in samenhang met Franco's religieuze ideeën. Geloof was een belangrijk onderdeel van het religieuze programma van het regime van Franco. Guibernau stelt dat “Franco erin slaagde zichzelf niet alleen te presenteren als de verdediger van Spanje, maar ook van het geloof in het algemeen.”³⁹ Volgens Guibernau propageerde Franco zelf de rol van “strijder van God tegen de ongelovigen die dreigden het geloof en de cultuur van Spanje te verwoesten.”⁴⁰ In deze samenhang stelde Dalí's nadruk op zijn weinig gangbare geloofsovertuiging hem in staat om zich te

The distance that Dalí created between his own ideas and everyday notions of faith bears an important relationship to Franco's religious ideas. Faith was a significant part of the Franco regime's religious program. Guibernau explains how “Franco succeeded in presenting himself as the defender not just of Spain, but also of universal faith”.³⁹ She argues that Franco himself propagated his role as “warrior of God against the infidels who threatened to destroy the faith and culture of Spain”.⁴⁰ Understood in this context, Dalí's emphasis on his lack of conventional faith allowed him to distance himself from Franco's Catholic propaganda. At the same time, however, Dalí reflects Franco's (and Hitler's) technocratic instrumentalization of religious faith. Dalí somewhat paradoxically uses his particular knowledge of religion to distance himself from a dictator who also claims to hold a special understanding of Catholic dogma. It is also interesting to note that the ‘Mystical Manifesto’ was originally published in French and Latin, rather than in Castilian Spanish, the language of Franco's empire.⁴¹ Although the text was later translated into Spanish, this original linguistic decision also indicates a distance between Dalí's new religious ideas and Franco's regime, and possibly an attempt to keep this self-presentation out of direct confrontation with the government. Again returning to the ideas of Lacan, the artist maintains independence in the face of Franco through conflicting symbolic and imaginary orders. By aligning himself with Catholicism, he adopts one of the most significant signs of the Francoist identity, but by infusing his Catholic beliefs with his own unique interpretations, he represents his own narcissistic demands.

DALÍ AS CHRIST

Dalí's identification with Christ further disrupts a simple reading of the artist's interest in Catholicism as a tactic to solely appease Franco. While it certainly helped his case

distantiëren van Franco's katholieke propaganda. Maar tegelijkertijd weerspiegelt Dali Franco's (en Hitlers) technocratische instrumentalisering van religieus geloof. Op enigszins paradoxale wijze gebruikt hij zijn specifieke opvatting van religie om zichzelf te distantiëren van een dictator die beweert een bijzonder begrip van het katholieke dogma te bezitten.

Het is opmerkelijk dat Dali's *Mystieke Manifest* oorspronkelijk werd gepubliceerd in het Frans en Latijn en niet in het Castiliaans, de taal van Franco's imperium.⁴¹ Hoewel de tekst later wel naar het Spaans is vertaald, geeft deze oorspronkelijke keuze wat taal betreft ook weer de afstand aan tussen Dali's nieuwe religieuze ideeën en Franco's regime, en mogelijk een poging om deze zelfpresentatie buiten het directe zicht van de regering te houden. Terugkomend op de ideeën van Lacan: de kunstenaar behoudt hiermee onafhankelijkheid ten opzichte van Franco door middel van conflicterende symbolische en imaginaire ordes. Door zichzelf aan te sluiten bij het katholicisme, neemt Dali een van de meest significante symbolen van Francoïstische identiteit aan, maar door zijn katholieke geloof te vermengen met zijn eigen unieke interpretaties, geeft hij zijn eigen narcistische verlangens weer.

DALÍ ALS CHRISTUS

Dali's identificatie met Christus bemoeilijkt een simpele interpretatie van zijn interesse in het katholicisme als een tactiek om eenvoudigweg bij Franco in een gunstig daglicht te komen. Hoewel de identificatie hem hier zeker bij heeft geholpen, baseerde hij zijn religieuze ideeën uiteindelijk op zichzelf en op zijn eigen interpretaties van het katholicisme. Jonathan Wallis interpreteert het Christuskind in *De Madonna van Port Lligat*, met name de tweede versie, als een portret van de kunstenaar, hergeboren als christen.⁴² Later bracht Dali vooral Gala in verband met zijn moeder in zijn tekst *De onuitsprekelijke bekentenissen van Salvador Dali* uit 1973, als hij schrijft dat het houden van zijn vrouw "een soort reis was die ik maakte naar de kern van hetgeen ik had

with the dictator, Dali ultimately centered his religious beliefs on himself and his own interpretations of Catholicism. Jonathan Wallis interprets the Christ child in the *The Madonna of Port Lligat*, particularly in the second version, as a portrait of the artist, reborn as a Christian.⁴² In addition to Wallis' reading, Dali later specifically associated Gala with his mother in his 1973 text *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, writing that loving his wife "was a kind of journey to the center of being I had made, going back to my intrauterine memories, to the very nourishment of the birthing placenta, and in my wild mind seeing Gala's [genitals] and my mother's belly as one."⁴³ This link between Gala and his mother retroactively supports the interpretation that Dali is the Christ child of the Gala-Madonna.⁴⁴ Dali's aforementioned claim within the 'Mystical Manifesto' that he is the savior of modern art further aligns him with Christ.⁴⁵

Wallis also asserts that *Christ of Saint John of the Cross* (1951) can be read as a portrait of the artist, revealing both his identification with Christ and the Spanish mystic St. John of the Cross (fig. 2), since the artist associated the Saint's ideas with his own spiritual rebirth, and because he later included a double image of his face within the hair of this same Christ figure in *The Discovery of America by Christopher Columbus* (1958-59). Dali directly stated to the *New York Herald Tribune* in 1960 that he was a reincarnation of this saint.⁴⁶ He was specifically inspired by Saint John of the Cross's theory that the soul must have two phases on the way to reaching salvation — a Sacred and a Profane self — and Dali viewed his new Catholic identity as combining both of these qualities.⁴⁷ Dali linked the creation of *Christ of Saint John of the Cross* with a miraculous vision which he describes as a "cosmic dream" that centered on the explosive center of an atomic nucleus.⁴⁸ In this dream

gemaakt, teruggaand naar mijn baarmoederlijke herinneringen, naar de voedende verzorging via de placenta, en in mijn wilde gedachten zie ik Gala's [genitaliën] en mijn moeders buik als één."⁴³ Dit verband tussen Gala en zijn moeder ondersteunt, achteraf gezien, de interpretatie dat Dalí het Christuskind is van de Gala-Madonna.⁴⁴ Dalí's eerdere bewering in het *Mystieke Manifest* dat hij de redder van de moderne kunst is, stelt hem eveneens gelijk aan Christus.⁴⁵

Wallis stelt ook dat *Christ of Saint John of the Cross* (1951) gelezen kan worden als een portret van de kunstenaar dat zowel zijn identificatie met Christus als met de Spaanse heilige San Juan de la Cruz (afb. 2) belichaamt, gezien de kunstenaar de ideeën van deze heilige met zijn eigen spirituele wedergeboorte associeert en ook omdat hij later, in een dubbelportret in *The Discovery of America by Christopher Columbus* (1958–1959) zijn gezicht in het haar van een identieke Christusfiguur toonde. Dalí verklaarde 1960 aan de *New York Herald Tribune* dat hij een reïncarnatie was van deze heilige, Johannes van het Kruis.⁴⁶ Hij was in het bijzonder geïnspireerd door diens theorie dat de ziel twee fases moet doorlopen om verlost te worden — een heilige en een goddeloze zelf. Dalí beschouwde zijn nieuwe katholieke identiteit als een combinatie van deze hoedanigheden.⁴⁷ Dalí relateerde *Christ of Saint John of the Cross* aan een wonderbaarlijk visioen dat hij beschreef als een "kosmische droom" dat zich afspeelde in het explosieve binnenste van een atoomkern.⁴⁸ Hij beweerde dat in deze droom Christus zichtbaar was als "de eenheid van het universum". Daarmee vormde deze droom voor Dalí het bewijs van zijn eigen mystieke krachten.⁴⁹



afb. 2
Salvador Dalí, *The Christ of Saint John of the Cross*, 1951, olieverf op doek, 205×116 cm
Glasgow, The Glasgow Art Gallery, CSG CIC Glasgow Museums and Libraries Collections.

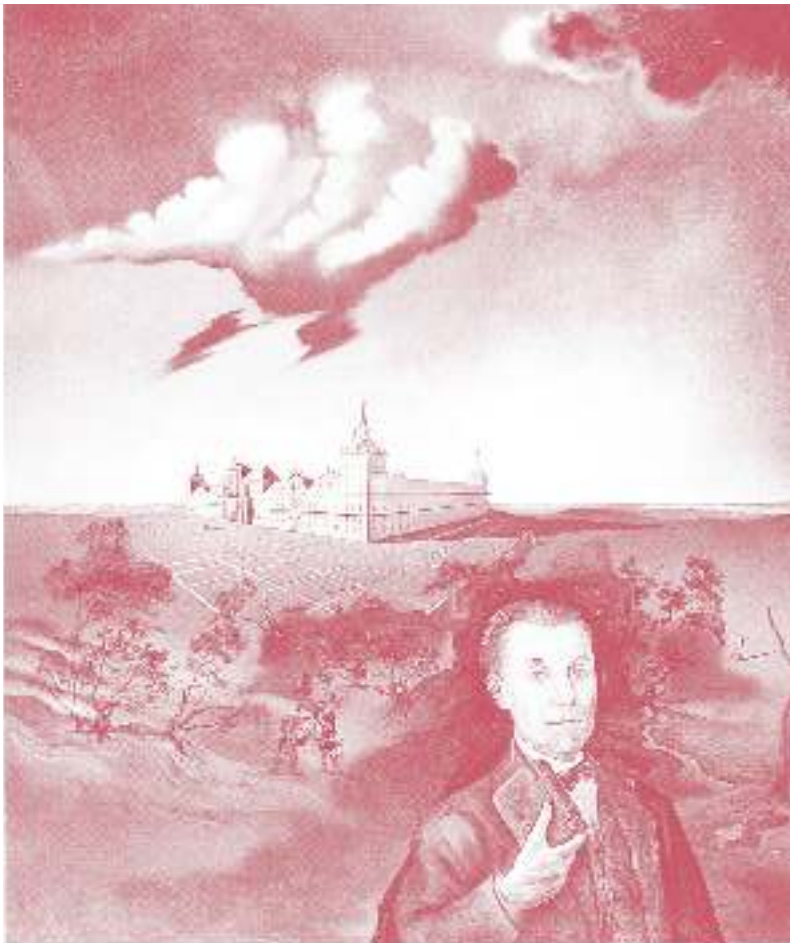
fig. 2
Salvador Dalí, *The Christ of Saint John of the Cross*, 1951, oil on canvas, 205×116 cm
Glasgow, The Glasgow Art Gallery, CSG CIC Glasgow Museums and Libraries Collections.

Volgens Wallis beschouwde de kunstenaar zichzelf als een spiritueel herboren figuur die zowel zijn heilige als goddeloze zelf omvatte, en daarmee een bewijs vormde voor de Christusachtige 'eenheid' van zijn eigen spirituele visie. Dit is interessant in relatie tot Lacans theorie van het gespleten subject, omdat het wederom suggereert dat Dalí zijn persona vormde op basis van diens ideeën. Franco beschouwde zichzelf als strijder van godswege, maar omdat Dalí zichzelf positioneerde als zoon van god of mystieke zendeling, bedeelde hij zichzelf met een autoriteit gelijk aan of zelfs nog groter dan de dictator.

DALÍ DE CATALAANSE SEPARATIST

Zowel Dalí's bespreking van Catalonië in het *Mystieke Manifest* als zijn besluit om veel religieuze werken te situeren aan de Catalaanse kust suggereren ook een subtiële distantie van Franco's culturele programma. Het regime van Franco probeerde alternatieve nationale identiteiten de kop in te drukken, waaronder ook die in Catalonië, dat voorafgaand aan de Burgeroorlog een autonome regio was.⁵⁰ In plaats daarvan propageerde hij een uniforme nationale identiteit. In 1948 ontbond Franco de Generalitat, het bestuur van Catalonië, en gedurende zijn bewind stelde hij beleid in dat het gebruik van de Catalaanse taal in de regio ontmoedigde, hoewel deze regels enigszins verslaptten tegen het einde van de jaren zestig.

Een lezing van Dalí's keuze om zichzelf te identificeren met de cultuur van Catalonië krijgt zodoende een subversief karakter. In het *Mystieke Manifest* benadrukt de kunstenaar dat zijn genialiteit niet voortkomt uit Spanje, maar uit Catalonië. Hij schrijft, "Catalonië mag prat gaan op drie grote genieën, namelijk: Raymond de Sebonde, auteur van *Natural Theology*; Gaudí, de vader van de Mediterraanse Gothiek; en Salvador Dalí, uitvinder van het nieuwe Paranoïde-Kritische mysticisme en verlosser, zoals zijn naam [Salvador] zelfs aangeeft, van de moderne schilderkunst".⁵¹ Dalí koos er ook voor om werken zoals *The Madonna of Port Lligat* aan de Costa



afb. 3
Salvador Dalí, *Portrait of Ambassador Cárdenas*, 1943, olieverf op doek, 61,3 × 50,8 cm, privécollectie.

fig. 3
Salvador Dalí, *Portrait of Ambassador Cárdenas*, 1943, oil on canvas, 61,3 × 50,8 cm, private collection.

Brava te situeren. In beide versies van dit werk zweeft Gala boven de Middellandse Zee, en de rotsachtige heuvels van Port Lligat omlijsten haar in de achtergrond. Zoals bekend, situeerde de kunstenaar veel van zijn surrealistische werken in Cap de Creus, Port Lligat en Cadaqués. Zijn besluit om dit te blijven doen toont zijn onafhankelijkheid tegenover Franco's verlangen om de Spaanse cultuur te homogeniseren.

DALÍ DE HOFSCILDER

Dalí verbond zijn persona niet alleen met devote christelijkheid, maar ook met de Spaanse barok-schilder Diego Velázquez, die hij bij meerdere gelegenheden portretteerde. Op dezelfde manier als Velázquez als hofschilder van Philip IV diende, zo positioneerde Dalí zichzelf als Franco's officiële schilder.⁵² In 1943 schilderde Dalí een portret van Franco's ambassadeur in de Verenigde Staten, Don Juan Cárdenas, om zo zijn positie als hofschilder voor Franco's regime te consolideren (afb. 3).⁵³ In dit portret refereert hij direct aan Velázquez' *Overgave van Breda* (1634) met een afbeelding van de Spaanse overwinning bij Breda van 1625, gesymboliseerd door de twee mannen die een sleutel uitwisselen in het midden van het beeld.⁵⁴ Op de achtergrond van het portret van Cárdenas neemt Dalí ook een afbeelding van het Escorial van Filips IV op. Jeffett benadrukt dat dit enorme paleis de macht van Koning Filips over Spanje moest voorstellen.⁵⁵ De toevoeging van dit paleis plaatst Franco's regime parallel aan dat van de voormalige Spaanse koning en bekrachtigt zo eveneens de rol van de kunstenaar als Franco's officiële schilder. Vanaf de jaren vijftig en gedurende zijn verdere carrière schilderde Dalí diverse andere werken waarin hij zich de doeken van Velázquez toe-eigende, waaronder *Las Meninas (Obra Estereoscópica)* (1975-1976), dat hieronder verder besproken zal worden.⁵⁶ Dalí baseert zich vaak op werken die Velázquez voor de koninklijke familie maakte, zoals *Las Meninas* en de vele portretten van Margarita Teresa, de dochter van Koning Filips IV. Dalí's veelvuldige referenties aan werken die Velázquez maakte als

he claimed to envision Christ as the "unity of the universe," and the artist thus used this dream as evidence of his own mystical abilities.⁴⁹ According to Wallis, the artist viewed himself as being spiritually "reborn" as a figure encompassing both his Sacred and Profane selves, and thus exhibiting the Christlike "unity" of his original spiritual vision. This notion bears an interesting relation to Lacan's theory of the divided self, further supporting the notion that Dalí's persona can be productively understood with this idea in mind. If Franco conceptualized himself as the warrior of god, but Dalí positioned himself as the son of god or as a mystical messenger, the artist is endowing himself with authority equal to or greater than that of the dictator.

DALÍ THE CATALAN SEPARATIST

Dalí's discussion of Catalonia in the 'Mystical Manifesto', as well as his decision to situate many religious works on the Catalan coast, also suggests a subtle distancing from Franco's cultural program. The Franco regime sought to eliminate alternative national identities, such as that developed by Catalonia, which was an autonomous region before the Civil War.⁵⁰ Franco instead wanted to promote a uniform national identity. He disbanded the Generalitat, or governing body, of Catalonia in 1948, and he instituted policies throughout his reign that discouraged the use of the Catalan language, although he did somewhat slacken these rules by the late 1960s.

Reading Dalí's decision to identify himself with the culture of Catalonia thus takes on a subversive character. In the 'Mystical Manifesto', the artist emphasizes that his genius springs not from Spain, but from Catalonia. He writes, "Catalonia can boast of three great geniuses: namely, Raymond de Sebonde, author of *Natural Theology*; Gaudi, the father of Mediterranean Gothic; and Salvador Dalí, inventor



afb. 4
Salvador Dalí, *Bust of Velázquez Transforming Itself into Three Talking Figures*, 1974, olieverf op bronzen sculptuur, 86,5 × 64 × 39 cm, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

fig. 4
Salvador Dalí, *Bust of Velázquez Transforming Itself into Three Talking Figures*, 1974, oil on bronze sculpture, 86.5 × 64 × 39 cm, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

of the new Paranoiac-Critical mysticism and savior, as his very name indicates, of modern painting".⁵¹ Dalí also chose to set works such as *The Madonna of Port Lligat* along the Costa Brava. In both versions of this work, Gala levitates over the Mediterranean Sea, and the rocky hills of Port Lligat frame her in the background. The artist famously set many of his Surrealist works in either Cap de Creus, Port Lligat, or Cadaqués, and his decision to continue doing so claims his own independence in the face of Franco's desire to homogenize Spanish culture.

DALÍ THE COURT PAINTER

Dalí linked his persona not only with devout Christianity, but also with the Spanish Baroque painter Diego Velázquez, whom he portrayed on various occasions. Much as Velázquez served as an official court painter to Philip IV, Dalí positioned himself as Franco's official painter.⁵² In 1943 Dalí painted a portrait of Franco's Spanish ambassador to the United States, Don Juan Cárdenas, in order to solidify his position as a sort of court painter for Franco's regime (fig. 3).⁵³ In this portrait he directly references Velázquez by depicting the Spanish victory at Breda of 1625, symbolized by the two men exchanging a key in the middle ground of the image.⁵⁴ These two men are a direct visual reference to Velázquez's *Surrender of Breda* (1634). In the background of Cárdenas's portrait Dalí also includes a representation of the Philip IV's Escorial. Jeffett emphasizes that this massive palace represented King Philip's power over

hofschilder zouden mogelijk ook weer bedoeld kunnen zijn om zijn eigen rol als officiële schilder van Franco te suggereren. De kleindochter van de dictator was nog iemand uit Franco's milieu die hij in 1974 portretteerde in *Equestrian Portrait of Carmen Bordiu-Franco*.⁵⁷

Een analyse van Dali's *Bust of Velázquez Transforming Itself into Three Talking Figures* (1974) en *Las Meninas (Obra Estereoscópica)* suggereren interpretaties die Dali's pogingen om zichzelf als Franco's 'hofschilder' voor te stellen problematiseren. In zijn beeldhouwwerk *Bust of Velázquez Transforming Itself into Three Talking Figures* gebruikt Dali trekken van Velázquez' gezicht als basis voor de figuren die hij op de buste schildert (afb. 4). Hij transformeert de ogen tot twee ridders en de neus tot een biddende non.⁵⁸ De transformatie van Velázquez' gezicht doet denken aan de manier waarop de barokschilder vele figuren in één schilderij wist te vatten, en de afbeelding van het beroemde *Las Meninas* op diens voorhoofd ondersteunt deze interpretatie. In *Las Meninas* beeldt Velázquez zichzelf af, schilderend te midden van een groep figuren aan het koninklijk hof. In het midden zien we Prinses Margaret Theresa, die bediend wordt door haar hofdames. In de spiegel aan de achterwand kan de kijker Koning Filips IV en Koningin Mariana ontwaren. Kunsthistorica Madlyn Millner Kahr stelt dat de kunstenaar, door zich af te beelden te midden van deze personen, zijn status bekrachtigt, niet alleen als hofschilder, maar ook als lid van de 'verheven cirkel' die hem omringt.⁵⁹ Net zoals het gezicht van Velázquez in Dali's buste verscheidene personae aanneemt, neemt Velázquez zelf een dubbelrol aan in *Las Meninas*. Hij dient de artistieke wensen van het koninklijke gezelschap, maar hij neemt ook zijn verheven sociale positie in te midden van hen. Dali mag misschien gestreefd hebben een hofschilder zoals Velázquez te zijn, toch bleef hij een autonoom kunstenaar van hoog aanzien.

In zijn appropriatie uit 1975–1976 van het doek *Las Meninas (Obra Estereoscópica)* van Velázquez, bevestigt Dali zijn eigen complexe positie als kunstenaar en man van aanzien (afb. 5). Dit tweeluik bevat twee schilderijen met bijna identieke composities, de ene geschilderd in een

Spain.⁵⁵ The inclusion of this palace parallels Franco's regime to that of the former Spanish King, and thus further reinforces the artist's role as an official painter for the dictator. Dali painted several other works that appropriated Velázquez's canvases starting in the 1950s and continuing for the rest of his career, including *Las Meninas (Obra Estereoscópica)* (1975–1976) which will be discussed shortly.⁵⁶ Dali often draws from works that Velázquez created for the royal family, such as *Las Meninas* and Velázquez's many solitary portraits of King Philip IV's daughter, Margarita Teresa. Dali's frequent references to works that Velázquez completed as a court painter may have again been meant to suggest his own role as an official painter for Franco. Dali again directly represented one of Franco's milieu in 1974 when he painted the dictator's granddaughter in *Equestrian Portrait of Carmen Bordiu-Franco*.⁵⁷

An analysis of Dali's *Bust of Velázquez Transforming Itself into Three Talking Figures* (1974) and *Las Meninas (Obra Estereoscópica)*, however, suggests narratives that complicate Dali's attempts to portray himself as Franco's 'court painter'. In Dali's sculpture, *Bust of Velázquez Transforming Itself into Three Talking Figures*, Dali utilizes the features of Velázquez's face as the base for the figures he paints on the bust (fig. 4). He transforms the eyes into two knights and the nose into a praying nun.⁵⁸ The transformation of Velázquez's face suggests the Baroque painter's ability to encompass many characters, and the portrayal of the famous work *Las Meninas* on his forehead supports this interpretation. In *Las Meninas*, Velázquez depicts himself painting among a coterie of characters from the Royal court. In the center we find the Princess Margaret Theresa, being attended to by her maids in waiting. In the mirror on the back wall, viewers can discern the reflection of King Philip IV and Queen Mariana. Art historian Madlyn Millner Kahr argues that by depicting himself



among these figures, the artist asserts his status not just as a painter who serves the court, but as a member of the “exalted circle” that surrounds him.⁵⁹ Much as Velázquez’s face in Dalí’s bust takes on multiple personae, Velázquez himself asserts a dual role in *Las Meninas*. He attends to the artistic needs of the royal circle, but he also takes his elevated social place among them. Dalí, like Velázquez, may have aspired to be a court painter, but he also remained an autonomous artistic figure of high stature while doing so.

In his 1975–1976 appropriation of Velázquez’s canvas, *Las Meninas (Obra Estereoscópica)*, Dalí asserts his own complex position as an artist and as a man of high status (fig. 5). This diptych contains two paintings with nearly identical compositions, but one is rendered with a full range of colors while the other is rendered in shades of gray and blue. The compositions contain only slight differences. The objects in the gray and blue canvas are shifted very slightly to the left, and the clouds contain less three-dimensional modeling. The differences in these canvases point to the artist’s interest in stereoscopy, which is the science of two-dimensional image pairs that present the same scene from slightly different angles, and that appear as one three-dimensional image through binocular viewing.⁶⁰ Both the composition of the paintings in this work and the notion of stereoscopic illusion can be understood in relation to the artist’s own act of self creation.

In the composition, Dalí depicts his brush as he paints a canvas. He illustrates Gala as she gazes into an image of *Las Meninas*, which hovers in the sky above the sea. By emphasizing his act of painting, Dalí aligned himself with the portrait of Velázquez, and thus with elevated artistic status. A closer examination of the two figures portrayed in the *Las Meninas* mirror also suggests a parallel between Dalí

afb. 5
Salvador Dalí, *Las Meninas (Obra Estereoscópica)*, ca. 1975–1976, olieverf op hout, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.

fig. 5
Salvador Dalí, *Las Meninas (Obra Estereoscópica)*, c. 1975–1976, oil on wood, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.

rijke kleurschakering terwijl de ander uit blauw- en grijstinten is opgebouwd. De composities zijn nauwelijks van elkaar te onderscheiden. De objecten in het grijs-blauwe werk zijn enigszins naar links verschoven en de wolken zijn minder plastisch opgezet. De verschillen in deze doeken verwijzen naar de interesse van de kunstenaar in stereoscopie, de wetenschap van het samenstellen van tweedimensionale paren van beelden die dezelfde scène vanuit net een andere hoek voorstellen, en die als ruimtelijk beeld voorkomen wanneer ze door een dubbele lens worden bekeken.⁶⁰ Zowel de compositie van de schilderijen in dit werk als het idee van stereoscopische illusie kunnen met de zelfcreatie van de kunstenaar in verband worden gebracht.

In de compositie beeldt Dalí zijn penseel af terwijl hij een doek schildert. Hij toont Gala die naar een afbeelding van *Las Meninas* staart, zwevend in de lucht boven de zee. Door de handeling van het schilderen te benadrukken stelt Dalí zich op één lijn met het portret van Velázquez en zodoende met diens verheven artistieke status. Bij een nadere beschouwing van de twee figuren die in de spiegel van *Las Meninas* worden geportretteerd, wordt ook duidelijk dat Dalí een parallel tussen hemzelf en Gala en het koninklijk paar suggereert. Omdat Gala en Dalí tegenover deze spiegel zijn geplaatst vanuit een plek buiten het kader, kan dit geïnterpreteerd worden alsof ze de plaats innemen van Filips IV en Koningin Mariana. Als het in kleur geschilderde werk onder de loep wordt genomen in de zalen van Dalí's Teatro Museo in Figueres, is te zien dat de figuur links in de spiegel blauw is afgebeeld, net als de figuur van Gala die naar het portret kijkt. Er is zelfs een suggestie van twee blauwe punten bovenop het hoofd van de weerspiegelde figuur, waarschijnlijk bedoeld om de blauwe strik weer te geven die Gala in de afbeelding draagt. Aangezien de schilderijen in dit tweeluik zijn gemaakt rond de tijd van Franco's dood in 1975, is het mogelijk dat ze dienden ter reflectie op de band tussen de kunstenaar en de dictator. Door een weerspiegeling van Gala en hemzelf in de spiegel te suggereren, laat Dalí zien dat hij méér is dan alleen een schilder die Franco dient. Uiteindelijk is hij de koning en de meester van zijn eigen

and Gala and the royal couple. As Gala and Dalí are positioned facing this mirror from outside of the frame, they can be interpreted as taking the place of Philip IV and Queen Mariana. When examining the painting rendered in color within the galleries of Dalí's Theatre-Museum in Figueres, it is possible to see that the figure on the left within the mirror is rendered in blue, similar to the figure of Gala who gazes into the distant horizon. There is even a suggestion of two blue points on the top of the reflected figure's head, likely meant to represent the blue bow that Gala wears within the image. As the paintings in this diptych were conceptualized around the time of Franco's death in 1975, they could have served to contemplate the relationship between the artist and the dictator. By intimating the reflection of himself and Gala in the mirror, Dalí asserts that he is more than a painter serving Franco. He is ultimately the king, and the master of his own delusion. Since the two paintings together specifically signal Dalí's interest in illusion, perhaps this diptych emphasizes not only his ability to create the feeling of three-dimensional pictorial perspective, but also to mold an illusory public image.

THE INDEPENDENT DALÍ

Dalí's strategy of constructing a complex and even contradictory identity in response to Franco's regime allowed him to maintain individuality despite the dictator's attempt to establish homogeneity. His identity construction can also be understood in relation to the theories of group psychology espoused by Sigmund Freud. In his 1921 book *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, Freud describes the process whereby an individual is converted into the mass.⁶¹ He explains that individuals transfer their libidinal energy onto the leader of the mass, taking on the group

waanvoorstelling. Aangezien de twee schilderijen samen Dalí's interesse voor illusie belichten, benadrukt dit tweeluik misschien niet alleen zijn vermogen om een illusie van driedimensionaal perspectief te scheppen, maar ook om een misleidend publiek imago vorm te geven.

DALÍ DE ONAFHANKELIJKE

Dalí's strategie van het construeren van een complexe en tegenstrijdige identiteit als antwoord op Franco's regime, stelt hem in staat zijn individualiteit te behouden, ondanks de pogingen van de dictator om homogeniteit te bewerkstelligen. Zijn identiteitsconstructie kan ook beschouwd worden in relatie tot theorieën van Sigmund Freuds groepspsychologie. In zijn boek *Massapsychologie en Ik-analyse* uit 1921, beschrijft Freud het proces waarbij een individu wordt opgenomen door de massa.⁶¹ Hij stelt dat individuen hun libidinale energie overdragen op de leider van de groep, waarbij zij een groepsidentiteit aannemen en hun zelfbewustzijn verliezen. Omdat Dalí had kunnen beslissen om niet terug te keren naar Spanje na zijn verblijf in de VS van 1940 tot 1948, deed hij met deze beslissing afstand van zijn onafhankelijkheid, maar door het creëren van complexe geïndividualiseerde personae, bleef Dalí zich verzetten tegen Franco's pogingen om een samenhangende, gehomogeniseerde nationale identiteit te implementeren. Hoewel bepaalde facetten van Dalí's persona bedoeld lijken om zich met de dictator te verzoenen, wijzen andere op een afwijzing om deel uit te maken van een ongedifferentieerde massa volgelingen. Dit laatste werd bovendien benadrukt door aspecten van Dalí's publieke persona die minder duidelijk politiek waren, zoals zijn excentrieke verschijning en zijn poging om zijn innerlijke wereld te projecteren in een zorgvuldig ontworpen Teatro-Museo. Deze aspecten hebben net als door de meer problematische en politieke zelfpresentaties die hier zijn besproken, bijgedragen aan de bekrachtiging van het beeld van Dalí's leven als zijn eigen schepping, onafhankelijk van Franco's homogeniserende programma.⁶²

identity and losing a sense of self. Since Dalí could have decided not to return to Spain after living in the United States from 1940 to 1948, he thus relinquished some of his independence through his decision to return to Spain, but by creating such a complex, individualized persona, Dalí still resists Franco's attempt to implement a cohesive, homogenous national identity. While certain facets of Dalí's persona seemed intended to appease the dictator, others suggest a refusal to become a part of an undifferentiated mass of followers. The latter tendency is further emphasized by certain aspects of Dalí's public persona that were less obviously politicized, such as his eccentric appearance and his attempt to project his inner world into a carefully designed Theatre-Museum — which, as much as through the more problematic and political self-presentations I have demonstrated and discussed here, have contributed to the affirmation of his life as his own creation, independent of Franco's homogenizing program.⁶² Again considering Lacan's symbolic order, the artist did not fully submit to the world of laws and regulations around him, a realm that Lacan referred to as the Name-of-the-Father. Rather he allowed his self to be internally-riven, negotiating his own needs by creating a persona that would appease Franco, but also assert many portions of his own autonomous self as conceptualized through the imaginary order.

While Dalí's late works have been analyzed in relation to their scientific and religious ideals, as well as in broad relation to Franco's cultural program, the present study provides a deeper analysis of the complexity of the artist's engagement with the dictator. Dalí's interest in religion and his attempts to cast himself as Franco's Velázquez certainly served to placate the Spanish leader, but Dalí's artistic output also reveals subtle subversions. The artist shrouded himself in an enigmatic web

Nog eenmaal terugkerend naar Lacans symbolische orde, kan geconcludeerd worden dat Dalí zich niet volledig heeft onderworpen aan de wereld van de Naam-van-de-Vader — de sociale wetten en regels om ons heen. Om zijn belangen te behartigen verkoos hij een gespleten subjectiviteit, en creëerde een persona waarmee hij bij Franco in een gunstig daglicht kon blijven terwijl zijn onafhankelijkheid voor een groot deel staande bleef, zoals geconceptualiseerd door Lacans imaginaire orde.

Hoewel Dalí's latere werken zijn onderzocht in relatie tot hun wetenschappelijke en religieuze idealen en tot op zeker hoogte tot Franco's culturele programma, geeft dit artikel een analyse die de complexiteit van de verhouding van de kunstenaar met de dictator belicht. Dalí's interesse in religie en zijn pogingen om zichzelf als Franco's Velázquez voor te stellen dienden er zeker voor om de Spaanse leider tevreden te stellen, maar Dalí's werk laat ook subtiele ondermijningen zien. De kunstenaar hulde zichzelf in een ondoorzichtig web van imago's en schiep zo een persona die zijn veiligheid binnen Franco's regime zou garanderen, terwijl hij ook zijn eigen kunstzinnige en persoonlijke onafhankelijkheid kon behouden. Dalí mag dan als devote katholiek en hofschilder de gunsten van de dictator hebben gewonnen, hij lijkt er vooral in geslaagd zijn eigen Christus en koning te blijven.

Anna Schuer McCoy is promovenda in de Kunstgeschiedenis aan The Ohio State University en specialiseert zich in twintigste-eeuwse Europese kunst en surrealisme in het bijzonder. Haar onderzoeksinteresse spitst zich toe op politieke perspectieven op Dalí, en op zijn band met het Catalaanse landschap.

Vertaling — Marlies Peeters & Rosa te Velde

of public images, crafting a persona that would preserve his safety in the face of Franco's regime, while also maintaining his own artistic and personal independence. Dalí may have appeased the dictator as a devout Catholic and a court painter of sorts, but he seems to have succeeded in remaining his own Christ and his own king.

Anna Schuer McCoy is a doctoral student in Art History at The Ohio State University, specializing in twentieth-century European art with an emphasis on Surrealism. Her research interests focus largely on Dalí's political perspectives, as well as on his connection to the Catalan landscape.

EINDNOTEN

- ¹ "My strength lies in the fact that I am deliberately what I am." In: Salvador Dali, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, New York: Morrow, 1976, p. 135.
- ² Robin Adele Greeley, 'Dali, Fascism, and the "Ruin of Surrealism"', in: *Surrealism and the Spanish Civil War*, New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 51-89 (62).
- ³ Ian Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dali*, New York: W. W. Norton & Company, 1998, pp. 104-105.
- ⁴ Salvador Dali, 'The Moral Position of Surrealism' (1930), in: Haim Finkelstein (red.), *The Collected Writings of Salvador Dali*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 219-222 (222). Greeley heeft deze toespraak ook geanalyseerd en benadrukt daarbij de interesse van de kunstenaar voor het communisme, in: op. cit. (noot 2), p. 62.
- ⁵ Dali, op. cit. (noot 4), p. 222.

- ⁶ Greeley, op. cit. (noot 2), p. 63; Gibson, op. cit. (noot 3), pp. 342-344. Volgens Gibson is er verder niets te vinden over Dali's relatie met de BOC, waarschijnlijk vanwege de vernietiging of verspreiding van archieven tijdens de Spaanse Burgeroorlog.
- ⁷ Dali geciteerd in Greeley, op. cit. (noot 2), pp. 63-64.
- ⁸ Idem., p. 64.
- ⁹ In een brief uit 1933 aan André Breton gaf Dali aan dat alle politieke partijen evenzeer schuldig zijn aan het onderdrukken van hun volgelingen, waarbij hij in het bijzonder de onmacht van de communistische partij in het aanpakken van Hitler benadrukte. Deze brief is gereproduceerd in José Pierre, Breton et Dali', in: Daniel Abadie (red.), *Salvador Dali: retrospective, 1920-1980*, Parijs: Centre Georges Pompidou, 1980, pp. 134-135. Greeley interpreteert deze brief als aantoning van Dali's mening dat patriarchale autoriteit in de vorm van familiale waarden en patriotisme op tirannieke

- wijze gemanipuleerd werd door zowel kapitalisten, fascistien als communisten, in 'Dali's Fascism, Lacaan's Paranoia', in: *Art History* 24: 4 (2001), pp. 465-492 (479).
- ¹⁰ Dali, *The Secret Life of Salvador Dali* (1942), New York: The Dial Press, 1961, pp. 200-220.
- ¹¹ Idem., p. 357. Kunsthistoricus Robert Lubar analyseert Dali's bewering dat oorlog een onontkoombaar proces is en betoogt daarbij dat dit perspectief beïnvloed werd door Freud's tekst *Voorbij het Lustprincipe* uit 1922. Zie Lubar, 'Painting in the Shadow of Death: Dali, Miró, and the Spanish Civil War', in: *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudi, Miró, Dali*, Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2006, pp. 426-430 (428).
- ¹² Gibson, op. cit. (noot 3), pp. 500-503; William Jeffett, 'The Artist and the Dictator: Salvador Dali and Francisco Franco', in: Michael R. Taylor (ed.), *The Dali Renaissance: New Perspectives on His Life*

- and *Art after 1940*, New Haven: Yale University Press, 2007, pp. 128-152 (129-130).
- ¹³ Jeffett, op. cit. (noot 12), p. 129.
- ¹⁴ Idem., pp. 128-147.
- ¹⁵ Montserrat Guibernau, *Catalan Nationalism: Francoism, Transition, and Democracy*, London: Routledge, 2004, p. 46. Volgens Guibernau zijn in Madrid tussen maart 1939 en maart 1949 100.000 Republikeinen omgebracht. In Catalonië, Dali's vaderland, zijn tussen 1939 en 1953 4.000 mensen geëxecuteerd.
- ¹⁶ Dali's familie, met name aan zijn vaders kant, was sterk verbonden met het Catalaanse nationalisme. Zie Gibson, op. cit. (noot 3).
- ¹⁷ Guibernau, op. cit. (noot 15), p. 49.
- ¹⁸ Jacques Lacan, 'The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis', in: *Écrits*, New York: W.W. Norton and Company, 2006, pp.

- 197-268; Alan Sheridan, 'Translator's Note', in: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York: W.W. Norton & Company, 1981, pp. 277-282 (279-81).
- ¹⁹ Lacan bracht Dali een bezoek in 1930, en in de surrealistische pers schreven zij in verschillende artikelen over en weer over paranoia. Lacan las Dali's essay 'The Rotting Donkey' uit 1928 in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* op een cruciaal moment in zijn ontwikkeling. Dali paste Lacan's werk toe in 'Paranoiac-critical Interpretation of the Obsessive Image of Millet's *Angelus*', dat ook werd gepubliceerd in *Minotaure* in 1933. In dezelfde uitgave van *Minotaure* publiceerde Lacan een artikel, 'The Problem of Style and the Psychiatric Conception of the Paranoiac Forms of Experience', dat precies vóór Dali's artikel was geplaatst. De eerste teksten van Lacan over de symbolische orde werden gepubliceerd in 1953, een belangrijke periode in Dali's ontwikkeling. In

50

ENDNOTES

- ¹ Salvador Dali, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, New York: Morrow, 1976, p. 135.
- ² Robin Adele Greeley, 'Dali, Fascism, and the "Ruin of Surrealism"', in: *Surrealism and the Spanish Civil War*, New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 51-89 (62).
- ³ Ian Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dali*, New York: W. W. Norton & Company, 1998, pp. 104-105.
- ⁴ Dali, 'The Moral Position of Surrealism' (1930), in: Haim Finkelstein (ed.), *The Collected Writings of Salvador Dali*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 219-222 (222). Greeley also analyzes this speech, emphasizing the artist's interest in communism, in: op. cit. (note 2), p. 62.
- ⁵ Dali, op. cit. (note 4), p. 222.
- ⁶ Greeley, op. cit. (note 2), p. 63; Gibson, op. cit. (note 3), pp. 342-344. According to Gibson, further information

- about Dali's relationship with BOC has not been found, likely due to destruction or dispersal of archives during the Spanish Civil War.
- ⁷ Dali quoted in Greeley, op. cit. (note 2), pp. 63-64.
- ⁸ Ibid., p. 64.
- ⁹ In a 1933 letter to André Breton, Dali indicated that all political parties are equally at fault for exerting oppression over their followers, and he particularly highlights the impotency of the Communist party in dealing with Hitler. This letter is reproduced in José Pierre, Breton et Dali', in: Daniel Abadie (ed.), *Salvador Dali: retrospective, 1920-1980*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1980, pp. 134-135. Greeley interprets this letter as revealing Dali's opinion that patriarchal authority in the form of familial values and patriotism was manipulated oppressively by capitalists, fascists, and communists alike, in: 'Dali's Fascism, Lacaan's Paranoia', in: *Art History* 24: 4 (2001), pp. 465-492 (479).

- ¹⁰ Dali, *The Secret Life of Salvador Dali* (1942), New York: The Dial Press, 1961, pp. 200-220.
- ¹¹ Ibid., 357. Scholar Robert Lubar analyzes Dali's assertion that war is an inescapable process, arguing that this perspective was influenced by Freud's 1922 text *Beyond the Pleasure Principle*. See Lubar, 'Painting in the Shadow of Death: Dali, Miró, and the Spanish Civil War', in: *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudi, Miró, Dali*, Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2006, pp. 426-430 (428).
- ¹² Gibson, op. cit. (note 3), pp. 500-503; William Jeffett, 'The Artist and the Dictator: Salvador Dali and Francisco Franco', in: Michael R. Taylor (ed.), *The Dali Renaissance: New Perspectives on His Life and Art after 1940*, New Haven: Yale University Press, 2007, pp. 128-152 (129-130).
- ¹³ Jeffett, op. cit. (note 12), p. 129.
- ¹⁴ Ibid., pp. 128-147.

- ¹⁵ Montserrat Guibernau, *Catalan Nationalism: Francoism, Transition, and Democracy*, London: Routledge, 2004, p. 46. According to Guibernau, 100,000 Republicans were killed in Madrid between March 1939 and March 1949. In Catalonia, the artist's own homeland, 4,000 individuals were executed between 1939 and 1953.
- ¹⁶ Dali's family, particularly his father's side, had strong ties to Catalan nationalism. See Gibson, op. cit. (note 3), pp. 41-42.
- ¹⁷ Guibernau, op. cit. (note 15), p. 49.
- ¹⁸ Jacques Lacan, 'The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis', in: *Écrits*, New York: W.W. Norton and Company, 2006, pp. 197-268; Alan Sheridan, 'Translator's Note', in: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York: W.W. Norton & Company, 1981, pp. 277-282 (279-81).

- ¹⁹ Lacan visited Dali in 1930, and the two also carried on a dialogue about paranoia through articles published in the surrealist press. Lacan read Dali's 1928 essay 'The Rotting Donkey' in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* at a crucial moment in his development. Dali applied Lacan's work in 'Paranoiac-critical Interpretation of the Obsessive Image of Millet's *Angelus*', which was published in *Minotaure* in 1933. In this same issue of *Minotaure*, Lacan also published an article titled, 'The Problem of Style and the Psychiatric Conception of the Paranoiac Forms of Experience', which appeared directly before Dali's article. Lacan first published on the symbolic order in 1953, which was a particularly important time in Dali's development. At this time Dali was also reconsidering his ideas on religion and science, and additionally developing a new iconographic lexicon. For more information on the relationship between Lacan and Dali see Robin Greeley, 'Dali, Fascism, and the "Ruin of Surrealism"',

- deze tijd stelde Dali ook zijn ideeën over religie en wetenschap bij en daarbij ontwikkelde hij een nieuw iconografisch lexicon. Voor meer informatie over de relatie tussen Lacan en Dali: Robin Greeley, 'Dali, Fascism, and the "Ruin of Surrealism"', in: *Surrealism and the Spanish Civil War*, New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 51–89 (59); Dawn Ades, *Dali*, New York: Thames and Hudson, 1995, pp.122–124; en Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- 20 Dali, 'The Rotting Donkey', in *The Collected Writings of Salvador Dali*, Haim Finkelstein (red.), Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 223–226.
- 21 Greeley, op. cit. (noot 9), p. 472.
- 22 Idem., p. 476, p. 496.
- 23 Sheridan, op. cit. (noot 18), p. 279.
- 24 Lacan, 'On a Question Prior to Any Possible Treatment of Psychosis,' in: *Écrits*, New York: W.W. Norton and Company, 2006, pp. 464–465 (pp. 445–488). Sheridan, op. cit. (noot 18), pp. 281–282.
- 25 "A creature needs some reference to the beyond of language, to a pact, to a commitment which constitutes him, strictly speaking, as an other, a reference included in the general or, to be more exact, universal system of interhuman symbols." Lacan, *Freud's Papers on Technique 1953–1954*, New York: Norton, 1991, p. 174. Deze passage is ook scherpzinnig geanalyseerd in: Dino Franco Felluga, *Critical Theory: The Key Concepts*, New York: Routledge, 2015, pp. 308.
- 26 Dali geciteerd in Jeffett, op. cit. (noot 12), p. 143.
- 27 Dali, *Diary of a Genius* (1965), New York: Prentice Hall Press, 1986, p. 16. Lacan las Dali's essay 'L'Ane pourri' in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* op een cruciaal moment in zijn ontwikkeling en Dali prees Lacan's werk in de eerste uitgave van *Minotaure*. Dit was echter voordat Lacan zijn symbolisch-imaginaire-reële triade ontwikkelde, maar het laat zien hoe nauw zij in contact stonden met elkaar in het begin van de jaren dertig. Zie ook de biografie van Lacan door Roudinesco (noot 19).
- 28 Dali geciteerd in Alain Bosquet, *Conversations with Dali*, New York: E. P. Dutton, 1969, p. 12; *Dali*, op. cit. (noot 10), p. 357.
- 29 Dali geciteerd door Bosquet, op. cit. (noot 28), pp. 12–13.
- 30 Jeffett, op. cit. (noot 12), 129. Gibson, op. cit. (noot 3), 507.
- 31 Guibernau, op. cit. (noot 15), pp. 39–45.
- 32 Michael R. Taylor, 'The Madonna of Port Ligat (eerste versie), 1949', in: Dawn Ades (red.), *Dali*, New York: Rizzoli, 2004, pp. 346–349 (346).
- 33 Gibson, op. cit. (noot 3), pp. 502–503.
- 34 Dali, op. cit. (noot 10), p. 395.
- 35 Dali, 'Mystical Manifesto' (1951), in: Haim Finkelstein (red.), *The Collected Writings of Salvador Dali*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 363–366. Het Mysticisme van de kunstenaar wordt ook besproken in Taylor, 'On the Road with Salvador Dali: The 1952 Nuclear Mysticism Lecture Tour', in: Taylor (red.), *The Dali Renaissance: New Perspectives on His Life and Art after 1940*, New Haven: Yale University Press, 2007, p. 56; Elliot H. King, 'Nuclear Mysticism', in: *Salvador Dali: Liquid Desire*, Melbourne: National Gallery of Victoria, 2009, pp. 247–248.
- 36 Dali, op. cit. (noot 1), p. 99.
- 37 Dali met Louis Pauwels, *Les Passions selon Dali*, Parijs: Editions DeNoël, 1968, p. 76.
- 38 Taylor, op. cit. (noot 32), pp. 53–70.
- 39 Guibernau, op. cit. (noot 15), p. 35.
- 40 Idem.
- 41 King, op. cit. (noot 35), p. 247; Jean Bosquet, Joan Rigol, et al., *Dali et les livres*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1984, pp. 52–53.
- 42 Jonathan Wallis, 'Holy Toledo! Saint John of the Cross, Paranoiac-Critical Mysticism, and the Life and Work of Saint Dali', in: *The Dali Renaissance: New Perspectives on His Life and Art after 1940*, New Haven: Yale University Press, 2007, pp. 37–52 (46–47). Wallis concentreert zich met name op de tweede versie, maar naar mijn mening is dit idee op beide versies van toepassing.
- 43 Dali, op. cit. (noot 1), p. 99.
- 44 Dali, op. cit. (noot 1), p. 99.
- 45 Dali, op. cit. (noot 1), p. 99.
- 46 Wallis, op. cit. (noot 43), p. 48.
- 47 Ibid., pp. 38, 43. Alyce Mahon, 'Tell Me, Salvador Dali, Are you God?', in: *Persistence and Memory: New Critical Perspectives on Dali at the Centennial*, St. Petersburg, Florida: The Salvador Dali Museum, 2004, pp. 45–50 (48–49).
- 48 Wallis, op. cit. (noot 43), p. 37.
- 49 Ibid.

- 44 Beschouwd vanuit een wat minder psychoanalytisch perspectief, kan Dalí's verbeelding van Gala als Madonna gezien worden in het licht van het Catalaanse nationalisme. Zoals gesuggereerd door de titel is *De Madonna van Port Lligat* een Catalaanse icon. Terwijl dit portret refereert aan Dalí's katholieke vroomheid, laat het ook zijn trouw aan zijn oorspronkelijke land Catalonië zien.
- 45 Dali, op. cit. (noot 35), p. 363.
- 46 Wallis, op. cit. (noot 42), p. 48.
- 47 Idem., pp. 38, 43. Alyce Mahon, 'Tell Me, Salvador Dali. Are you God?', in: *Persistence and Memory: New Critical Perspectives on Dali at the Centennial*, St. Petersburg, Florida: The Salvador Dali Museum, 2004, pp. 45-50 (48-49).
- 48 Wallis, op. cit. (noot 42) p. 37.
- 49 Idem.
- 50 Guibernau, op. cit. (note 15), pp. 47-60. Kenneth McRoberts, *Catalonia: Nation Building Without a State*, New York: Oxford University Press, 2001, pp. 41-46.
- 51 Dali, op. cit. (noot 35), p. 363.
- 52 Jeffett, op. cit. (noot 12), pp. 130-132.
- 53 Idem.
- 54 Idem. De Spaanse generaal Ambrogio de Filippo Spinola ontvangt de sleutel tot Breda van de Nederlandse bevelhebber Justinus van Nassau.
- 55 Jeffett, *Dali Doubled: From Surrealism to the Self, A New Critical View of Dali*, St. Petersburg, Florida: The Salvador Dali Museum, 2010, p. 216.
- 56 Dit schilderij en diverse andere die aan *Las Meninas* en andere werken van Velázquez refereren waren tijdelijk samen geëxposeerd in Dalí's Teatro-Museo in een kleine expositie die één kamer besloeg, getiteld *What's New? Velázquez* in 2015. Onder de andere schilderijen die naar *Las Meninas* verwezen was een kleine reproductie van het werk uit 1960 en een werk zonder titel uit 1982 waarop kamerheer Don José Nieto was afgebeeld, die in de deur verscheen in de achtergrond van *Las Meninas*. Geïnspireerd door Velázquez' portretten van de Infante Margarita, de dochter van Philip IV, zoals *Infante Margarita in een Blauwe Jurk* (1659), schilderde Dali ook werken zoals *Velázquez Infante Margarita schilderend met het licht en de schaduw van zijn eigen roem* (1958), *De Parel* (1981) en een ongetiteld werk uit 1982 dat de Infante in de hoftuin van het Escorial afbeeldde. Deze laatste twee werken waren ook opgenomen in *What's New? Velázquez*. Een ander werk dat aan *Las Meninas* refereerde maar niet in *What's New? Velázquez* is opgenomen, is *The Ecumenical Council* (1960). Jeffett beargumenteert dat Dalí's zelfportret in dit werk een referentie is aan Velázquez' zelfportret in *Las Meninas*. Voor deze interpretatie zie Jeffett, op. cit. (noot 55), pp. 237-9.
- 57 Jeffett, op. cit. (noot 55), pp. 226-227.
- 58 Antoni Pitxot en Montse Aguer, *The Dali Theatre-Museum in Figueres*, Figueres: Triangle Postals, 2005, p. 194.
- 59 Madlyn Millner Kahr, 'Velázquez and Las Meninas', in: *The Art Bulletin* 57:3 (1975), pp. 225-246 (225).
- 60 Elliot H. King, 'Dali from the Back Painting Gala from the Back Eternalized by Six Virtual Corneas Provisionally Reflected in Six Real Mirrors, 1972-73', in: Dawn Ades (ed.), *Dali*, New York: Rizzoli, 2004, p. 414.
- 61 Sigmund Freud, *Group Psychology and Analysis of the Ego* (1921), New York: W.W. Norton & Company, 1989. Jordana Mendelson past Freuds theorieën over groepspsychologie toe op Dalí's vroege werk in: 'Salvador Dalí's *Le Mythe Tragique de l'Angelus de Millet* (1932-38/1963)', in: *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2005, pp. 185-219 (210).
- 62 Voor meer informatie over Dalí's Teatro-Museo, zie: Pitxot & Aguer, op. cit. (noot 58).
- 50 Guibernau, op. cit. (note 15), pp. 47-60. Kenneth McRoberts, *Catalonia: Nation Building Without a State*, New York: Oxford University Press, 2001, pp. 41-46.
- 51 Dali, op. cit. (note 36), p. 363.
- 52 Jeffett, op. cit. (note 12), pp. 130-132.
- 53 Ibid.
- 54 Ibid. The Spanish general Ambrogio de Filippo Spinola is receiving the key to Breda from the Dutch commander Justin of Nassau.
- 55 Jeffett, *Dali Doubled: From Surrealism to the Self, A New Critical View of Dali*, St. Petersburg, Florida: The Salvador Dali Museum, 2010, p. 216.
- 56 This painting and several others that reference *Las Meninas* and other works by Velázquez were temporarily displayed together at Dalí's Theatre-Museum in a small one room exhibition titled *What's New? Velázquez* in 2015. Other paintings that referenced *Las Meninas* included a small reproduction of the work painted in 1960 and an untitled work from 1982 representing Chamberlain Don José Nieto who appeared in the door in the background *Las Meninas*. Inspired by Velázquez's portraits of the Infanta Margarita, daughter of Philip IV, such as *Infanta Margarita in a Blue Dress* (1659), Dali also painted works including *Velázquez Painting the Infanta Margarita with Lights and Shadows of His Own Glory* (1958), *The Pearl* (1981), and an untitled work of 1982 that depicted the Infanta in the courtyard of the Escorial. The latter two works were included in *What's New? Velázquez*. Another work that referenced *Las Meninas* but was not included in *What's New? Velázquez* is *The Ecumenical Council* (1960). Jeffett argues that Dalí's self-portrait in this work is a reference to Velázquez's self-portrait in *Las Meninas*. For this interpretation see Jeffett, op. cit. (note 56), pp. 237-9.
- 57 Jeffett, op. cit. (note 56), pp. 226-227.
- 58 Antoni Pitxot and Montse Aguer, *The Dali Theatre-Museum in Figueres*, Figueres: Triangle Postals, 2005, p. 194.
- 59 Madlyn Millner Kahr, 'Velázquez and Las Meninas', in: *The Art Bulletin* 57:3 (1975), pp. 225-246 (225).
- 60 Elliot H. King, 'Dali from the Back Painting Gala from the Back Eternalized by Six Virtual Corneas Provisionally Reflected in Six Real Mirrors, 1972-73', in: Ades (ed.), *Dali*, New York: Rizzoli, 2004, p. 414.
- 61 Sigmund Freud, *Group Psychology and Analysis of the Ego* (1921), New York: W.W. Norton & Company, 1989. Jordana Mendelson applies Freud's theories on group psychology to Dalí's earlier works in 'Salvador Dalí's *Le Mythe Tragique de l'Angelus de Millet* (1932-38/1963)', in: *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2005, pp. 185-219 (210).
- 62 For more information of Dalí's Theatre-Museum see Pitxot and Aguer, op. cit. (note 59).