



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

DELVAUX

1998

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March

FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA



DELVAUX



Paul DELVAUX

DELVAUX

13 de marzo - 14 de junio, 1998

Fundación Juan March

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIONES	5/7
PAUL DELVAUX, PINTOR-POETA Y SOÑADOR DESPIERTO Por Gisèle Ollinger-Zinque	9
PINTURAS	21
BIOGRAFÍA	84
CATÁLOGO	90

CUBIERTA: *La Venus dormida*, 1944

Con la colaboración de **IBERIA**

Con la exposición Paul Delvaux (1897-1994), la Fundación Juan March ofrece por primera vez en España una muestra de la obra pictórica de este artista belga. Delvaux, al que se clasifica de surrealista, es más bien un pintor de la realidad o, como él decía, un "naturalista," ya que no inventaba formas ni tampoco deformaba la naturaleza. Lo que verdaderamente le interesaba era conjugar los valores, las cargas poéticas, dramáticas y plásticas entre objetos y personajes, pero sin buscar una lógica, sino la expresión de un sentimiento poético. Las estaciones de tren, las arquitecturas clásicas, los jardines simétricos, los desnudos femeninos, bellas estatuas enigmáticas e inaccesibles, algunos personajes de las novelas de Julio Verne..., son algunos de los temas recurrentes de Paul Delvaux. Esta exposición, organizada con el patrocinio de la Comunidad Francesa de Bélgica y el asesoramiento de Gisèle Ollinger-Zinque, conservadora del Museo de Arte Moderno de Bruselas y autora del texto de este catálogo, está compuesta por un total de 31 obras realizadas entre 1923 y 1974 procedentes de trece museos europeos y nueve colecciones particulares, y será posteriormente exhibida en la Fundació Caixa Catalunya de Barcelona.

Simultáneamente a esta exposición, la Fundación Carlos de Amberes presenta en su sede social de Madrid una muestra de la obra sobre papel de Paul Delvaux.

Para la organización de esta exposición, la Fundación Juan March ha contado con numerosas colaboraciones, asesoramientos y ayudas de personas e instituciones a las que deseamos expresar nuestro agradecimiento:

Carmen Thyssen-Bornemisza.

Centro Georges Pompidou: Werner Spies.

Christie's, Bruselas: Roland de Lathuy, Sabine Taevernier.

Comunidad Francesa de Bélgica: William Ancion, Charles-Etienne Lagasse,
Patrice Dartevelle, Catherine de Croës, Anne Lenoir.

Crédit Communal de Belgique: Baron François Narmon, Joost de Geest.

Embajada de Bélgica en Madrid.

Fundación Thyssen-Bornemisza, Madrid: Tomás Lloréns, Marián Aparicio.

Fundación Carlos de Amberes, Madrid: Catherine Geens.

Galería Patrick Derom: Patrick Derom, Christine de Schaetzen.

Galería Nacional, Berlín: Angela Schneider.

Jacques Van Damme.

Martine Caeymaex.

Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica: Gisèle Ollinger-Zinque, Eliane de Wilde.

Museo de Arte Contemporáneo, Gante: Jan Hoet, Norbert de Dauw, Rom Bohez.

Museo de Arte Valón, Lieja: Liliane Sabatini.

Museo de Bellas Artes, Ostende: Norbert Hostyn.

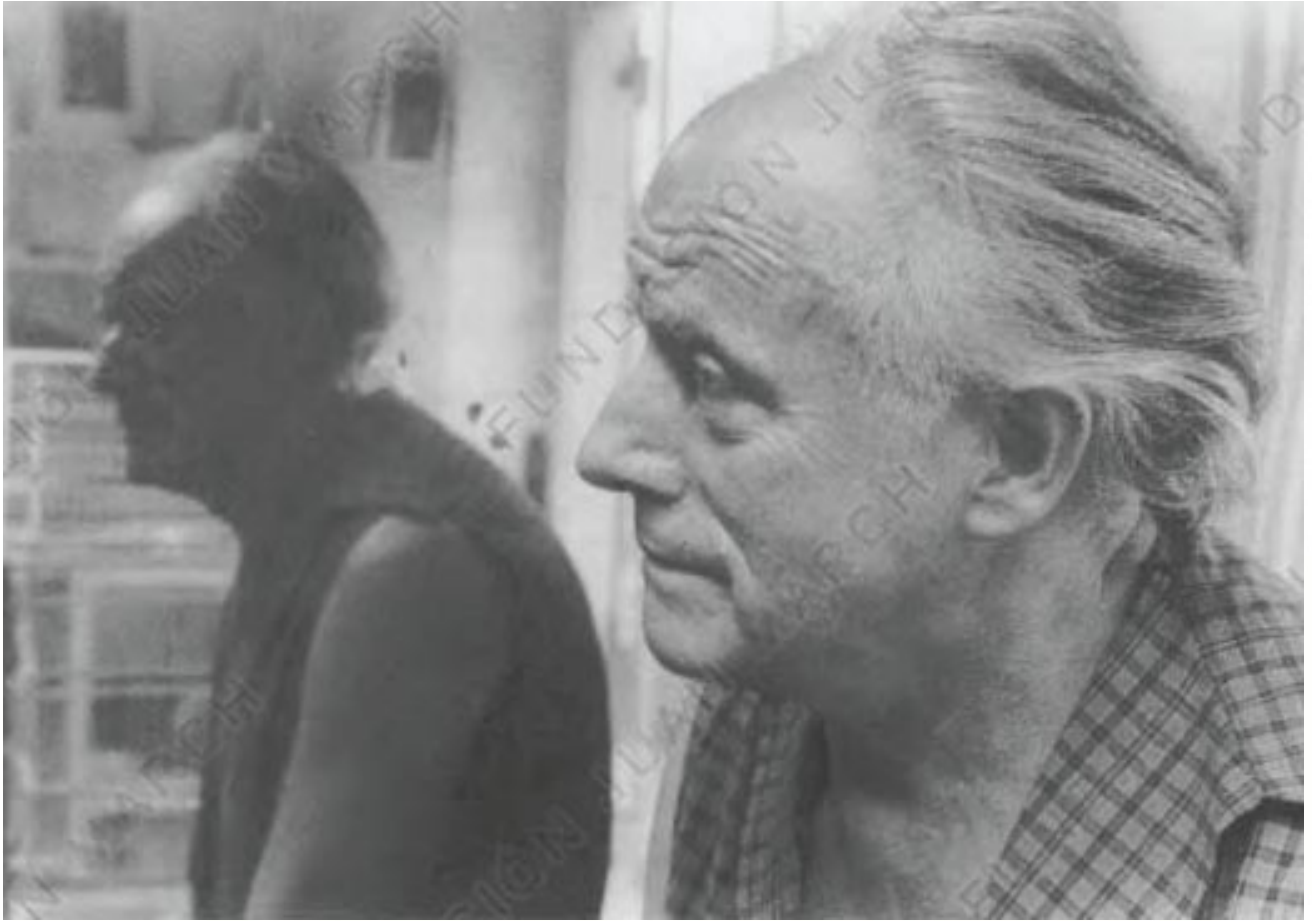
Museo d'Ixelles, Bruselas: Nicole d'Huart.

Paribas Banque Belgique: Christian Pinte, Marie Anne Lichtert.

Tate Gallery, Londres: Nicholas Serota.

Y a todos los demás coleccionistas que han preferido guardar el anonimato.

A todos ellos, así como a cuantas personas e instituciones han hecho posible la presentación de esta exposición, la Fundación Juan March desea expresar su más sincero reconocimiento.



Paul Delvaux en su taller de Boitsfort.

Paul Delvaux en España. ¿Es la palidez de las figuras lo que nos induce a pensar que aquí se encontrará en tierra conocida, entre los cuerpos lunares de El Greco? En efecto, lo fantástico está presente tanto en las tradiciones artísticas que cultivan la irrisión en Valonia y Bruselas (Marcel Mariën, René Magritte) como en la trayectoria española de la imagen oculta (Dalí, Buñuel). ¿No buscó a algunos creadores españoles para entrar en el juego de los “cadáveres exquisitos” del surrealismo? ¿Y no imaginó Paul Delvaux a “Duquesas de Alba” entre sus mujeres prohibidas?

A la Comunidad Francesa de Bélgica (Valonia-Bruselas) le complace poder patrocinar una exposición retrospectiva del pintor Paul Delvaux en España.

Debe este placer a los responsables de la Fundación Juan March y la Fundación Carlos de Amberes de Madrid, que han hecho gala de una gran perseverancia en su deseo de concebir una exposición de la obra de Paul Delvaux tan diversa, tan inaprensible en su continuidad.

Otros promotores artísticos se han unido a ellos –Fundació Caixa Catalunya de Barcelona– para asegurar el éxito de un proyecto que somete el universo onírico de un valón de Bruselas a la sagacidad del público español.

Después de Marcel Broodthaers, al que se pudo ver en Madrid hace algunos años y muy recientemente en Barcelona, queda así inaugurada una especie de temporada Delvaux en España.

Recíprocamente, la creación española encuentra acogida en Valonia. En estas mismas fechas el Palacio de Bellas Artes de Charleroi presenta obras del pintor José María Sicilia.

Una hermosa manera de celebrar las más que amistosas relaciones culturales que se desarrollan entre España y la Comunidad Francesa de Bélgica. La simpatía entre latinos nunca falla, como tampoco fallan los intereses en común. La lengua española y la lengua francesa coinciden en preservar el lugar que les corresponde en el concierto europeo.

Esta es la razón de que existan tantos lectores en las universidades de nuestros dos ámbitos culturales dedicados al aprendizaje recíproco de nuestras lenguas.

Y a ello responde, por ejemplo, que en la Universidad de Aix-en-Provence se esté terminando de elaborar un método de aprendizaje de las lenguas románicas gracias al cual, conociendo una de ellas, se podría acceder sin dificultad a las demás.

Ahí está sin duda el futuro del mundo latino: una cooperación cada vez más sólida para defender la diversidad y la pluralidad cultural.

Paul Delvaux no está lejos de este reto; él, que inmóvil en el andén de una estación de cercanías, se evadía ante diosas sin voz en algún lugar entre el Mediterráneo y el mar del Norte.



William Ancion

Ministro de Relaciones Internacionales de los gobiernos de la Región Valona y de la Comunidad Francesa de Bélgica.



Paul Delvaux en el mercadillo de Bruselas, 1958.

PAUL DELVAUX, PINTOR-POETA Y SOÑADOR DESPIERTO

Gisèle Ollinger-Zinque

Conservadora del Museo de Arte Moderno de Bruselas

Quisiera pintar un cuadro fabuloso en el que vivir, en el que pudiera vivir. Cuando pinto, estoy en realidad en todo el cuadro.

Paul Delvaux¹

Paul Delvaux, que habría cumplido cien años el 23 de septiembre de 1997, no ha tenido desgraciadamente ocasión de ver los homenajes que se le han rendido por toda Bélgica en el curso del “año Paul Delvaux”, ni la continuación de éstos en España, país que acoge hoy por primera vez su obra. Sin embargo, desde allá arriba mira y sonrío. Feliz, maravillado, soñador, tal y como fue a lo largo de su vida.

Hombre generoso y llano, profundamente humano, Delvaux vivió sobre todo para la pintura, encontrando la verdadera felicidad en la creación, en la expresión de un mundo que no le resultó sin embargo fácil de descubrir y revelar a través de las formas y la materia. Nada fue sencillo para este joven, nacido en el seno de una familia acomodada y respetuosa con las tradiciones en la que era costumbre que el oficio de abogado se transmitiera de padres a hijos. Por ello, el joven Paul tuvo dificultades para convencer a sus padres de que le dejaran dedicarse a la carrera artística. Después de unos estudios grecolatinos, que le dejaron un amor eterno por los templos griegos y la arquitectura del pasado, sueña con convertirse en pintor y poder aprender el oficio.

En 1919 realiza sus primeras obras –unas acuarelas– durante las vacaciones de verano que pasa con su familia a orillas del mar del Norte, donde descubre una luminosidad y una atmósfera transparente que lo hechizan. Con cierto orgullo, no ausente sin embargo de temor, incertidumbre y dudas sobre sí mismo, se las muestra por las noches al pintor paisajista Franz Courtens, amigo de sus padres, esperando ansioso el veredicto. Este último, al igual que lo hará más tarde Alfred Bastien, otro pintor apasionado del realismo, dará confianza al joven Delvaux, animándolo a dedicarse en exclusiva a la pintura.

Gracias a la intervención de Courtens y al amor que le profesa una madre que busca siempre proteger y apoyar a su hijo, Paul Delvaux consigue que sus padres olviden su sueño: hacer de él un abogado como su padre o, si acaso, un músico, como quería su madre. Resignados, sus progenitores le autorizan a ingresar en la Escuela de Bellas Artes de Bruselas a pesar de que para esta familia burguesa tener un pintor entre sus miembros supone venir a menos y, para colmo, nadie cree en el éxito del artista. Paul Delvaux sufre profundamente por no ser lo que se espera de él. Sin embargo, es al fin libre y feliz, ya que va a poder pintar y realizarse.

Más solitario que nunca, inscrito desde octubre de 1919 en la clase del pintor simbolista belga Constant Montald, se dedica exclusivamente a la pintura y descubre el gusto por el trabajo bien hecho y la gran composición. De natural serio y grave, no se permite ninguna salida con sus discípulos, entre los cuales cuenta con muy pocos amigos de verdad. Desdeña la vida ligera y renuncia a todo placer, incluso al de estar enamorado. No puede de hecho pensar en fundar una familia, puesto que no se gana el sustento y depende de la buena voluntad de sus padres para subsistir. Su amigo y primer biógrafo, Paul Aloïse De Bock, observa que la pintura se convierte para él en su refugio para siempre: “Se vuelve monje de una orden rigurosa en la que el silencio es la norma y la mortificación y el cilicio una costumbre. Su Dios es la pintura. La palabra “belleza” no se pronuncia. Es de mala educación hablar de Dios en tercera persona, puesto que está a vuestro lado y os escucha [...] Agazapado en su oscuridad, se siente protegido...”

En la Escuela, y siguiendo los consejos de su maestro, Delvaux realiza grandes composiciones inspiradas sobre todo en la Antigüedad, intentando mostrar con medios muy elementales el drama y la angustia de las escenas que quiere representar. En 1920-1921, consciente de que debe ir aún más allá en el aprendizaje de su oficio, decide plantar su caballete en plena naturaleza y trabajar directamente sobre el motivo. En los bosques de Rouge-Cloître, en Bruselas, estudia los árboles y pinta paisajes; en la estación de Luxemburgo le toca el turno a los trenes y el humo (n.º cat. 1. *Los ferroviarios de la Estación de Luxemburgo*). Sus primeras obras –paisajes de bosques, vistas de ciudades o de estaciones de trenes, carentes por lo general de cualquier figura humana o reducida ésta a algo simplemente anecdótico– están pintadas en tonalidades oscuras, según la tradición realista de los maestros en boga en aquella época. Pero Paul Delvaux, insatisfecho con su trabajo, destruirá muchas de sus obras, por lo que son pocas las que nos han llegado de su etapa de juventud.

En 1925, bajo la influencia de los expresionistas que constituyen la vanguardia en Bélgica, y más concretamente de Constant Permeke y Gustave de Smet, Delvaux se aventura en el mundo de lo humano. Comienza a pintar obras de gran formato en las que el primer plano está dominado por figuras con fuerza –parejas, mujeres o un hombre solo– mientras que un paisaje, de bosque por regla general, ocupa el segundo (n.º cat. 4. *La pareja*, 1929). Este plano está dotado en ocasiones de una gran animación, desbordante de una vida bulliciosa con personajes secundarios que realizan actividades campestres o amorosas. *Serie de personajes desnudos en un bosque* (n.º cat. 2) es una composición muy densa que recuerda una escena dionisiaca: la evocación de un paraíso perdido, sueño infantil que ha conservado intacto de forma milagrosa todo el frescor de los primeros años. Los rostros del período expresionista son estructurados y geométricos, nos interpelan ya con sus ojos almendrados, abiertos de par en par y sin pupilas, que miran sin ver y no expresan emoción ni sentimiento alguno. Todas estas obras contienen ya una de las grandes características del arte de Delvaux: la incomunicabilidad de los seres, su soledad, ya que tanto hombres como mujeres miran siempre sin ver y sin verse. En el plano de la técnica pictórica, Delvaux se distancia del expresionismo porque rechaza las texturas y prefiere los tonos lisos y planos. A partir de 1927-1928, sus tonalidades cambian, volviéndose poco a poco más cálidas, más luminosas, ganando así las obras en suavidad. Aunque Delvaux ha contemplado los lienzos de los expresionistas flamencos, admirado la obra de James Ensor y pintado, igual que él, como un hermano mayor al que admira, esqueletos que se nos aparecen bien vivos, la semejanza se acaba en la forma, sin alcanzar a lo que ésta quiere expresar o a las promesas que en ella se encierran. El objetivo que persigue es, en efecto, completamente diferente.

Delvaux, al que se clasifica a menudo entre los surrealistas, es un pintor de la realidad, de una realidad minuciosa, excesiva incluso. Todo lo que representa en sus obras existe realmente, y cuando pinta un objeto, un ser humano o una construcción arquitectónica, no hay ni un solo detalle dejado al azar, ni un solo detalle que no sea estudiado en profundidad. Las maquetas de trenes y tranvías dominaban su estudio y le servían de modelos, y el esqueleto que dibuja y copia en un primer momento del Museo de Historia Natural, acaba también encontrando su sitio en la morada del artista. Eso sin olvidar los viajes que hace a Italia para admirar los templos griegos, y que descubre ser idénticos a los imaginados en sus años de escuela.

Delvaux el hombre, el artista, es un mundo de sensaciones, de impresiones, de huellas grabadas en lo más profundo de su ser; un mundo en gestación, aunque construido sobre unas bases sólidas y no sobre sueños o fantasmas. Este universo particular hunde sus raíces en la infancia, el recuerdo, la memoria. Todo existe, todo tiene un nombre, todo es conocido por todos y está al alcance de todos, pero Delvaux, cual un mago, revuelve el orden establecido, la jerarquía de los géneros, asocia aquello que normalmente no lo está, acerca a los opuestos, cambia el curso de la historia y se ríe del tiempo y del espacio.

Sirviéndose de los materiales tradicionales, los de todos los días y todas las épocas, crea lo que se ha dado en llamar “El mundo Delvaux”. Un universo que le es propio y que no sufrirá imitaciones, un universo consagrado a una sola diosa: la Poesía. Para alcanzar el fin poético que se ha fijado, Delvaux recurre a todos los elementos recopilados desde la Antigüedad, pero los asocia y recrea en un nuevo orden. Un viento de libertad sopla sobre los que él llama sus “figurantes”, indicando así que el ser humano no tiene historia, no expresa nada y no es para él nada más que un mueble o una construcción arquitectónica. Los “figurantes” hacen su entrada en este universo pictórico para no abandonarlo nunca más: mujeres desnudas, esqueletos, templos, paisajes inquietantes o encuentros insólitos que hacen que las escenas sean intemporales. Cualquier lógica queda abolida en beneficio de la expresividad y del significado real y poético de la composición, que es la llave secreta de todo el universo de Delvaux. Poesía, he ahí la palabra mágica para el artista. Una palabra que abre todas las puertas, merecedora de todas las audacias estilísticas, cromáticas, formales o temporales. Sólo el objetivo final cuenta, y debe ser alcanzado sin importar los medios para conseguirlo. El descubrimiento de su verdadera identidad y de lo que desea expresar en el lienzo en blanco a través de las formas y de la materia, al igual que otros lo hacen sobre el papel con ayuda de las palabras, se efectúa de forma progresiva, y para descubrir su reino Delvaux trabaja sin tregua: “... cuando empecé a pintar, no pensaba absolutamente en nada más que en intentar expresar algo que, en ese momento, era prácticamente indefinible. Por aquella época, trataba de nutrirme de los demás para poder descubrirme a mí mismo. Por eso hice pintura expresionista. Hice también pintura como la de Ensor; recibí la influencia de todos esos pintores a los que admiraba mucho, pero que no me satisfacían del todo. Había algo más que quería encontrar, pero no sabía aún exactamente qué podía ser. Fue entonces cuando descubrí a Giorgio de Chirico, quien, de repente, me puso sobre el buen camino”².

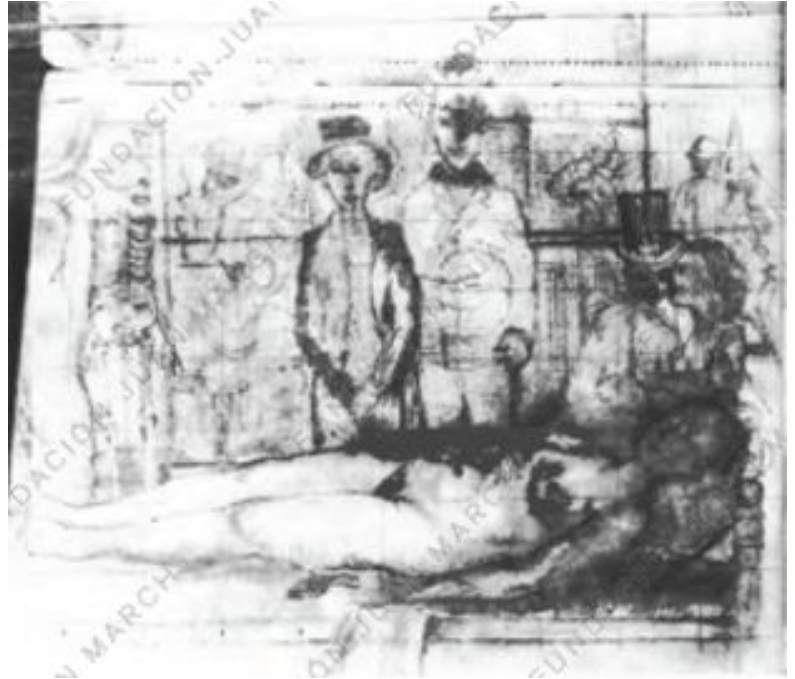
En 1934, Delvaux sufre la conmoción del surrealismo que le revelan, entre otras, las obras de René Magritte y Giorgio de Chirico. Aunque no sea surrealista en el sentido escolástico del término, Delvaux toma de este nuevo estilo pictórico los elementos para su realización: “El surrealismo representó para mí la liberación y me fue por ello de una importancia extrema. Un día se me

concedió la libertad de transgredir la lógica racionalista que, hasta entonces y en cierto modo al menos, había presidido en mí el acto de pintar, así como las relaciones entre lo que yo llamo los elementos, tanto en la naturaleza como en el cuadro. Una vez quebrantada esta lógica, las relaciones se muestran bajo una nueva luz tanto a nivel del espíritu como de la visión, surgiendo de repente la conciencia de otras relaciones mentales entre objetos y personajes. Cuando me atrevía pintar un arco de triunfo romano con unas lámparas encendidas en el suelo, el paso decisivo estaba dado. Fue para mí una revelación absolutamente extraordinaria, una revelación capital, el comprender que así desaparecía cualquier limitación a la inventiva, al mismo tiempo que la pintura descubría ante mis ojos sus poderes reveladores más profundos y, desde entonces, más esenciales. Me di cuenta de que la pintura podía tener significado por sí misma, y confirmaba de un modo muy particular su capacidad de desempeñar un papel emocional superior...”³.

Delvaux se vio “afectado” por el surrealismo, por su clima, y quedó gracias a él impresionado y revelado a sí mismo. Pero si Delvaux reconoce con permanente y gran sinceridad lo que debe quizá a sus predecesores y, en particular, a las obras del pintor De Chirico anteriores a 1914, no es sin embargo consciente de todo lo que se produjo en sí mismo antes del célebre encuentro con la exposición «Minotauro» de 1934⁴, encuentro-pretexto comentado por todos los biógrafos y que se considera, demasiado fácilmente, la clave del misterio Delvaux y de su obra. Y es que el joven Paul Delvaux ignora que el “buen hacer” de los pintores De Chirico o Magritte no habría dado sus frutos de no haber caído en terreno abonado, listo para germinar y crecer. No es, en efecto, más que el detonador, el desencadenante saludable y liberador. Había sido él quien había andado todo el camino iniciático, memorizado los recuerdos de infancia, cultivado el jardín secreto, quien se había unido a Baudelaire en su proclamación de que “el talento consiste en recuperar la infancia que uno quiere”. Ciertamente había visto ya, sin verlas realmente –es decir, sin aprehenderlas–, las obras del maestro de la pintura metafísica. Quizá en París, donde éste exponía regularmente desde 1925. Pero a esta primera conmoción ignorada le sigue, hacia 1929-1930, el encuentro con una Venus. Una Venus de cera, “mecánica”, que respira gracias a un mecanismo ingenioso para la época y que se presenta en todas las ferias de Europa en la célebre barraca del “Gran Museo Anatómico Etnológico del Dr. P. Spitzner”, con el fin de explicar al espectador el funcionamiento de la respiración. Paul Delvaux la descubre en la feria de Bruselas: *“El Museo Spitzner fue para mí una revelación formidable. Representó realmente un viraje decisivo y puedo quizá afirmar que, aunque precedió al descubrimiento de Giorgio de Chirico, ambos iban en la misma dirección. El descubrimiento del Museo Spitzner me hizo dar un giro de 180 grados en mi concepción de la pintura. Me di cuenta entonces de que existía un drama que podía expresarse a través de la pintura sin que ésta perdiera su plasticidad. Se trataba sobre todo de la oposición entre el drama, lo seudocientífico del Museo Spitzner, su lado malsano, insólito y turbio también, y todo lo que rodeaba ese recinto de feria, con sus barracas, los tiouvivos y la música, que era todo ello una falsa alegría. Se daba ahí una oposición muy fuerte con un lado dramático”⁵.*

A partir de 1931, buscando sin tregua plasmar la emoción experimentada, Delvaux multiplica los bocetos inspirados en el célebre Museo (fig. 1). Son bocetos de la parte delantera de la barraca o estudios de personajes aislados: la enigmática cajera, la Venus desnuda tumbada ante los espectadores, la pareja de curiosos que parece estar en actitud de recogimiento ante ella, como si se tratara de una muerta. La mujer lleva un sombrero de ala ancha, mientras que el hombre mantiene el suyo respetuosamente contra su pecho. Ya está ahí el esqueleto, la figura desollada,

Fig. 1. *Página extraída de su cuaderno de bocetos, 1932. Bruselas, Museo Real de Bellas Artes de Bélgica.*



la barraca con su telón, las mujeres que se exhiben y aguardan... En 1932 pinta varias *Venus dormidas*, pero las destruye en seguida, y hoy en día sólo queda una única pintura que nos permita descubrir la visión de ayer (n.º cat. 5. *La Venus dormida I*, Galería Patrick Derom). Comparada con las *Venus* que vendrán después, ésta muestra la evolución del artista y el paso de un estilo todavía expresionista en 1932 al estilo tan particular que dará fama al artista a partir de 1935. Delvaux no olvidará jamás a su *Venus*, que lo acompañará hasta el último lienzo aunque, al hilo de los años, adopte otras posturas y se exhiba bajo otros decorados. *"Todas las Venus dormidas que he hecho vienen de ahí. Incluso la que está en Londres, en la Tate Gallery (n.º cat. 19). Es una transcripción exacta de la Venus dormida del Museo Spitzner, sólo que con templos griegos o maniqués, como queráis. Es algo distinto, ¿no es cierto? pero el sentimiento profundo es el mismo"*⁶.



Fig. 2. *Mujeres y piedras, 1934, colección privada.*

A partir de ese momento, Delvaux está listo para emprender la gran aventura. Ha traspasado el misterio y nada lo detendrá en su camino hacia la luz. En junio de 1934 pinta *Mujeres y piedras* (fig. 2), obra que formó parte de la colección del pintor surrealista belga E.L.T. Mesens. Se atrevió a representar en ella a una mujer desnuda tumbada, con las piernas abiertas, en un paisaje desértico, deshabitado y hostil, poblado únicamente de piedras caídas en una época geológica lejana y de montañas volcánicas procedentes de otra galaxia. ¿Estamos acaso ante una estatua caída, un cadáver, un maniquí? ¿Ante una violación consumada, una ofrenda eterna? La mujer que está de pie contemplando la escena se coge la cabeza entre las manos, añadiendo así más temor, misterio e incongruencia a la composición, en la que se desliza una arquitectura desprovista de sentido, puesto que carece de vida. Un año después reaparece el palacio-decorado en dos de sus obras capitales: *El palacio en ruinas* (n.º cat. 7) y *El sueño* (n.º cat. 8), pintadas en febrero y abril de 1935 respectivamente. Encontramos de nuevo todos los elementos de 1934: mujer-estatua caída o tumbada, Venus dormida ofrecida o herida, piedras apocalípticas, arquitectura-decorado teatral y, sobre todo, ausencia y silencio. En *El sueño*, una mujer se eleva en el aire. Se diría que vuela e interroga a la mujer que, con los ojos cerrados, descansa tumbada sobre una sábana blanca. Es el único elemento vivo en un mundo en el que todo está muerto. Pero, ¿pueden ver acaso sus ojos, abiertos de par en par? Todo está paralizado, inanimado, a la espera de un

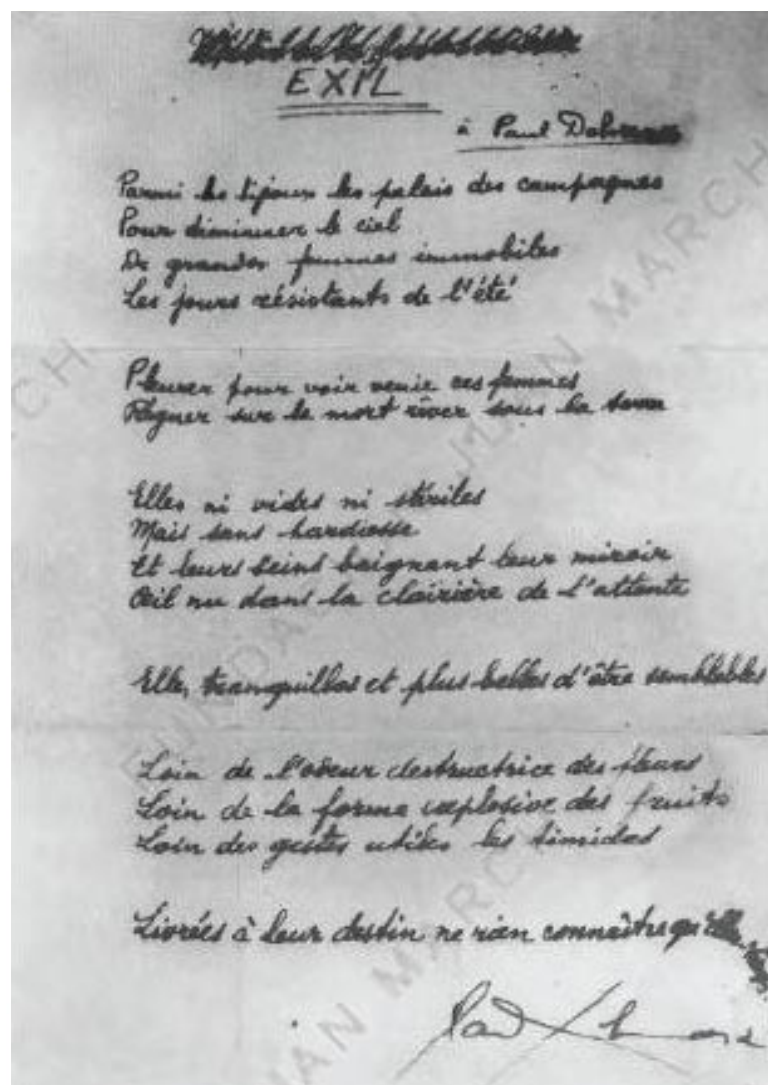


Fig. 3. Manuscrito original del poema *Exil*, colección privada.

acontecimiento que no se produce, y la obra atemoriza y fascina a la vez. Está habitada por la poesía.

Hemos aludido a la influencia de Magritte, que, al igual que la del pintor De Chirico, es innegable, pero ¿hay que decir por ello que Delvaux es un pintor surrealista? ¿Hay que hacer caso a Breton, que lo incluye entre sus adeptos, exponiéndolo en México en 1940 al lado de Magritte en la Exposición Internacional del Surrealismo? ¿Que cita su nombre cuando escribe *El Surrealismo y la pintura*, en el que reproduce *Ninfas bañándose*, de 1938 (n.º cat. 10), con la siguiente frase, hoy famosa: “Delvaux ha hecho del universo el imperio de una mujer que es siempre la misma y reina sobre los grandes suburbios del corazón, donde los viejos molinos de Flandes hacen girar un collar de perlas bajo una luz mineral”?⁷ ¿Hay que creer que la amistad de Paul Eluard, que dedica a Paul Delvaux dos de sus poemas, *Exilio*⁸ (fig. 3) y *Noches sin sonrisa*, hace del artista un surrealista?

No, ya que Delvaux no es surrealista en el sentido ortodoxo del término, y no fue de hecho considerado como tal por Magritte y sus seguidores. Delvaux se reveló a sí mismo gracias al descubrimiento del surrealismo y de su clima propicio a cualquier audacia, pero nunca se adhirió al movimiento, nunca aceptó sus limitaciones éticas o políticas. No desdeñó nunca, como reclamaba Breton en su *Manifiesto* de 1924, las preocupaciones estéticas y morales, ni suprimió todo control de la razón. En contraposición al automatismo tan querido por los surrealistas, Delvaux tiende hacia la búsqueda constante y aplicada de lo bello, que toma la delantera sobre lo instintivo. Delvaux privilegió el oficio y trabajó cual artesano concienzudo, tomando prestado del surrealismo aquello que le interesaba para alcanzar su fin poético. Delvaux no es, como Magritte, un pintor de ideas, sino un pintor de emociones poéticas. Sus obras deben leerse entre líneas, ya que la realidad figurativa se encuentra en ellas transfigurada e irrealizada. “*La pintura no es únicamente el placer de darle color a un cuadro. Es también expresar un sentimiento poético [...]; lo que me interesa es la expresión plástica, el redescubrimiento de la poesía en la pintura, algo que se había perdido desde hacía bastantes siglos*”⁹.

Aunque sus obras recurren, al igual que las de René Magritte, a un mecanismo mental de interpretación, Delvaux declara siempre que no comulga con las ideas surrealistas porque no deforma la naturaleza y no inventa las formas. Se muestra también contrario a cualquier agrupación. Si ha encontrado en el surrealismo la tan ansiada liberación, no es para volverla a perder de nuevo.

El “mundo Delvaux” está hecho de constantes, de elementos, de figuras que son siempre las mismas y que, desde 1935 hasta los años ochenta, van a componer sus lienzos. Los mismos gestos se repiten de una obra a otra, los mismos figurantes u objetos animan las escenas con otros paisajes o en otra atmósfera. Los personajes –hombres, mujeres, sabios, esqueletos, maniqués...– no son sino figurantes que participan en la atmósfera del cuadro. Lo humano se encuentra presente al mismo nivel que lo arquitectónico, el paisaje o la montaña, y debe tan sólo provocar la impresión particular deseada por Delvaux. El artista no experimenta la necesidad de dar una explicación temporal sobre lo que pinta y no desea contarnos la historia de sus personajes, ya que el cuadro es el único fin de su búsqueda. Lo dice muy claramente: “*estas figuras no tienen historia: sólo son. Es más, no poseen expresión en sí mismas*”. Los figurantes no tienen una misión objetiva, tan sólo participan en una composición pictórica cuyo único objeto es la expresión poética.

Antaño, la función del personaje era activa y anecdótica, siendo la acción el tema esencial de la obra. Éste no es ya el caso de Delvaux.

Es en la presencia femenina donde se expresa la esencia misma de su obra, porque ahí es donde reside la parte de misterio más violenta. Breton lo comprendió en seguida. Pero la mujer Delvaux no es una mujer cualquiera: es impenetrable, sin pasado ni futuro. Está petrificada en su inmovilidad, indiferente a los personajes que la rodean; espera algo que no llega y que no llegará jamás. Preocupada sólo por sí misma, está condenada al vagabundeo y la soledad, a una virginidad eterna y no buscada. Deseable y deseada, permanece siempre fuera de alcance. Se le niega cualquier acción y si esboza algún gesto es un gesto detenido, inútil, sin finalidad. Como una caricia en el vacío. La mujer se exhibe ataviada con su desnudez, con su belleza escultural o sus bordados y plumas, pero todo ello no es más que ostentación, porque ninguna de las promesas que allí se encierran se cumple. La mujer se convierte en una estatua de la belleza totalmente inaccesible, un maniquí con vestido largo de encajes blancos, un autómata o un títere. Deambula de lienzo en lienzo, se vuelve vestal, ninfa, diosa, cortesana, sirena, mujer-árbol, pero lo hace siempre con la mayor indiferencia y en silencio. Se la trivializa e idealiza a la vez, fuera del tiempo y de la vida. Es un cuerpo de luz, de inmovilidad, de silencio y belleza resignada. Pero, una vez más, todo se mantiene paralizado y estéril, y los amores son siempre amores muertos o fracasados. El erotismo que se desprende de las obras de Delvaux nunca se sacia, y es por ello un erotismo frío, evidente y misterioso a un tiempo. *“Naturalmente, hay erotismo. Sin erotismo, la pintura sería para mí imposible. En concreto, la pintura del desnudo. Un desnudo es erótico incluso cuando es indiferente o frío. ¿Qué otra cosa podría ser, si no? (...) El erotismo de mi obra reside en la evocación de la juventud y del deseo”*¹⁰.

El hombre encuentra también su lugar en este mundo femenino, del que es en cierta manera contrapeso. Los personajes masculinos son igualmente elementos de una realidad transformada por las situaciones, y su intrusión en el cuadro, concretamente al lado de mujeres desnudas, participa de una intención de choque que se obtiene precisamente por esa oposición hombre-mujer.

A menudo, Delvaux se representa a sí mismo en sus lienzos, bien bajo los rasgos de un adolescente desnudo, bien como un personaje secundario, con traje estrecho y bombín pequeño, que da vueltas alrededor de un universo que no ve. En *Amanecer en la ciudad* (n.º cat. 12), Delvaux se representa dos veces: una bajo los rasgos de un adolescente de mirada atemorizada, joven efebo desnudo perdido en un mundo sin respuesta y del que parece querer escapar, y otra en el centro del lienzo, con traje y pajarita roja, llevando las herramientas del oficio: paleta y pincel. Está ahí, pero no ve nada ni a nadie. Su mirada, como la de las cortesanas o las diosas, se pierde en el vacío, en una ninguna parte que nos es ajeno. El hombre del bombín, personaje secundario con apariencia de ujier o notario, es *El hombre de la calle* (n.º cat. 11), que pasa todos los días por delante de la casa del artista inspirándole un personaje extraño que trata a menudo con las diosas más bellas y las cortesanas más importantes sin verlas nunca.

De pequeño, a la edad de la primera comunión, Delvaux recibe como regalo un libro maravilloso que le abre las puertas de la ciencia y de lugares imaginarios. Se trata del universo de Julio Verne y de su *Viaje al centro de la Tierra*, que descubre a través de los grabados en cobre del ilustrador

Édouard Riou, en la edición original Hetzel. Delvaux se entusiasma con el personaje del geólogo Otto Lidenbrock, que hace su aparición en 1939 en *Las fases de la luna*. A él se unirá muy pronto el astrónomo Palmyrin Rosette, que lleva levita, lentes minúsculas y un gran guardapolvo. Delvaux descubre, en el aspecto un poco cómico y totalmente pintoresco de estos personajes, un sentido poético que lo sorprende e impresiona. Estos sabios, que se niegan cualquier placer que no sea el que les procura la ciencia, aparecen de forma recurrente en la obra del maestro. Son la expresión de una felicidad superior, resultado no ya de un amor fácil sino de una dicha que está fuera del alcance del común de los mortales, y que es la felicidad de los investigadores, de los poetas, del propio Delvaux a través del descubrimiento de su obra.

En *Los astrónomos* (n.º cat. 26), los científicos, reunidos bajo una cristalera soportada por finas columnas, ignoran a las jóvenes desnudas que salen del bosque y parecen ofrecerse a ellos. Esta yuxtaposición de dos mundos tan extraños el uno al otro da origen a la poesía buscada por el artista. Delvaux descubre también en Julio Verne el paisaje que se adecúa a la expresión de la poesía. Un paisaje irreal debido a una luz insólita, poblado de montañas volcánicas o restos pedregosos que evocan una catástrofe geológica lejana surgida de nuestro pasado prehistórico. En ocasiones crecen también en él plantas extrañas gigantescas y fascinantes, añadiendo misterio a la realidad. Las construcciones arquitectónicas originarias de Grecia o Italia, cuyas sombras inclinadas acentúan aún más el aspecto monumental e inquietante, se entrelazan unas con otras formando el plano de fondo. Delvaux construye y compone siempre su lienzo como si de un escenario de teatro se tratara, con las figuras monumentales en primer plano y el decorado de fondo. Crea una especie de pantalla, aislando la escena y resaltándola (n.º cat. 22. *Elogio de la melancolía*).

Delvaux se sirve de la imagen para revelar el misterio, fuente de poesía y extrañamiento, porque aunque todos los elementos del cuadro sean realistas, la imagen en su totalidad no lo es. El mundo onírico y el mundo natural se funden el uno en el otro engendrando así lo extraordinario, como ocurre con el espejo, presente muy a menudo en sus pinturas (n.º cat. 9. *Mujer ante el espejo*). El espejo refleja al doble, pero a un doble que difiere de la realidad, provocando turbación y misterio. De hecho, se ha puesto con frecuencia en duda que se trate de un espejo. ¿No estamos más bien ante una abertura, una puerta a lo no visible? El personaje que se mira se ve de otro modo y esta visión incierta añade mayor expresividad a la figura, ya que si el fenómeno fuera lógico, el sentido misterioso quedaría anulado. El espejo se convierte en una especie de visión doble, reflejo de lo oculto, de lo maravilloso, de lo no dicho. Esta imagen mental, segunda visión de su mundo o confrontación entre lo interno y lo externo, da mayor fuerza al significado, sirviendo al propósito del artista.

Sabemos cuán importante era la memoria para Delvaux. Las formas entrevistas en la barraca del Museo Spitzner resurgen por todas partes y en todo momento. Hemos visto a la Venus sufriendo diferentes mutaciones, asistido al nacimiento de los científicos procedentes del mundo de Julio Verne, contemplado los templos y las construcciones arquitectónicas nacidas de la pasión adolescente por las culturas griega y romana. Aparecen también casi siempre las lámparas de aceite o las lámparas colgantes de 1900, que recuerdan las que adornaban su casa en la infancia; y los sofás –recuerdo una vez más de los interiores tapizados de su juventud–, aunque colocados esta vez en situaciones extrañas. Ocupan las calles en lugar de los salones, desubicando así la



Taller de Paul Delvaux en Boitsfort.

escena. A menudo también la Venus, que esperamos encontrar lánguidamente tumbada sobre ellos, es sustituida por un joven efebo desnudo o por un esqueleto (n.º cat. 18. *El esqueleto y la concha*), recuerdos conjuntos de la barraca de feria y de las visitas al Museo de Historia Natural.

A partir de 1943, Delvaux introduce el esqueleto en muchos de sus lienzos acompañando a la cortesana, como en *La Venus dormida* de 1944 (n.º cat. 19. Tate Gallery), o contemplando a la mujer o al joven adolescente que se pasean sin ver nada. Lo encontramos también sentado en las sillas del salón, a la espera –aparentemente– de una conversación que no llega (n.º cat. 17. *Los esqueletos*, Galería Patrick Derom). Los esqueletos de Delvaux viven y se mueven, se desplazan, existen y frecuentan el mundo de los vivos, con los que cohabitan. Invaden las bibliotecas, los espacios interiores, y se entregan a sus ocupaciones anteriores. Al igual que en el caso del pintor belga James Ensor (1860-1949), que pintaba y dibujaba esqueletos jugando al billar, lo que escenifica Delvaux es una muerte viva y no una obsesión por lo macabro. Este tema obsesivo, como el de la mujer, da lugar, desde 1949 hasta 1957, a una serie de crucifixiones y sepulturas (n.º cat. 24) en las que se representa a Cristo como un esqueleto. Pero en cualquier caso, los esqueletos parecen siempre más vivos que los figurantes que viven de verdad.

Resulta imposible evocar el universo de Delvaux sin hablar de las estaciones y los trenes, que lo habitan desde las primeras obras en 1920. Es éste un tema recurrente a lo largo de toda su obra. Están las primeras estaciones oscuras, que respiran aburrimiento, con el humo de las locomotoras de vapor; el tren que pasa a lo lejos, con las ventanas iluminadas, que se adentra

veloz en el misterio de la noche. El último vagón suele ser el preferido del maestro, con sus luces de señalización que admira una niña perdida y solitaria en esa estación extraña salida de un sueño o de un cuento infantil (n.º cat. 25. *Soledad*). Al artista le fascinan también los tranvías porque, de pequeño, pensaba que eran casas que se movían por la vía pública, y se quedaba maravillado.

No hacen falta análisis psicológicos o lecturas psicoanalíticas –que de hecho el artista rechazaba de plano– para comprender el mundo de Paul Delvaux. Es un mundo hecho de simplicidad y realismo. El artista ha fijado los personajes y objetos de un mundo que saca su poder de esa firmeza. Es entonces cuando brota y se afirma la poesía gracias a los contrastes que se dan entre las grandes figuras monumentales y el decorado anacrónico en el que evolucionan. El artista se adscribe de ese modo al pensamiento de Breton, que manifiesta que cuanto más lejanas y exactas sean las relaciones entre dos realidades similares, mayor fuerza tendrá la imagen. El universo pictórico de Delvaux permanece fuera del tiempo, escapa a cualquier moda y a cualquier clasificación, porque el artista habita esa región en la que florecen los castillos de Kafka.

Notas

- ¹ En: Jacques Meuris, *Siete diálogos con Paul Delvaux, acompañados de siete cartas imaginarias*, París, Le Soleil Noir, 1971, pág. 124.
- ² *Entrevista de Renilde Hammacher a Paul Delvaux*, en: Catálogo de la exposición *Paul Delvaux*, Rotterdam, Museo Boymans-Van Beuningen, 13 de abril-17 de junio de 1973, págs. 13-14 y otras.
- ³ Jacques Meuris, ob. cit., pág. 75.
- ⁴ La exposición Minotauro se celebró en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas en mayo-junio de 1934. Agrupaba a artistas como Braque, Matisse, Derain, Maillol, pero se presenta de hecho como una exposición internacional del surrealismo, con obras en particular de Brauner, Dalí, Ernst, Magritte, Miró, Tanguy y De Chirico. Este último estuvo representado con ocho obras, procedentes en su mayoría de colecciones de Paul Eluard y André Breton.

⁵ *Entrevista de Renilde Hammacher a Paul Delvaux*, ob. cit.

El "Museo Spitzner" iba de ciudad en ciudad exhibiendo en las ferias, a modo de educación popular, esqueletos, fetos en tarros o moldeados anatómicos de cera de una exactitud extrema. El conjunto de todo ello, verdadero "museo del hombre", había sido concebido y realizado por el Dr. Spitzner, francés de origen alsaciano que no era médico, sino más bien un avisado hombre de negocios. La primera presentación tuvo lugar en París en 1856. A partir de 1885, el Museo inicia sus giras por toda Bélgica, país que se convirtió muy pronto en su principal fuente de desarrollo. Las últimas presentaciones en ferias se produjeron en 1956, y desde ese momento el Museo sufrió muchos avatares. En 1997 se presentó en Bruselas la *Venus mecánica*, en la retrospectiva organizada por el Museo Real de Bellas Artes de Bélgica para conmemorar el centenario del nacimiento de Paul Delvaux. El Museo Spitzner debía ser presentado después definitivamente en París gracias a una donación hecha a los Museos Amador-Spitzner-Roussel Uclaf.

Paul Delvaux da una descripción bastante precisa del Museo, que vio por primera vez en 1929: *"Era una barraca que estaba siempre situada casi enfrente de la Estación del Mediodía. Era bastante larga y estaba adornada con unas cortinas de terciopelo rojo, y tenía a cada uno de los lados un cuadro que había sido pintado hacia 1880, creo. En un lado se mostraba al doctor Charcot, presentando ante un auditorio de científicos y estudiantes a una mujer histérica en trance. Esta pintura resultaba muy impresionante porque era realista. En medio de la entrada al Museo estaba una mujer, la cajera, y luego había a un lado los esqueletos de un hombre y un mono, y al otro, la representación de unos hermanos siameses. Una vez dentro, podía verse una serie bastante trágica y terrible de moldeados de cera anatómicos que representaban el drama y la angustia de la sífilis, las deformaciones. Y todo esto en medio de la alegría ficticia de la feria. Se daba ahí un contraste tan sobrecogedor que me impresionó sobremanera. Debo decir que todo ello dejó una profunda huella en mi vida durante mucho tiempo"*.

⁶ *Entrevista de Renilde Hammacher a Paul Delvaux*, ob. cit., págs. 16-17.

⁷ André Breton, *El Surrealismo y la pintura*, nueva edición 1928-1965, París, Gallimard, 1965, págs. 81-82.

⁸ *Exilio*. Poema de Paul Eluard a Paul Delvaux:

Entre las joyas los palacios en los campos / Para disminuir el cielo / Grandes mujeres inmóviles / En los días tenaces del verano / Llorar para ver venir esas mujeres / A reinar sobre la muerte a soñar bajo la tierra / Ni vacías ni estériles / Aunque sin valentía / Mientras sus senos bañan su espejo / Con la mirada al desnudo en el claro de la espera / Serenas y más bellas por ser análogas / Alejadas del olor devastador de las flores / Alejadas de la forma explosiva de los frutos / Alejadas de los gestos útiles las tímidas / Entregadas a su destino sin más conocer que a sí mismas.

⁹ *Entrevista de Renilde Hammacher a Paul Delvaux*, ob. cit., pág. 13 y otras.

¹⁰ Jacques Meuris, ob. cit., págs. 42, 112.

PINTURAS

Citas de Paul Delvaux extraídas de: Jacques Meuris, *Siete diálogos con Paul Delvaux, acompañados de siete cartas imaginarias*, 1971 y *Entrevista de Renilde Hammacher a Paul Delvaux* en: catálogo de la exposición *Paul Delvaux*, Rotterdam, Museo Boymans-Van Beuningen, 1973.



1. LOS FERROVIARIOS DE LA ESTACIÓN DE LUXEMBURGO, 1923

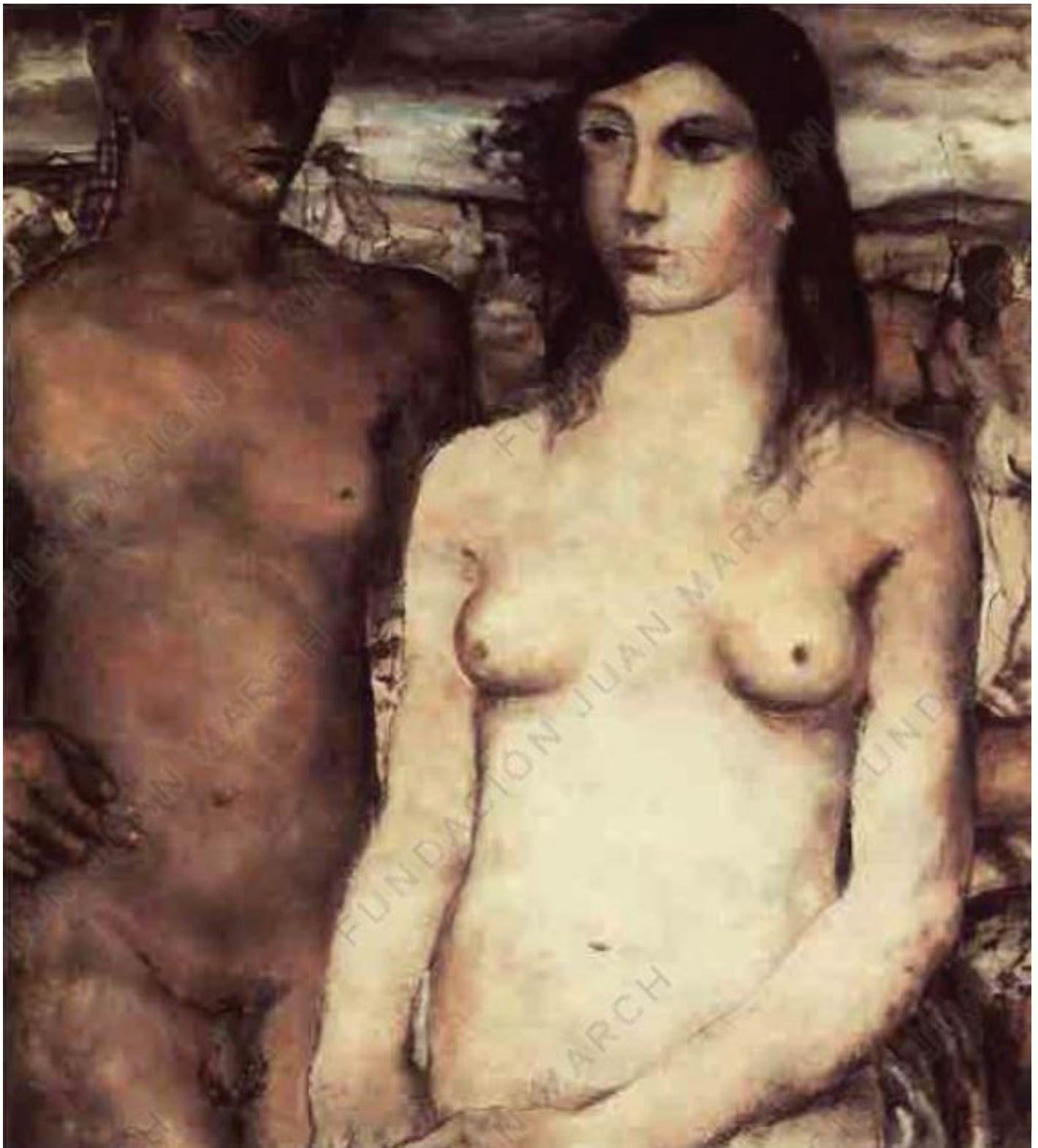


2. SERIE DE PERSONAJES DESNUDOS EN UN BOSQUE, 1927-28

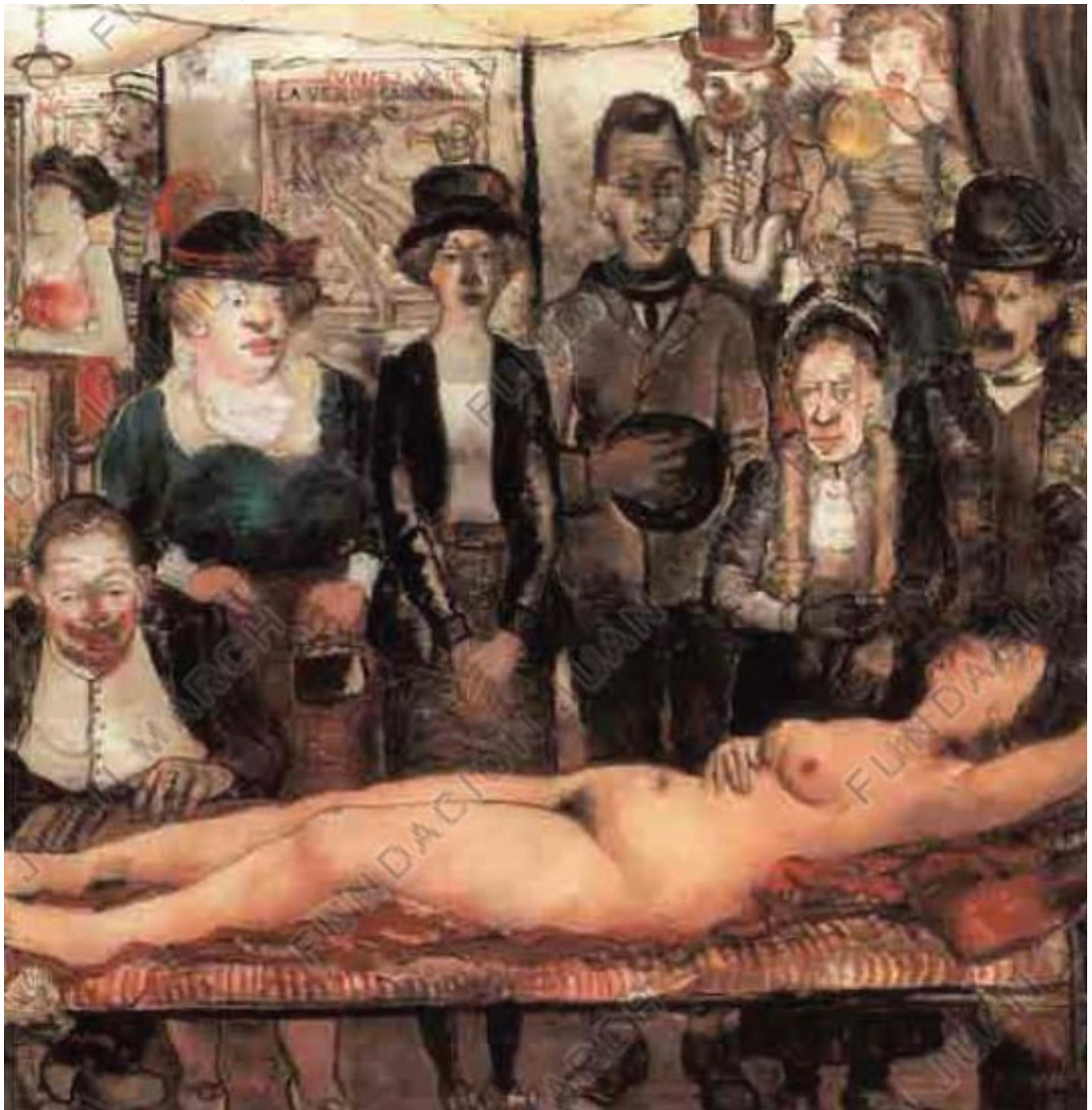
La pintura del desnudo, el desnudo en sí, no puede ser nunca para mí más que una ocasión, un medio más que un fin. Estoy convencido de que las figuras deben revestir en el cuadro la apariencia de la poesía y el misterio, siendo así sus intercesores. En mi opinión, eso es lo que da grandeza a la obra y le confiere poder, de manera que el desnudo, en sí mismo, no existe.



3. MUCHACHAS DESNUDAS EN EL CAMPO O LAS AMIGAS, 1929



4. LA PAREJA, 1929



5. LA VENUS DORMIDA I, 1932



6. DESNUDO EN LA PLAYA, 1934



7. EL PALACIO EN RUINAS, 1935



8. EL SUEÑO, 1935

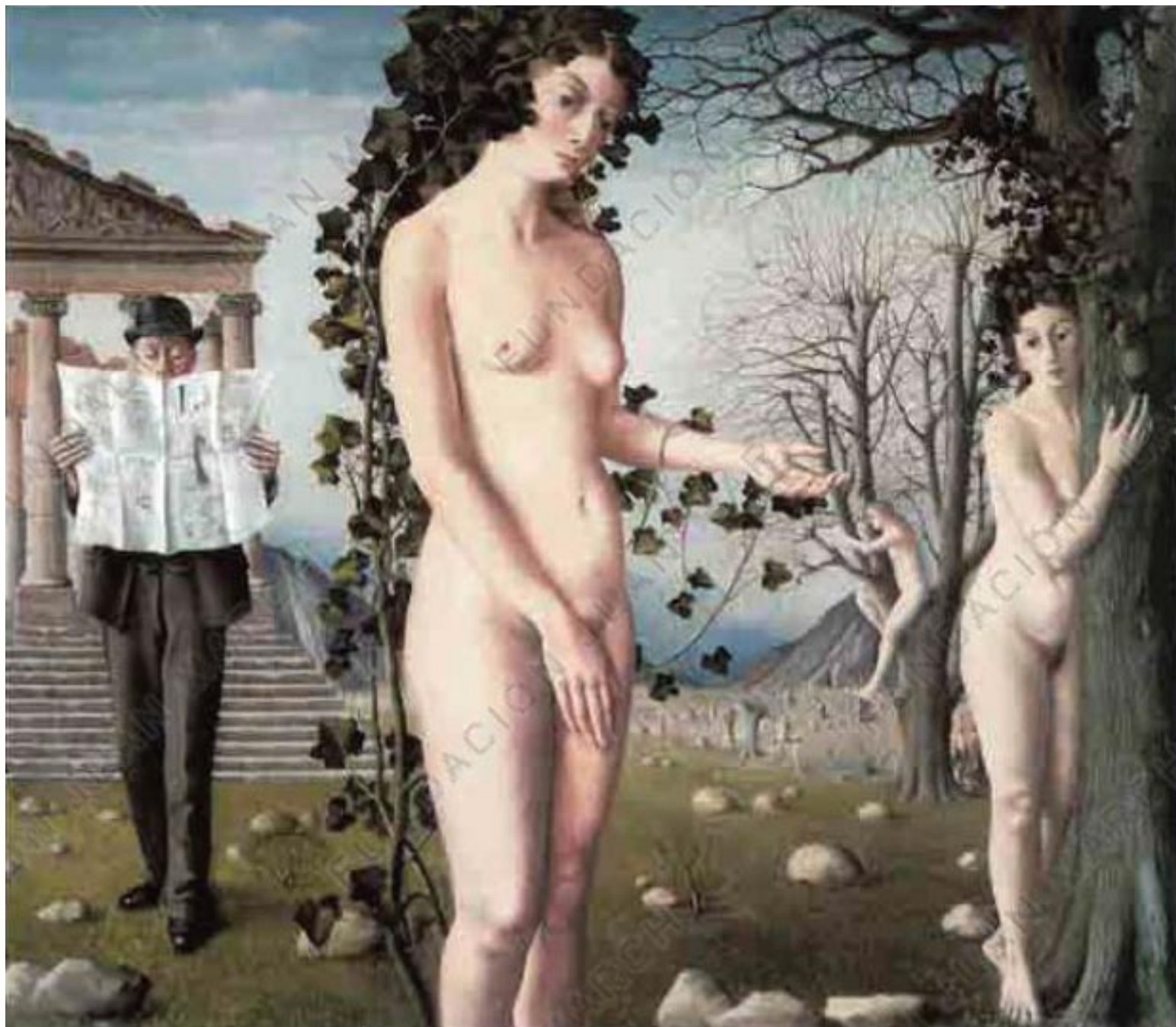
El surrealismo representó para mí la liberación y me fue por ello de una importancia extrema. Un día se me concedió la libertad de transgredir la lógica racionalista que, hasta entonces y en cierto modo al menos, había presidido en mí el acto de pintar, así como las relaciones entre lo que yo llamo los elementos, tanto en la naturaleza como en el cuadro. Una vez quebrantada esta lógica, las relaciones se muestran bajo una nueva luz tanto a nivel del espíritu como de la visión, surgiendo de repente el sentimiento de otras relaciones mentales entre objetos y personajes.



9. MUJER ANTE EL ESPEJO, 1936



10. NINFAS BAÑÁNDOSE, 1938



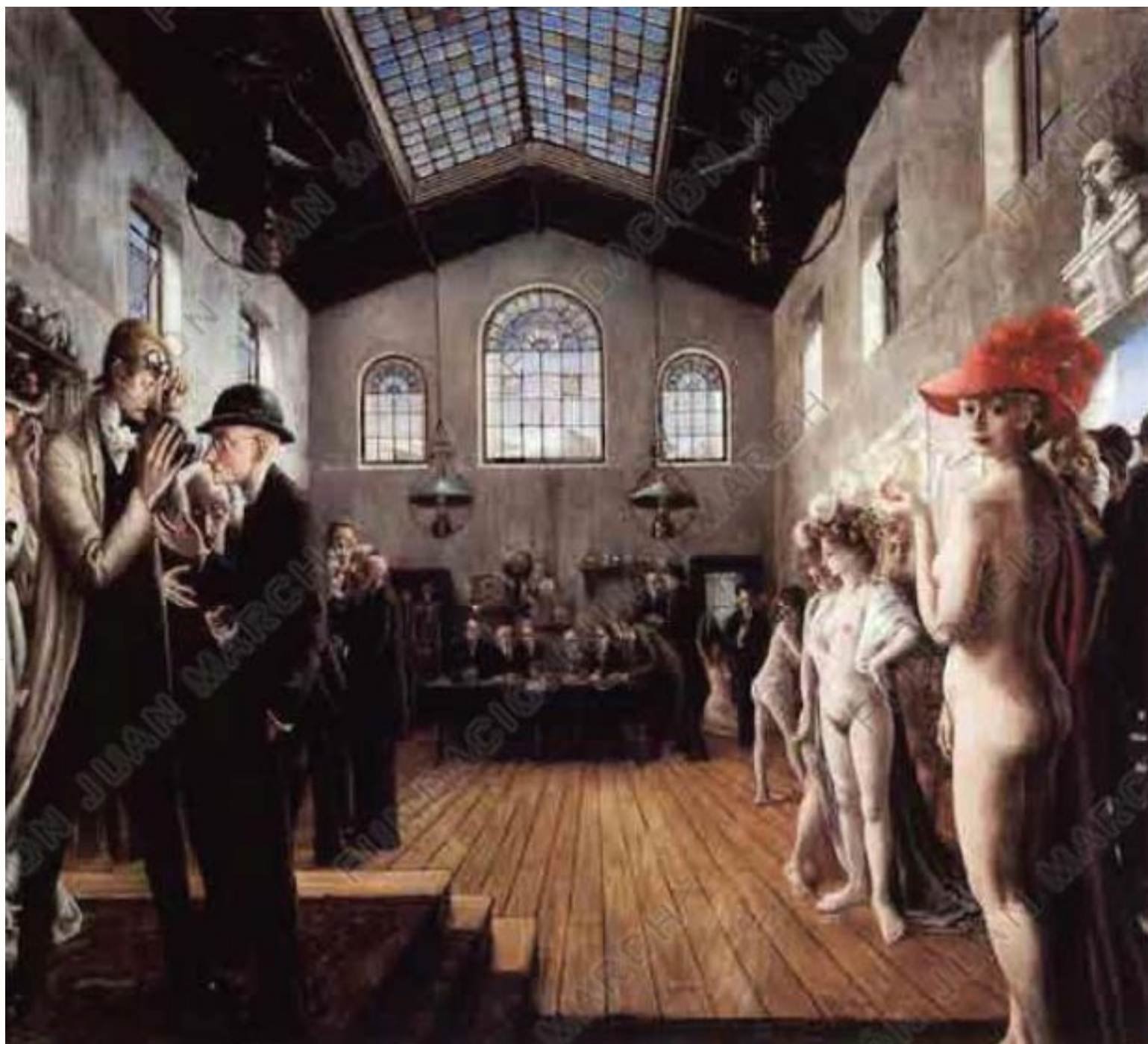
11. EL HOMBRE DE LA CALLE, 1940



12. AMANECER EN LA CIUDAD, 1940



13. LAS FASES DE LA LUNA II, 1941



14. EL CONGRESO, 1941

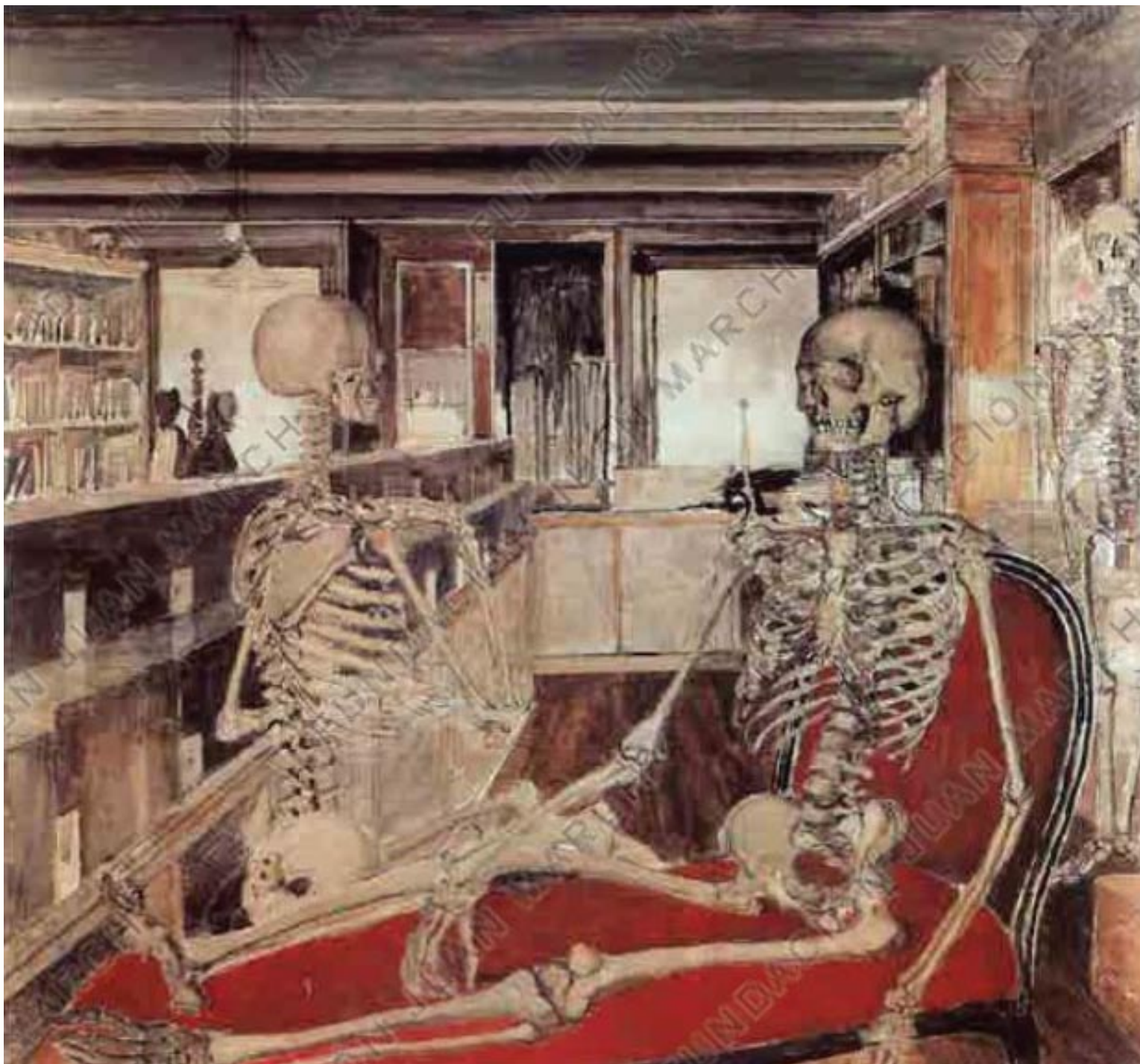


15. LAS CORTESANAS, 1941



16. EL AMANECER, 1943

Pienso concretamente en mis esqueletos. Al pintarlos, quise tan sólo intentar restablecer cierta tradición descriptiva de la Pasión de Cristo. Pero no les atribuía ningún sentido moral y ni siquiera pensaba en la muerte...; tan sólo intenté pintar esqueletos expresivos y, si se me permite la expresión, vivos.



17. LOS ESQUELETOS, 1944



18. EL ESQUELETO Y LA CONCHA, 1944



19. LA VENUS DORMIDA, 1944



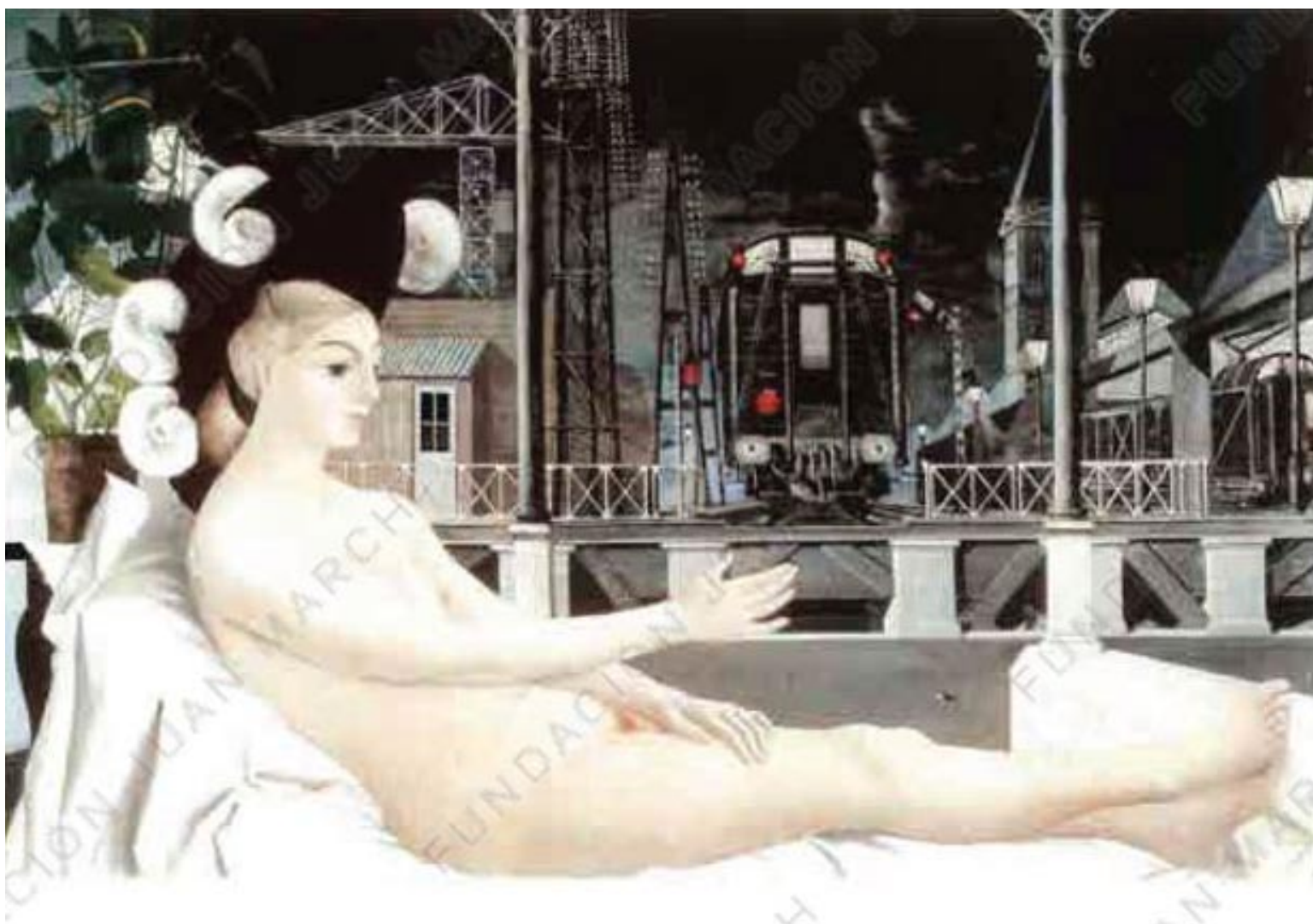
20. EL ENIGMA, 1946



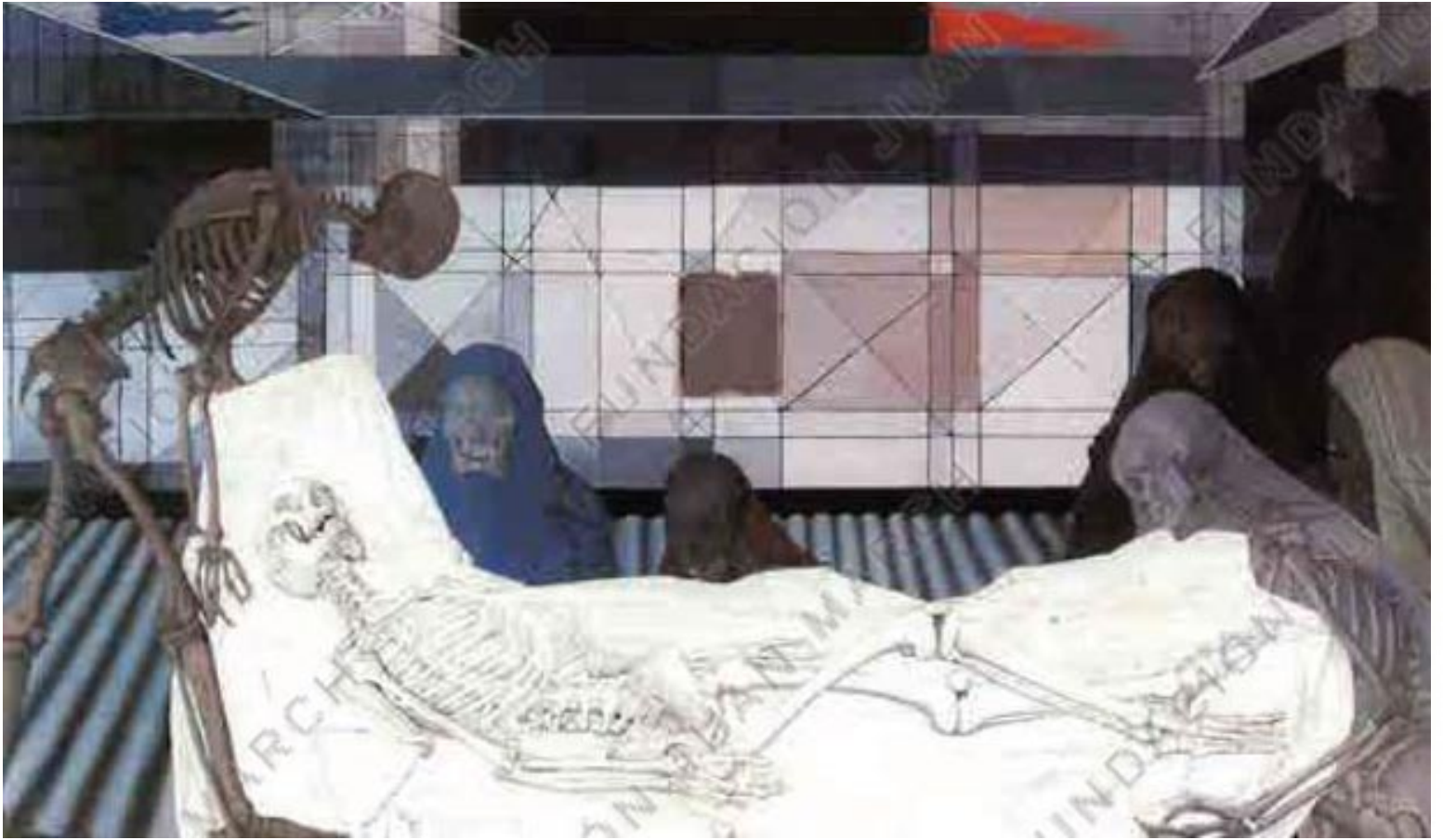
21. LA ESCALERA, 1946



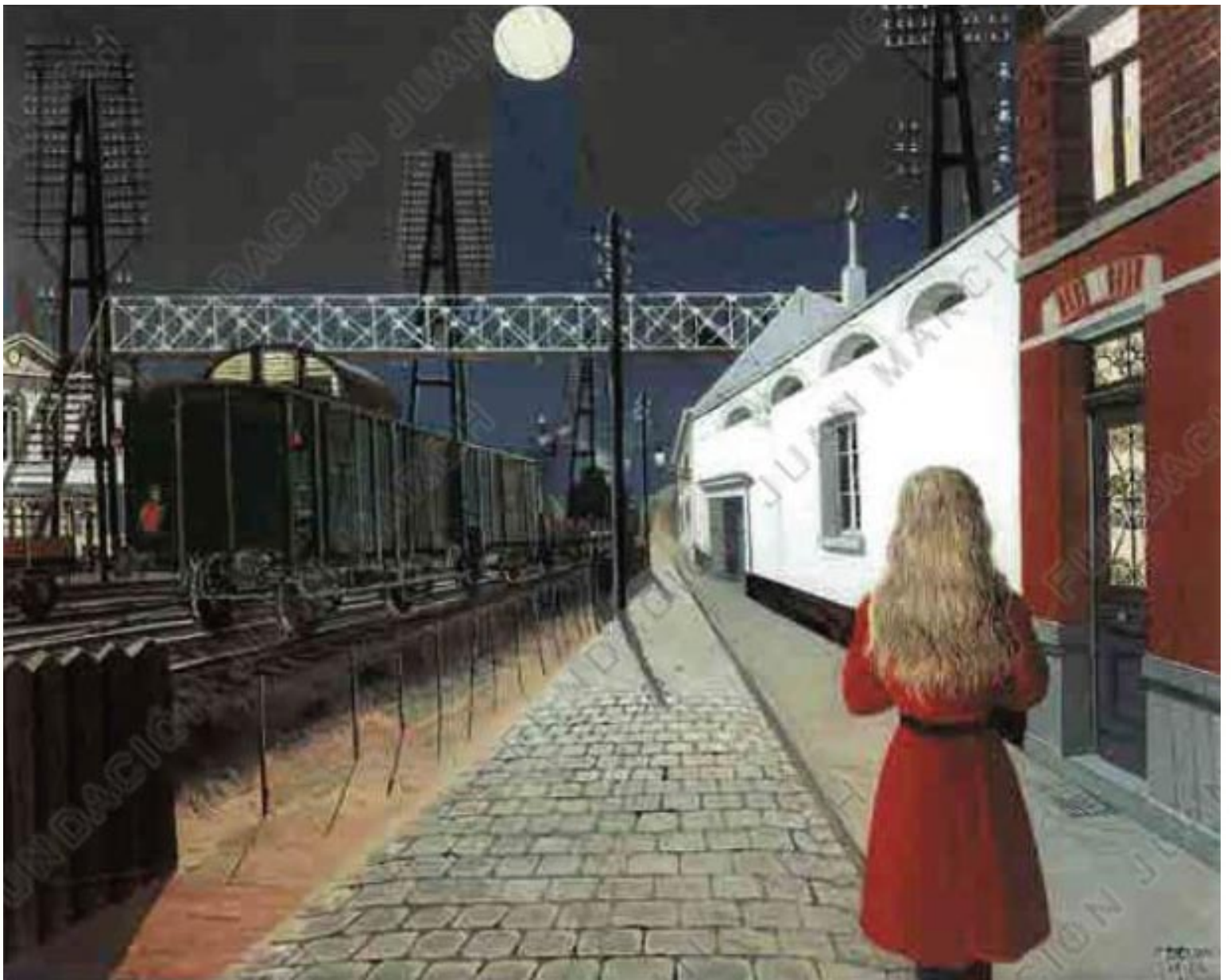
22. ELOGIO DE LA MELANCOLÍA, 1948



23. LA EDAD DEL HIERRO, 1951



24. EL ENTIERRO, 1953



25. SOLEDAD, 1955



26. LOS ASTRÓNOMOS, 1961



27. EL VIGILANTE II, 1961

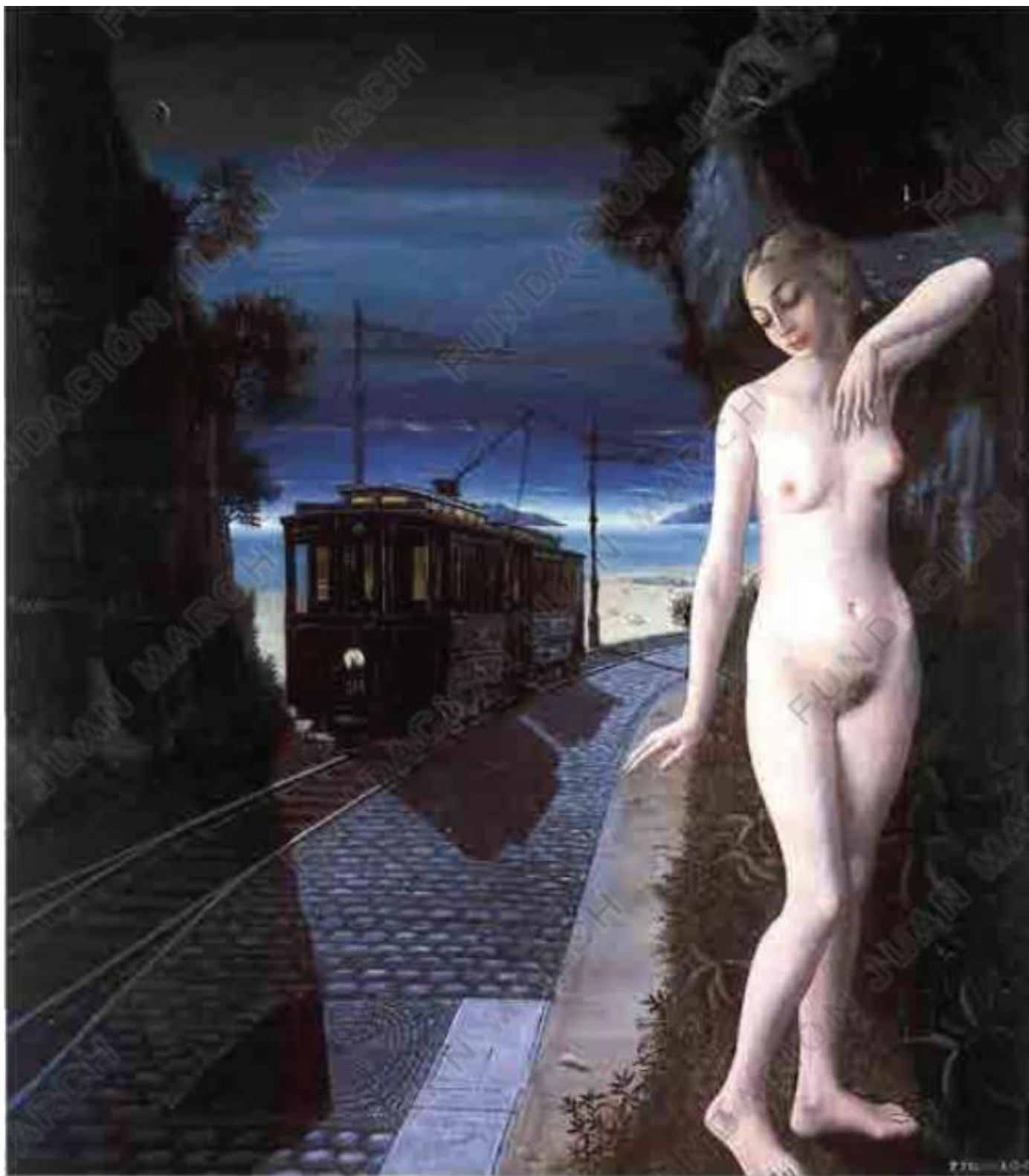
La pintura no es únicamente el placer de darle color a un cuadro. Es también expresar un sentimiento y, más concretamente, un sentimiento poético. Evidentemente utilizo el color porque el color cumple una función importante en la expresión poética. Es una mezcla de poesía y de color, y es difícil separar una cosa de otra. Creo que, para mí, la pintura es la expresión de un sentimiento, de una atmósfera.



28. EL VIADUCTO, 1963



29. LA ACRÓPOLIS, 1966

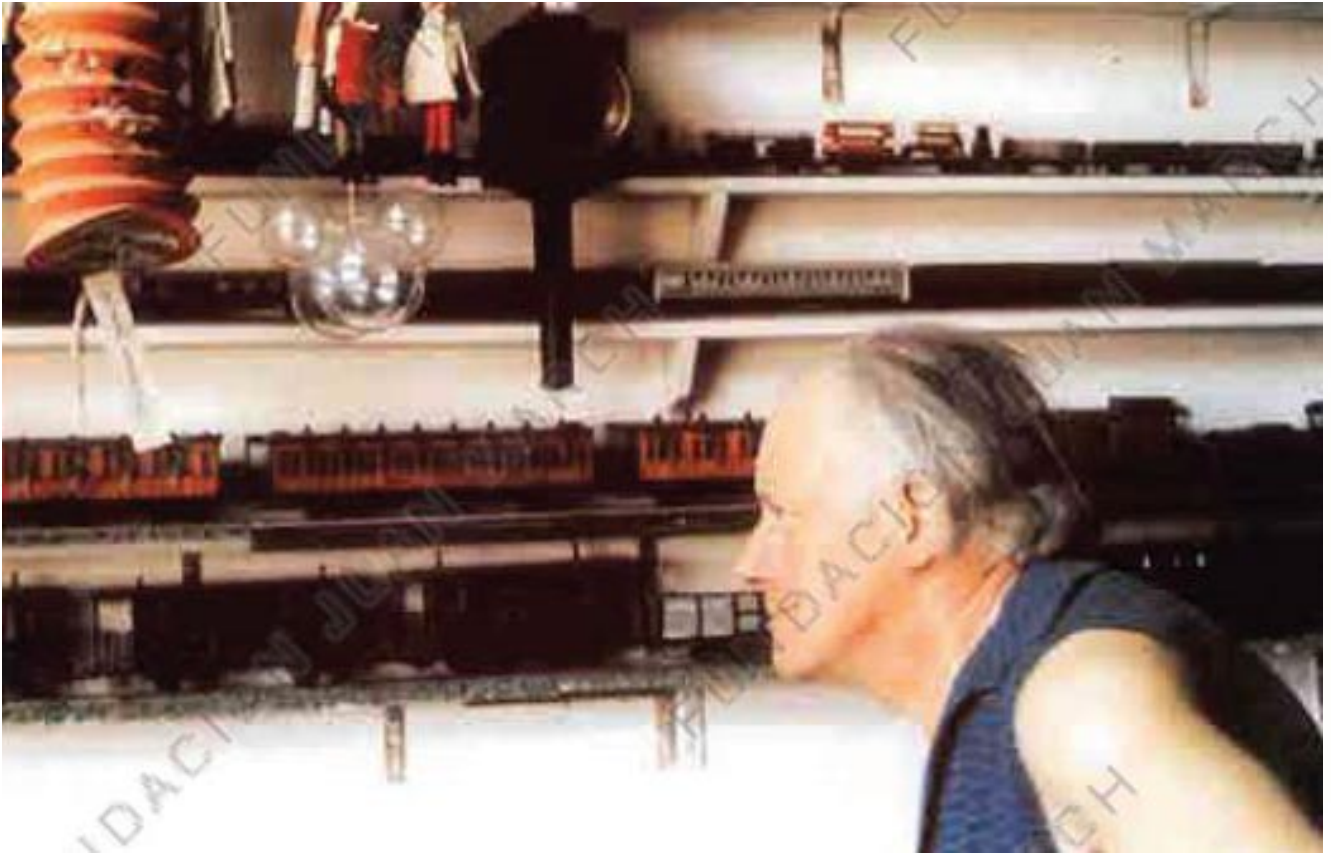


30. FINAL DEL VIAJE, 1968



31. EL DIÁLOGO, 1974

BIOGRAFÍA



Taller de Paul Delvaux en Boitsfort.

- 1897 Nace el 23 de septiembre en Antheit, provincia de Lieja (Bélgica). Su padre es letrado del Tribunal de Apelación de Bruselas.
- 1904 Durante su asistencia a la escuela primaria, a Paul le fascinan los esqueletos humanos expuestos en el laboratorio de biología.
- 1907 Se sumerge en la lectura de *Viaje al centro de la Tierra* y *La vuelta al mundo en ochenta días*, de Julio Verne. Dos personajes, un geólogo y un astrónomo, aparecerán frecuentemente en sus pinturas.
- 1910-15 Estudia griego y latín. *La Odisea*, de Homero, se convierte en su libro de cabecera, y en sus cuadernos escolares dibuja escenas mitológicas, soldados y templos griegos.
- 1916-19 Se inscribe en la escuela de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de Bruselas, pero se marcha al año siguiente por sus dificultades con las matemáticas.
El encuentro con el respetado y establecido pintor Franz Courtens es determinante para su carrera como pintor. Éste estimula su pintura y convence a sus padres de su talento artístico.
- 1920-22 Conoce a Anne-Marie de Martelaere, conocida como Tam, que será el gran amor de su vida. Pinta sus primeras estaciones, en particular la del Quartier Leopold.
- 1923 Participa en varias exposiciones junto a pintores como Magritte, Bagniet y Flouquet. Empieza la instalación de su propio estudio en la casa paterna.
Pinta *Los ferroviarios de la Estación de Luxemburgo*.
- 1925 Expone en las galerías Breckpot y Royale de Bruselas.
Pinta varias composiciones con figuras monumentales.
- 1927-30 Expone en la Galería Manteau de Bruselas. Descubre en París la obra metafísica de Giorgio de Chirico, que le causa una honda impresión.
Pinta *Serie de personajes desnudos en un bosque*, *Muchachas desnudas en el campo* o *Las amigas* y *La pareja*. Algunos de sus cuadros de muchachas también recuerdan a Modigliani.
Varias exposiciones de James Ensor, Gustave van de Woestijne y Constant Permeke, en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, son testimonio de la potente corriente expresionista que domina el escenario artístico belga; su influencia sobre Delvaux se manifiesta hasta 1934.
La confrontación entre el surrealismo y Delvaux data igualmente de esta época. Al principio el pintor es muy crítico con la pintura surrealista de Magritte; luego se quedará impresionado por el misterio que desprenden estas pinturas.
Delvaux descubre en la Feria del Midi, en Bruselas, la barraca del Museo Spitzner, un gabinete de curiosidades que muestra al público ejemplos de malformaciones congénitas. Descubre una muñeca representando una mujer expuesta en una vitrina:

la Venus dormida. El contraste entre la atmósfera dramática y mórbida de la barraca y la ligereza de las atracciones de la feria le fascina. Delvaux explotará en reiteradas ocasiones el tema de la Venus dormida.

- 1932 Delvaux dibuja y pinta su primera *Venus dormida*, inspirada en la muñeca expuesta en la vitrina de la feria.
- 1933 El Palacio de Bellas Artes de Bruselas organiza una exposición individual consagrada a Delvaux.
- 1934 Delvaux visita una exposición con obras de Giorgio de Chirico que le suscitan gran interés. La obra del artista De Chirico y el surrealismo serán el origen de un cambio decisivo en el arte de Delvaux.
Poco después, Delvaux pasa una temporada en Spy, un pueblecito valón donde realiza una serie de dibujos y acuarelas que serán los fundamentos de su nueva estética.
- 1935 Pinta *El palacio en ruinas*, obra muy marcada por la influencia del pintor De Chirico. Pinta *El sueño*.
- 1936 Sus obras son expuestas, junto con las de Magritte, en una exposición en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas.
Pinta *Mujer ante el espejo*. A pesar de la influencia del surrealismo en su obra, Delvaux conserva su propio estilo y elige sus temas con total independencia.
- 1937 Ante la oposición de sus padres a su relación con Tam, se casa con Suzanne Purnal, la mujer que eligen éstos, pero su primer amor prevalecerá.
Delvaux selecciona parte de los artistas belgas participantes en la exposición internacional organizada en Londres por la Artists International Foundation.
- 1938 Participa en la Exposition Internationale du Surréalisme, organizada por André Breton y Paul Eluard, quien le dedica el poema "Exil".
Participa en otras exposiciones y recibe el premio de la Academia Picar.
Viaja por vez primera a Italia. Pinta *Ninfas bañándose*.
- 1939 Realiza un segundo viaje a Italia visitando Pompeya y Herculano. El decorado arquitectónico derivado de la Antigüedad clásica va cobrando cada vez más importancia en su obra.
- 1940-42 Participa en la Exposición Internacional del Surrealismo en México.
Frecuenta el Museo de Ciencias Naturales de Bruselas, donde dibuja esqueletos que ocupan un papel importante en sus composiciones.
Pinta *El hombre de la calle*, *Amanecer en la ciudad*, *Las fases de la luna II*, *El congreso* y *Las cortesanas*.
- 1943 Pinta *El Museo Spitzner* y *El amanecer*.

- 1944-45 El Palacio de Bellas Artes de Bruselas organiza una exposición retrospectiva de Paul Delvaux.
Pinta *Los esqueletos, El esqueleto y la concha* y otra *Venus dormida*.
- 1946 Establece un contrato con su amigo y escritor Claude Spaak, para el que realiza una serie de dibujos ilustrativos de sus textos.
Tras visitar dos exposiciones en Bruselas donde se exponen cuadros de Edouard Pignon, André Fougeron y Pablo Picasso, su estilo experimenta un cambio súbito pero efímero introduciendo decorados más abstractos y colores vivos.
Pinta *El enigma* y *La escalera*.
- 1947 Realiza los decorados para el ballet *Adame Miroir*, de Jean Genêt.
En St. Idesbald encuentra por casualidad a Tam, que permanece soltera. Renace su amor por ella.
- 1948 La primera película de producción belga consagrada a Delvaux gana un premio en el Festival de Venecia. Participa en la XXXIV Bienal de Venecia.
Pinta *Elogio de la melancolía*.



Paul Delvaux en su taller de Boitsfort.

- 1950 Es nombrado profesor en la Escuela Superior de Arte y Arquitectura “La Cambre”, de Bruselas, donde impartirá clases hasta 1962.
- 1952-53 Se casa con Tam tras divorciarse de su primera mujer.
Pinta varios cuadros sobre la Pasión de Cristo con esqueletos, como *El Entierro*.
- 1954-56 Participa en la XXVII Bienal de Venecia (1954), que tiene por tema “Lo fantástico en el arte”.
Aparecen con frecuencia en su obra los trenes, las estaciones y los bosques.
En Italia, Delvaux recibe el premio *Reggio Emilia*.
Pinta *Soledad*.
Un viaje a Grecia marca su obra. Aparecen personajes con drapeados blancos situados en un decorado con elementos arquitectónicos de la Antigüedad clásica.
- 1959-61 Delvaux realiza dos grandes pinturas murales en el Palacio de Congresos de Bruselas y en el Instituto de Zoología de Lieja.
Pinta *Los astrónomos* y *El vigilante II*.
- 1962 Retrospectiva en Ostende; varias obras provocan un escándalo y se prohíbe el acceso a menores.
- 1965 Recibe el Premio Quincenal por su carrera artística y es nombrado presidente y director de la Real Academia de Bellas Artes de Bélgica. Su pintura evoluciona hacia una expresión cada vez más serena y poética del espacio, dando un papel importante a los valores luminosos.
- 1966 Retrospectivas de Paul Delvaux en el Museo de Bellas Artes de Lille y en el Museo d'Ixelles.
Pinta *La Acrópolis*.
- 1968 Participa en la XXXIX Bienal de Venecia.
Pinta *Final del viaje*.
- 1969 Retrospectiva de Delvaux en el Museo de Artes Decorativas de París.
- 1972 Participa en la exposición “Peintres de l’imaginaire: symbolistes et surréalistes belges” en el Grand Palais de París.
Recibe el Premio Rembrandt otorgado por la Fundación Johann Wolfgang Goethe de Basilea.
- 1973 Tienen lugar dos retrospectivas de Delvaux, en el Museo Boymans-Van Beuningen de Rotterdam y en el Casino de Knokke-Heist.
- 1974 Delvaux realiza el proyecto para la pintura mural del Casino de Chaudfontaine.
Pinta *El diálogo*.

- 1975 Retrospectiva en Tokyo y en Kyoto.
Publicación en Bruselas del catálogo razonado de la obra de Delvaux.
- 1977 Importante exposición "Homenaje à Paul Delvaux" en el Museo de Bellas Artes de Bruselas y en Lieja.
Es nombrado miembro extranjero del Instituto de Francia.
- 1978 Realiza una pintura monumental para la estación de metro "Bourse", en Bruselas.
Es nombrado ciudadano de honor de la ciudad de Furnes.
- 1979-82 La Universidad Libre de Bruselas le otorga el título de *doctor honoris causa*.
En 1980 se crea la Fundación Paul Delvaux en Bruselas.
La XVI Bienal de São Paulo rinde un homenaje a Paul Delvaux exponiendo 51 de sus obras.
En junio de 1982 se inaugura el Museo Paul Delvaux en St. Idesbald.
- 1987 Con motivo de su noventa aniversario, tienen lugar varias exposiciones en Bélgica, Francia, Suiza y Japón.
- 1989 Fallece su esposa Tam.
- 1991 Se presenta una gran retrospectiva de Delvaux en el Grand Palais de París.
- 1994 Paul Delvaux fallece el 20 de julio en Furnes. Es enterrado en el cementerio de la ciudad.

CATÁLOGO

1. LOS FERROVIARIOS DE LA ESTACIÓN DE LUXEMBURGO, 1923
Óleo sobre lienzo
142 x 171 cm
Galería Patrick Derom, Bruselas
2. SERIE DE PERSONAJES DESNUDOS EN UN BOSQUE, 1927-28
Óleo sobre lienzo
100 x 120 cm
Colección particular
3. MUCHACHAS DESNUDAS EN EL CAMPO O LAS AMIGAS, 1929
Óleo sobre lienzo
143 x 200 cm
Colección particular
4. LA PAREJA, 1929
Óleo sobre lienzo
150 x 135 cm
Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas
5. LA VENUS DORMIDA I, 1932
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm
Galería Patrick Derom, Bruselas
6. DESNUDO EN LA PLAYA, 1934
Óleo sobre lienzo
89 x 100 cm
Galería Patrick Derom, Bruselas
7. EL PALACIO EN RUINAS, 1935
Óleo sobre lienzo
70 x 92 cm
Galería Patrick Derom, Bruselas
8. EL SUEÑO, 1935
Óleo sobre lienzo
148 x 173 cm
Colección particular
9. MUJER ANTE EL ESPEJO, 1936
Óleo sobre lienzo
71 x 91,5 cm
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid
10. NINFAS BAÑÁNDOSE, 1938
Óleo sobre lienzo
130 x 150 cm
Colección particular, Bélgica
11. EL HOMBRE DE LA CALLE, 1940
Óleo sobre lienzo
130 x 150 cm
Colección del Estado belga
12. AMANECER EN LA CIUDAD, 1940
Óleo sobre lienzo
175 x 215 cm
Banco Paribas Bélgica, S.A., Bruselas
13. LAS FASES DE LA LUNA II, 1941
Óleo sobre lienzo
143 x 175 cm
Galería Patrick Derom, Bruselas
14. EL CONGRESO, 1941
Óleo sobre lienzo
177 x 197 cm
Colección Crédit Communal, Bruselas
15. LAS CORTESANAS, 1941
Óleo sobre lienzo
90 x 100 cm
Colección particular, Monte-Carlo
16. EL AMANECER, 1943
Óleo sobre lienzo
80 x 100 cm
Colección particular
17. LOS ESQUELETOS, 1944
Técnica mixta sobre tabla
85 x 90 cm
Galería Patrick Derom, Bruselas
18. EL ESQUELETO Y LA CONCHA, 1944
Óleo sobre masonita
122 x 100 cm
Colección particular, Bélgica
19. LA VENUS DORMIDA, 1944
Óleo sobre lienzo
173 x 199 cm
Tate Gallery, Londres, donación del Barón Urvater, 1957
20. EL ENIGMA, 1946
Óleo sobre tabla
90 x 120 cm
Galería Patrick Derom, Bruselas
21. LA ESCALERA, 1946
Óleo sobre tabla
122 x 152 cm
Museum van Hedendaagse Kunst, Gante
22. ELOGIO DE LA MELANCOLÍA, 1948
Óleo sobre tabla
153 x 255 cm
Colección particular, Nueva York
23. LA EDAD DEL HIERRO, 1951
Óleo sobre tabla
153 x 241 cm
Museo de Bellas Artes, Ostende
24. EL ENTIERRO, 1953
Óleo sobre lienzo
175 x 300 cm
Museo de Arte Valón de la Ciudad de Lieja

25. SOLEDAD, 1955
Óleo sobre tabla
99,5 x 124 cm
Colección del Estado belga
26. LOS ASTRÓNOMOS, 1961
Óleo sobre lienzo
155 x 255 cm
Colección particular, Basilea
27. EL VIGILANTE II, 1961
Óleo sobre unalita
122 x 226,5 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie
28. EL VIADUCTO, 1963
Óleo sobre lienzo
100,3 x 130,8 cm
Colección particular, Madrid
29. LA ACRÓPOLIS, 1966
Óleo sobre lienzo
150 x 230 cm
Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Georges Pompidou, París
30. FINAL DEL VIAJE, 1968
Óleo sobre lienzo
160 x 140 cm
Colección particular
31. EL DIÁLOGO, 1974
Óleo sobre lienzo
150 x 260 cm
Museo d'Ixelles, Bruselas

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 1998
© Fondation Paul Delvaux – Vegap. Madrid, 1998

Organización de la exposición: Fundación Juan March con la colaboración
en Barcelona de la Fundació Caixa Catalunya

Textos:
© Gisèle Ollinger-Zinque

Diseño catálogo:
Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:
© Photo d'Art Speltdoorn et Fils, Bruselas
© Foto Levon, Cala Ratjada - Mallorca
© Galería Patrick Derom, Bruselas
© Didier van Heesbeck pour Acte-Expo, Bruselas
© Musée de l'Art Wallon, Lieja
© Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas
© Museum voor Schone Kunsten, Ostende
© Fotowerken Frans Claes, Amberes
© José Loren
© Luc Schrobiltgen
© Paul Bijtebier
© A.C.L.
© Fabien de Cugnac

Traducción:
Natalia Rubio Pellús

Fotomecánica, fotocomposición e impresión:
Jomagar, Móstoles (Madrid)

Encuadernación:
Ramos

ISBN: 84-7075-473-4 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-02-5 Editorial Arte y Ciencia
Depósito legal: M. 4.642-1998

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74		Arte Español Contemporáneo Arte '73.*	
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	Arte Español Contemporáneo, 1973-1974.*
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.* III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Haltmann y Gaelan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Ziggrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henry Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phylis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huici.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p>Edward Hopper,* con texto de Gail Levin.</p>		<p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p>Odilon Redon.* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol, Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.* Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline, con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn, con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos, con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p>Brücke Arte Expresionista Alemán* Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p>Tesoros del arte japonés: Período Edo (1615-1868) Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p>Zóbel: Río Júcar, con textos de Fernando Zóbel.</p> <p>Grabado Abstracto Español, con texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele:* Un sueño vienés, con textos de Stephan Koja.</p> <p>Rouault, con textos de Stephan Koja.</p>		<p>Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991, con textos del propio artista.</p>
1996	<p>Tom Wesselmann, con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p>Toulouse-Lautrec, con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971, con textos del propio artista.</p> <p>Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p>Max Beckmann, con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p>Stella: Obra Gráfica 1982-1996, con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997	Nolde: Naturaleza y Religión,* con texto del Dr. Manfred Reuther.		Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Grabado Abstracto Español,* con texto de Julián Gállego. Picasso: Suite Vollard, con texto de Julián Gállego. El Objeto del Arte, con texto de Javier Maderuelo.
1998	Amadeo de Souza-Cardoso, con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso. Paul Delvaux, con texto de Gisèle Ollinger-Zinque.		

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museo d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

