

# ÓSCAR DOMÍNGUEZ

la conquista del mundo  
por la imagen



## AGRADECIMIENTOS

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL, Santa Cruz de Tenerife / CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / COLECCIÓN DE ARTE ABANCA, A Coruña / COLECCIÓN ARTEDRAGO, Tenerife / COLECCIÓN CABILDO INSULAR DE TENERIFE / COLECCIÓN MARÍA BELÉN MORALES, Tenerife / COLECCIÓN LOS BRAGALES, Santander / COLECCIÓN PEDRO DE GUEZALA, Tenerife / FONDS DE DOTATION JEAN-JACQUES LEBEL, París / FUNDACIÓN CAJACANARIAS, Tenerife / FUNDACIÓN CANARIA DE FORMACIÓN Y MECENAZGO, Las Palmas de Gran Canaria / FUNDACIÓN TELEFÓNICA, Madrid / GOBIERNO DE CANARIAS / GRUPO NÚMERO UNO, Tenerife / INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO, IVAM, Valencia / LORO PARQUE, S.A., Tenerife / MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE / MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MNCARS, Madrid

APPLICAT-PRAZAN, París / CAVALIERO FINE ART, Nueva York / COLECCIÓN CHANTAL NAULEAU, París / COLECCIÓN DREYFUS, Suiza / COLECCIÓN JEAN-MARIE TROUSSARD, Dijon / COLECCIÓN JORGE RODRÍGUEZ DE RIVERA, París / COLECCIÓN VALTUENA, Suiza / GALERÍA JOSÉ DE LA MANO, Madrid / LM ARTE COLECCIÓN y FAMILIA GONZÁLEZ LORENZO, La Laguna, Tenerife / GALERIE DIL, París / GALERÍA GUILLERMO DE OSMA, Madrid / GALERÍA LEANDRO NAVARRO, Madrid / GALERÍA LEYENDECKER, Tenerife / GALERIE 1900-2000, París / GALERIE MALINGUE, París / GALERIE LE MINOTAURE, París / KIANG MALINGUE GALLERY, Hong Kong

JOSÉ IGNACIO ABEIJÓN / IRIS ALEMÁN FARIÑA / MARÍA DEL ROSARIO ALGORA WESOŁOWSKY / JAVIER AZNAR / JUDIT BARANYAI / ASTRID BAULME-DELISLE / ŠTĚPÁNKA BIELESZOVÁ / DAHLIA BILGER / JUAN MANUEL BONET / MANUEL BORJA-VILLEL / MARC BOUMENDIL / CARLOS BRITO DÍAZ / ORLANDO BRITTO JINORIO / SAMUEL CABRERA / EUGENIO CARMONA / CLARA CARRILLO / DIEGO CASCÓN CASTRO / FERNANDO CASTRO BORREGO / FERNANDO CASTRO FLÓREZ / FEDERICO CASTRO MORALES / JOHN CAVALIERO / BERTA CONCEPCIÓN / FERNANDO COVA / JAVIER CURBELO / CARLOS DÍAZ-BERTRANA / BLANCA DÍAZ COELLO / SANTIAGO DÍAZ MEÍAS / ROSARIO DIOS CAÑADA / FERNANDO DOMÍNGUEZ / PIERRE DREYFUS / NURIA ENGUITA / MIGUEL ÁNGEL ESCOTET ÁLVAREZ / MARCEL y DAVID FLEISS / SUSANA FOLLI / BERNARD GALATEAU / ÁNGELES GARCÍA / JULIO GARCÍA MONCLÚS / LUCIEN GEORGESCU / JEAN-PIERRE GIRAN / GILBERTO GONZÁLEZ / OLIVER GONZÁLEZ / SANTIAGO GONZÁLEZ / PABLO GONZALO / JOSÉ CARLOS GUERRA CABRERA / NIEVES GUIMERÁ RAVINA / FERNANDA GUITIÁN GARRE / ROSE HÉLÈNE ICHÉ / DELPHINE HÉROLD-WRIGHT / ELISEO G. IZQUIERDO / ALEJANDRO KRAWIETZ / PERRINE LE BLAN / FRANCISCO LEÓN / DANIEL y LETICIA MALINGUE / EDOUARD MALINGUE / LUZ MARINA LORENZO / RITO MARTÍN / JOSÉ MELIÁN / MAGÜI MÉNDEZ / CLAUDE MIGLETTI / CRISTINA MOLINAS / RAMÓN MORAL / BRIAN y CARMEN MORRIS / CHANTAL NAULEAU / IÑIGO NAVARRO / MARIANELA NAVARRO SANTOS / MARIBEL NAZCO / JAVIER RUBIO NOMBROT / RODOLFO NÚÑEZ / GUILLERMO DE OSMA / ROSARIO PEIRÓ / RUBÉN PÉREZ CASTELLANO / ARNAULD PIERRE / FRANCK PRAZAN / PIERRE QUILLIER / LAURA RAMÓN BROGUERAS / MIGUEL ÁNGEL RAMÍREZ / EDUARDO RAMOS / MARICARMEN RODRÍGUEZ QUINTANA / GERMÁN F. RODRÍGUEZ CABRERA / JORGE RODRÍGUEZ DE RIVERA / CRISTÓBAL DE LA ROSA CROISSIER / SYLVAIN ROUILLON / LEOPOLDO SANTOS ELORRIETA / BENOIT SAPIRO / GEORGES y MONIQUE SEBBAG / RODICA SIBLEYRAS / JAIME SORDO GONZÁLEZ / ÁLVARO TORREALBA / MARCELA TOSAL / JEAN-MARIE y BRIGITTE TROUSSARD / GEORGES VALTUENA / ALEJANDRO VITAUBET y HUGO WESTERDAHL

A los familiares de Óscar Domínguez: MAGALI ACOSTA y ACOSTA, IRIS FARIÑA DOMÍNGUEZ, SUSANA FARIÑA DOMÍNGUEZ y GLORIA PÉREZ DOMÍNGUEZ, así como al presidente de la ASOCIACIÓN EN DEFENSA DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ, CARLOS ACOSTA MÉNDEZ

A varias colecciones particulares de España, Francia y Suiza y a cuantas personas han contribuido en este ilusionante proyecto

## OBRAS de ÓSCAR DOMÍNGUEZ en MUSEOS y COLECCIONES PÚBLICAS

ARTIUM MUSEOA - MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DEL PAÍS VASCO, Vitoria / CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria / CLEVELAND MUSEUM OF ART, Cleveland / COLECCIÓN DE ARTE ABANCA, A Coruña / FUNDACIÓN CAJACANARIAS, Santa Cruz de Tenerife / FUNDACIÓN MAPFRE, Madrid / FUNDACIÓN TELEFÓNICA, Madrid / GALERIE MĚSTA [GALERÍA MUNICIPAL DE BRATISLAVA], Bratislava / GALERIE VYTVARNEHO UMENI [GALERÍA DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA], Ostrava / HAMBURGER KUNSTHALLE, Hamburgo / INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO, IVAM, Valencia / LM ARTE COLECCIÓN, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife / MORAVSKÁ GALERIE [GALERÍA DE ARTE DE MORAVIA], Brno / MUSÉE CANTINI, Marsella / MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, París / MUSÉE NATIONALE D'ART MODERNE - CENTRE GEORGES POMPIDOU, París / MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE, Bruselas / MUSEI CIVICI DI ARTE E STORIA DE BRESCIA, Brescia / MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO EDUARDO WESTERDAHL, MACEW, Puerto de la Cruz, Tenerife / MUSEO DE BELLAS ARTES, Bilbao / MUSEO INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO, MIAC, Lanzarote / MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES, Santa Cruz de Tenerife / MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, Buenos Aires / MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MNCARS, Madrid / MUSEU COLEÇÃO BERARDO, Lisboa / MUSEUM KUNSTPALAST, Dusseldorf / MUSEUM OF MODERN ART, MoMA, Nueva York / MUSEUM SPRENGEL, Hannover / MUZEUM A GALERIE PROTEJOV, Prostějov, Olomouc / MUZEUM UMĚNÍ [MUSEO DE BELLAS ARTES DE OLOMOUC], Olomouc / NÁRODNÍ GALERIE [GALERÍA NACIONAL], Praga / NATIONAL GALLERIES OF SCOTLAND, Edimburgo / NATIONAL GALLERY OF VICTORIA, Melbourne / NEUE NATIONALGALERIE, Berlín / PATIO HERRERIANO - MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL, Valladolid / SLOVENSKÁ NÁRODNÁ GALÉRIA [GALERÍA NACIONAL ESLOVACA], Bratislava / TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES, Santa Cruz de Tenerife / VON DER HEYDT MUSEUM, Wuppertal

## CATÁLOGO

### Edición

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

### Textos

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

GEORGES SEBBAG

ÓSCAR ALONSO MOLINA

### Diseño de Arte

JAVIER CABALLERO

### Maquetación

PEDRO DÉNIZ

### Fotografías

© ARCHIVO B&M CHOCHOLA, Praga

© ARCHIVO JOSÉ CARLOS GUERRA CABRERA, Tenerife

© ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL. GOBIERNO DE CANARIAS

© ARCHIVO LORS - EDICIONES BAILE DEL SOL, Tenerife

© ARCHIVO PAVEL ŠTĚPÁNEK, Praga

© COLECCIÓN TELEFÓNICA / © FERNANDO MAQUIEIRA, Madrid

© COLECCIÓN TROUSSARD / © EDOUARD BARRA, Dijon

© COLL. AM DE LA VILLE D'HYERES - FONDS ANDRÉ DURIEUX, Hyères

© GALERÍA GUILLERMO DE OSMA, Madrid

© GALERÍA LEANDRO NAVARRO, Madrid

© GALERIE LE MINOTAURE, París

© GALERIE MALINGUE, París

© GALERIE 1900-2000, París

© GETTY RESEARCH INSTITUTE, Los Ángeles

© MUSEO DE ARTE, Olomouc

© ROLAND D'URSEL ROLAND. COLL. MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE, Charleroi

© TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES / © KIKE ARMAS, 2023

© JEAN LOUIS LOSI

### Traducción

LUNA PEERSMAN

### Impresión

EGESA

### Encuadernación

SUCESORES DE FELIPE MÉNDEZ

ISBN: 978-84-127288-3-5

Depósito legal: TF 695-2024

© De esta edición, TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

© De los textos, sus AUTORES

© De las imágenes, sus AUTORES

© OSCAR DOMÍNGUEZ / ADALBERTO BENÍTEZ TUGORES / ANDRÉ BRETON / ANTON

PRINNER / DORA MAAR / JACQUES HÉROLD / LOUISE JANIN / MANOLO MILLARES /

MARIBEL NAZCO / MARUJA MALLO / RAOUL UBAC / REMEDIOS VARO / RENÉ MAGRITTE /

VICTOR BRAUNER / YVES TANGUY / SALVADOR DALÍ / FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ /

Succession MARIO PRASSINOS, VEGAP, Santa Cruz de Tenerife, 2024

© 2024 Estate of LEONORA CARRINGTON / VEGAP

© Sucesión PABLO PICASSO, VEGAP, Madrid, 2024

© WIFREDO LAM Estate, Adagp, París, 2024



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Naturaleza muerta con teléfonos y revólveres*, 1943. COLECCIÓN PARTICULAR, Suiza

## ÍNDICE

- 11 **La conquista del mundo por la imagen**  
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ
- 139 **El automatismo, fuente viva de la imagen surrealista**  
GEORGES SEBBAG
- 155 **Óscar Domínguez y la nueva emoción**  
ÓSCAR ALONSO MOLINA
- 171 **Cronología**
- 267 **TEXTES EN FRANÇAIS**



EDUARDO WESTERDAHL ◆ *Retrato de Óscar Domínguez en Tacoronte, Tenerife, 1933.* Fotografía bn. ARCHIVO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE, GOBIERNO DE CANARIAS

## La conquista del mundo por la imagen

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ



Vista parcial de la costa norte de Tenerife, ca. 1925-1930. *Enciclopedia Gráfica de Canarias.* Editorial Cervantes, Barcelona, 1930

Junto a Joan Miró y Salvador Dalí, el pintor Óscar Domínguez (Tenerife, 1906 - París, 1957) forma parte de la constelación de nombres que la pintura española aportó al movimiento surrealista internacional. Resulta evidente que una definición así traza una justa cartografía que no escatima los logros ni la relevancia del legado del pintor canario en el contexto del arte de vanguardia de la primera mitad del siglo XX. A la grupa de semejante constelación de nombres, debemos incorporar a los también pintores Remedios Varo y Esteban Francés, artistas que, por edad, comparten con Domínguez el hecho de pertenecer a la segunda generación de surrealistas. Actualmente, la pintura de Óscar Domínguez ha gozado del beneficio de diversas investigaciones y publicaciones que han ampliado el conocimiento sobre los distintos períodos por los que atraviesa su impulso creativo. *La conquista del mundo por la imagen* quiere ofrecer al lector un conjunto de trabajos suficiente y cabal que den buena cuenta del alcance de aquella obra.

Si para el Surrealismo la imagen es una *creación libre del espíritu*, una invención al margen de cualquier atadura con el mundo o una maquinaria capaz de dinamitar la realidad inmediata y de abrirse a otros espacios imprevisibles, la pintura de Óscar Domínguez ofrece una de las versiones más singulares de aquella apertura del pensamiento. La calidad plástica de su iconografía encuentra nuevas posibilidades dentro de lo real y amplía los horizontes de la imagen. Su pintura nos sorprende, así, con una descarga onírica y visionaria, con un golpe sorpresivo del azar. En efecto, sus creaciones constituyen una de las más altas manifestaciones del impulso de juego, libre; imaginación liberada de la rémora de lo previsible, de los prejuicios, de lo consabido.

Las obras que aparecen marcadas con este símbolo ◆ son las que han sido expuestas en las salas de TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES con motivo de esta exposición

En este sentido, Óscar Domínguez es visceral e imprevisible, obsesivo y visionario; es el inventor de la decalcomanía, el magnífico constructor de objetos surrealistas y el artífice de inquietantes realidades oníricas que sacuden –en palabras de Agustín Espinosa– “los raíles de un tren en llamas”. Su mundo poético se nutre, pues, de una ontología propia, directa y vivencial, ligada a su juventud en el norte de la isla de Tenerife, donde gesta una concepción irracional y sobreabundante del color y de los enigmáticos procesos de la metamorfosis que van a acompañar a su obra a lo largo de toda su trayectoria vital. La suya es, en buena medida, una *conquista del mundo por la imagen*, porque de ninguna otra manera podría calificarse una pintura y una intuición oníricas presididas por un espíritu surrealizante en estado puro y en perfecta consonancia con la maquinaria clandestina, vertiginosa e irracional del Surrealismo.

La *conquista del mundo por la imagen* se suma a los actos de celebración del centenario de la publicación del primer *Manifiesto del Surrealismo*, escrito en el París de 1924. El Surrealismo, que inicialmente nace como una manifestación literaria a partir del libro *Les champs magnétiques*, escrito en 1919 por André Breton y Philippe Soupault en largas sesiones de escritura automática en la casa-museo del pintor simbolista Gustave Moreau, se alimenta de las ideas poéticamente subversivas de los escritores Guillaume Apollinaire, Isidore Ducasse y Saint-Pol-Roux, y construye su razón de ser a partir del concepto de *imagen poética*, extendiendo el alcance de su significación a todos los procesos de creación y dominios del arte. Así, en la redacción del primer *Manifiesto del Surrealismo*, André Breton asume la condición *inconsciente* de la imagen y define el Surrealismo como “un automatismo psíquico puro, por el que se quiere expresar, ya verbalmente, ya por escrito, ya de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento”. Surge así la necesidad de un nuevo lenguaje que exprese el enunciado visual, analógico y autónomo de la mente o *el funcionamiento real del pensamiento*; es decir, un lenguaje que haga de la imagen su principal unidad de acción, ajeno a preocupaciones estéticas y morales, y al margen de control lógico alguno. La creación más surrealista se formularía, entonces, al servicio de la versatilidad del juego, del sueño o de la enajenación. Se trataría de una detonación visual que propicie el encuentro fortuito entre realidades distantes e irreconciliables para que surja la *luz de la imagen*; una chispa óptica del pensamiento, radicalmente visionaria, tal y como sucedería



ADALBERTO BENÍTEZ. Hotel Camacho, Tacoronte, Tenerife, 1905. Tarjeta postal, 9 x 14 cm. COLECCIÓN JOSÉ A. PÉREZ CRUZ. ARCHIVO DE FOTOGRAFÍA HISTÓRICA DE CANARIAS



Carretera de Tacoronte y tranvía, Tenerife, ca. 1915-1920. Tarjeta postal bn, 9 x 14 cm. COLECCIÓN JOSÉ A. PÉREZ CRUZ. ARCHIVO DE FOTOGRAFÍA HISTÓRICA DE CANARIAS



SELINA CALZADILLA ♦ ÓSCAR DOMÍNGUEZ y sus amigos, 1924. Fotografía bn. COLECCIÓN PARTICULAR



♦ ÓSCAR, sus hermanas TONY y JULIA y unas amigas, ca. 1926. ARCHIVO DOCUMENTAL FARIÑA



Carroza de carnaval tirada por bueyes decorada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Fiestas del Puerto de la Cruz, ca. 1926. ARCHIVO RODRÍGUEZ ESPINOSA. CORTESÍA GERMÁN F. RODRÍGUEZ CABRERA

<sup>1</sup> Véase el monográfico dedicado al escritor AGUSTÍN ESPINOSA por la Revista de Ciencia y Humanidades del IEHC, *Catharum*, nº 18. Puerto de la Cruz, Santa Cruz de Tenerife, 2020.

en la actividad creadora de Óscar Domínguez, ya sea en su práctica pictórica, ya en la invención de objetos surrealistas, ya en sus arrebatadas creaciones poéticas, o en la tinta de la decalcomanía sobre el papel. Aquí radica una de las claves de su pintura: dotar de sentido al ejercicio de la libertad creadora, entendiendo arte y vida como un único impulso en el que el azar, la subjetividad, el deseo, el humor negro y lo irracional se dan la mano.

### Los primeros años

Para abordar la iniciación de Óscar Domínguez en el ejercicio de la pintura debemos remontarnos a principios de la década de los años veinte. De 1924 son algunos dibujos y gouaches sobre papel con influencias del estilo *art déco*. Hallamos, aquí, a un joven aprendiz de pintor, de rudimentarias habilidades al servicio del dibujo. Entre sus primeras tentativas pictóricas encontramos una carroza de carnaval tirada por bueyes y decorada para las fiestas del Puerto de la Cruz por encargo de la familia del poeta Agustín Espinosa, además de unas ingenuas composiciones sobre el cristo de Tacoronte realizados para las fiestas del pueblo<sup>1</sup>. También realiza dibujos de personajes femeninos vestidos a la manera de las vedettes de la *belle époque*, aunque con cierta influencia del pintor español Julio Romero de Torres. Se trata de viñetas del mundo de la moda europea, y de dibujos de músicos y bailarines de cabarets de los que, sin duda, habría podido tener

noticias a partir de las revistas ilustradas de la época. Es, esta, una afición compartida con sus hermanas y amigas, quienes gustaban de la estética parisina de moda en aquellos años. El crítico Fernando Castro Borrego, alude a la influencia de aquel ambiente femenino que acompañó al joven Óscar durante su adolescencia: “las fotos que se conservan del grupo de sus hermanas (Tony y Julia), las hermanas Camacho (Hilda y Rosa), en compañía de Selina Calzadilla y la hermana de esta, Nélide, en la playa de Guayonje y en otros parajes de Tacoronte, durante las vacaciones estivales, revelan cómo aquel mundo femenino fue el crisol donde la sensibilidad de Domínguez se formó. La sugestiva y poderosa personalidad de Selina jugó un papel importante en este momento de su vida”<sup>2</sup>. Aquellos primeros bocetos constituyen trabajos aislados que no obedecen a un ejercicio sistemático y continuado, sino a simples aproximaciones, si bien encontramos en ellos una frescura y una ingenuidad pictóricas que los convierte en piezas de interés a la hora de comprender las claves de su formación.

En una fotografía de la joven Selina Calzadilla –amiga de sus hermanas y una de las protagonistas del grupo de pre-vanguardia *Pajaritas de papel* (1928-1930)– Óscar Domínguez posa sobre una atalaya de piedra volcánica con su brazo dirigido hacia el horizonte. En esa imagen están contenidas, de alguna manera, las ilusiones del Óscar adolescente;



SELINA CALZADILLA ♦ ÓSCAR DOMÍNGUEZ en la costa de Guayonje, Tenerife, 1924. Fotografía bn. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Mujer con mantón y peineta*, 1926. Gouache, tinta y lápiz sobre papel, 36,5 x 17,8 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

<sup>2</sup> Varios de estos dibujos fueron reproducidos en *Óscar Domínguez y Canarias. La obra de Óscar Domínguez en las colecciones privadas canarias*, exposición comisariada por FERNANDO CASTRO BORREGO y ELISEO G. IZQUIERDO. Antiguo Convento de Santo Domingo, San Cristóbal de La Laguna, del 21 de diciembre de 2006 al 21 de febrero de 2007.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Los músicos*, 1928. Óleo sobre lienzo, 67 x 56 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

su gesto dirigido hacia territorios ignorados nos hace partícipes de su deseo por conocer nuevas experiencias de futuro, al tiempo que contempla, hasta donde la mirada alcanza, la lenta caída de la tarde. En esa misma costa del norte de la isla de Tenerife, en la desembocadura del barranco de Guayonje, su padre construyó un castillo con torres y almenas, sobre una loma asomada al acantilado marino. Diariamente, era posible contemplar desde allí el maravilloso espectáculo de los atardeceres del norte de la isla, bajo la presencia tutelar de un escenario presidido por numerosas cuevas de habitación y funerarias guanches. Toda esta iconografía insular va a condicionar su práctica pictórica de forma crucial especialmente en la década de los años treinta.

El joven aprendiz había recibido las primeras lecciones de pintura de su padre, Antonio Domínguez Mesa, al tiempo que asiste, en los bajos de la casona canaria que albergaba el Museo Casilda, a clases de dibujo con la maestra María del Carmen Castro Hernández, conocida en Tacoronte por el nombre de “doña Carmita”<sup>3</sup>. En 1925 abandona los estudios en el Instituto General y Técnico de Canarias –hoy Instituto Cabrera Pinto, San Cristóbal de La Laguna– por lo que su padre prepara su incorporación a los negocios familiares de exportación de frutas. En aquellos momentos la imaginación creativa de Domínguez se nutre de una infancia libre, vivida en el asombro de la desbordante naturaleza insular y los juegos de iniciación al deseo proyectados en la figura de la joven Selina Calzadilla, quien aparece reflejada, vestida de rojo, en el espejo de su temprano *Autorretrato con pipa* (1926). Viaja a París a principios de 1927 para trabajar en los negocios familiares en el mercado parisino de Les Halles y perfeccionar su técnica pictórica. En este su primer viaje, no estaría solo, pues se reúne con su hermana Antonia y su marido, el pintor Álvaro Fariña, instalados en la capital francesa desde finales de 1925, primero en las inmediaciones de Saint-Michel y, luego, en un pequeño estudio de la calle Hermel, en el barrio de Montmartre<sup>4</sup>. Óscar acude asiduamente al apartamento de su hermana, “pero poco a poco fue espaciando las visitas, ya que él y Álvaro Fariña se llevaban bastante mal”<sup>5</sup>. En aquella primera estancia parisina coincide con uno de sus amigos de adolescencia, el joven Guetón Gilberto Anastasio Rodríguez de la Sierra y Melo –hijo del diputado republicano y director de la revista *Castalia* (1917), Luis Rodríguez Figueroa– con quien comparte su preferencia por la vida desenfadada y la bohemia parisina<sup>6</sup>.



ÁLVARO FARIÑA ♦ *Rue Chevalier de la Barre, París, 1929*. Óleo sobre cartón, 35 x 23 cm. COLECCIÓN CABILDO INSULAR DE TENERIFE

<sup>3</sup> ENRIQUE ACOSTA DORTA, vecino del municipio, obtuvo estas informaciones sobre el aprendizaje del joven Óscar Domínguez a partir de los testimonios orales de JOSÉ ANTONIO CASTRO, sobrino de la maestra. Véase en la monografía *Personajes sobresalientes en la Historia de Tacoronte*. Enrique Acosta Dorta (ed.). Primer premio de investigación histórica de Tacoronte, Ayuntamiento de Tacoronte, 2006.

<sup>4</sup> Véase la monografía *Álvaro Fariña*, preparada por CONSUELO CONDE MARTEL para la séptima entrega de la Biblioteca de Artistas Canarios de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1991.

<sup>5</sup> FERNANDO CASTRO BORREGO, *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 18.

<sup>6</sup> Varias fotografías del archivo de LEOPOLDO O'SHANAHAN dan cuenta de aquella amistad y de aquella estancia parisina de los dos jóvenes. Resulta de gran interés, en este sentido, el libro *Horror, errores y falacias sobre la guerra civil en Canarias. Noticias relacionadas con Luis Rodríguez Figueroa (Óscar Domínguez y Guetón)*, del mismo Leopoldo O'Shanahan. Ediciones Baile del Sol. Colección Textos del desorden nº 7, Santa Cruz de Tenerife, 2004.



ÁLVARO FARIÑA ♦ *Desnudo [retrato de Tony], 1927*. Dibujo a carboncillo y ceras sobre papel, 46 x 37,5 cm. COLECCIÓN CABILDO INSULAR DE TENERIFE



♦ Cubierta del díptico de la exposición A. Fariña en Salle Alexandre Lefranc, París, 1927. ARCHIVO DOCUMENTAL FARIÑA

A principios del mes de julio de 1927 el pintor Álvaro Fariña presenta al público parisino, en la sala Alexandre Lefranc, con sede en la rue de la Ville-l'Évêque, una treintena de obras entre paisajes urbanos, desnudos femeninos y bodegones. A pesar de la relación distante que existía entre ambos, llama la atención la proximidad entre la pintura de Álvaro Fariña y algunas composiciones ejecutadas por el joven Óscar Domínguez; cada uno en su tiempo y en su propio lenguaje pictóricos, pero ambos en la vanguardia, en el ejercicio moderno de la reinención del motivo temático de la naturaleza muerta; esto es, en la exploración de lo nuevo a partir de lo antiguo y lo conocido. Así, en la pintura de Álvaro Fariña, *Bodegón de los limones* (1915) observamos dos cuencos para frutas sobre un mantel. Hay cierta extrañeza en la composición de la escenografía, pues los cuencos se encuentran en posición vertical, cuidadosamente colocados al servicio de la mirada del pintor, y las frutas se desparraman sobre un mantel lleno de pliegues y arrugas. Resulta



ÁLVARO FARIÑA ♦ *Bodegón de los limones*, 1915. Óleo sobre lienzo, 59 x 79 cm. COLECCIÓN CABILDO INSULAR DE TENERIFE



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Bodegón con frutas*, 1928. Óleo sobre lienzo, 65 x 45 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

muy llamativa la exaltación del color, principalmente verdes y azules; un colorido fauvista que se aleja un tanto de la realidad inmediata, aunque todo sucede en una atmósfera previsible y previamente pactada dentro de un orden. Por su parte, en el *Bodegón con frutas* (1928), de Óscar Domínguez, hallamos la elección de los mismos motivos sobre una mesa, si bien el trasunto cotidiano está aquí invadido por toda una serie de elementos que, en su original encuentro, provocan resonancias y relaciones inesperadas: un cuadro dentro del cuadro, un violín y un jarrón fragmentados, unas manzanas junto a una pelota azul, una partitura en blanco, una columna al fondo, dos mesas de distintos colores que se cruzan. No hay quietud ni contemplación serena; hay ritmo trepidante y cierto caos compositivo. La pintura de Domínguez abre un escenario distinto, puesto que en el momento de trasladar al lienzo el fragmento de realidad ofrecido por la naturaleza muerta, los objetos parecen abrirse y multiplicarse en una simultaneidad de transparencias hacia otras escalas de lo real, como si el pintor estuviese asistido por una visión subversiva y paranoica, aunque todavía en un estilo pre-surrealista. Se trata, esta, de una pintura realizada en Tenerife en 1928 durante su regreso a la isla para hacer el servicio militar, si bien en ellas asistimos a la recreación de escenas imbuidas de sus vivencias en la capital francesa.

Existe, por tanto, un Domínguez pre-surrealista: aquel de finales de los años veinte que nos hace partícipes de su fascinación por su ciudad de adopción, París, trasladando al lienzo escenas de la vida bohemia, como puede intuirse en su autorretrato parisino con caballete, pincel y paleta, dedicado a su amigo Domingo López Torres, también de 1928, en el que es posible adivinar al fondo de la ventana los símbolos de la vanguardia europea, representados, aquí, por la *tour Eiffel* y por los aeroplanos que sobrevuelan las edificaciones de la gran ciudad. También de 1928 es su óleo sobre lienzo *Los músicos* (1928), una pintura similar al mural –desgraciadamente desaparecido– que con la misma temática pintaría el joven Óscar Domínguez ese mismo año sobre una de las paredes del casino o Círculo Minerva de Tacoronte, con sede en la esquina de la plaza del Cristo y la calle de La Amargura, hoy Sebastián Machado<sup>7</sup>.

En 1929, ya de vuelta a la capital francesa, Domínguez continúa frecuentando la vida nocturna de los cabarets. A causa de su descuido de los negocios familiares en Les Halles, su padre acabaría apartándolo



En el centro de la fotografía, GUETÓN RODRÍGUEZ DE LA SIERRA y ÓSCAR DOMÍNGUEZ en una fiesta con amigos. ÓSCAR acaricia la frente del guitarrista, ca. 1930. ARCHIVO LORS. CORTESÍA EDICIONES BAILE DEL SOL, Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ y un amigo se divierten haciendo una parodia galante en las calles de París. ca. 1930. ARCHIVO LORS. CORTESÍA EDICIONES BAILE DEL SOL, Tenerife

<sup>7</sup> Información cedida por ENRIQUE ACOSTA DORTA a partir de los testimonios orales de vecinos del municipio de Tacoronte, muy especialmente de INOCENCIO RODRÍGUEZ GUANCHE, pintor y cronista de la localidad.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Autorretrato*, 1928. Óleo sobre lienzo, 50 x 45 cm. Dedicado "a mi amigo y compañero D y López. Oscar 1928". COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA FUNDACIÓN CANARIA DE FORMACIÓN Y MECENAZGO, Las Palmas de Gran Canaria



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Jugadores de cartas*, 1928. Óleo sobre lienzo, 12 x 15 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

de la empresa de exportación de frutas y decide conservarle la paga mensual con la condición de que visite el Museo del Louvre y realice copias de los maestros antiguos. He aquí, sin duda, una de las claves de su formación fundamentalmente autodidacta<sup>8</sup>.

Álvaro Fariña y Óscar Domínguez no son los únicos artistas canarios que emprenden la aventura parisina a finales de los años veinte. La fortuna ha querido que, en esos mismos años, se encontrara en la capital francesa el pintor grancanario Néstor Martín-Fernández de la Torre, cuya obra se encuentra invadida, de principio a fin, por el uso de un lenguaje internacional –el simbolista–, así como por la atención y el mimo constante de los signos propios de su isla de origen. Pintor de aliento absolutamente cosmopolita, su estancia parisina transcurre entre 1929 y 1934, y coincide con la realización de su serie de bocetos *Visiones de Gran Canaria*, que desarrolla a partir de 1928 y que dejará inconclusa. En París, no solo amplifica los logros de una pintura celebrada por el público y la crítica, sino que dedica la mayor parte de su trabajo a la realización de decorados teatrales y vestuarios para el mundo de la escena<sup>9</sup>. Aunque pertenece a una generación anterior a la de Óscar Domínguez, en los proyectos artísticos de uno y de otro

<sup>8</sup> En un artículo publicado por *Time* con el título "Oscar the Oscillator", de 12 de marzo de 1951, el pintor confiesa haber sido copista en el Louvre: "I usually turned up at the Halles [Paris' central market] dressed in a tuxedo and with terrific hangover, and tried to sell father's bananas. Naturally he fired me, and gave me an allowance to copy the old masters in the Louvre. I found it perfectly easy to copy Leonardo, El Greco and Delacroix, but Goya was too difficult for me on account of his half-tones. After one year in the Louvre I decided to stay in my room and do my copying from reproductions. Father never knew the difference". Artículo reproducido en su integridad por JOSÉ CARLOS GUERRA CABRERA en *Óscar Domínguez. Obra, contexto y tragedia*. Islas Canarias, 2020, pp. 238 y 239.

<sup>9</sup> PEDRO ALMEIDA, *Néstor y el mundo del teatro*, Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.



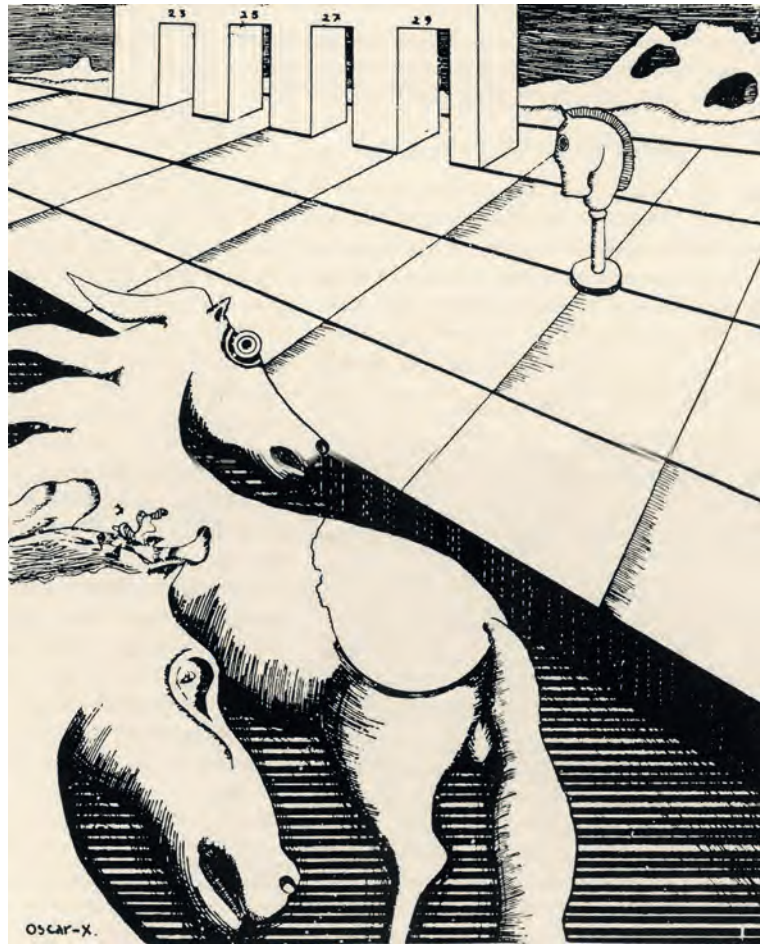
NÉSTOR MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE ♦ *Visiones de Gran Canaria* [pareja canaria subiendo una escalera], 1928. Dibujo a lápiz sobre papel pegado a cartón, 27 x 22 cm., dedicado a GABRIEL BOCHER. COLECCIÓN JORGE RODRÍGUEZ DE RIVERA, París



NÉSTOR MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE ♦ *En el corazón de Sevilla*, 1929. Maqueta de decorado y traje, dibujo a lápiz sobre cartón, 27,1 x 22,1 cm. Sin firma. COLECCIÓN JORGE RODRÍGUEZ DE RIVERA, París

asistimos al anhelo de ampliar y modernizar el lenguaje y la mirada a través de una obra de firme vocación internacional que, sin embargo, adquirió su razón de ser –su temperamento y su identidad– en los signos insulares que tanto Néstor como Óscar conservaron y alimentaron en sus obras.

A principios de los años treinta asistimos al inicio de la actividad como ilustrador de Óscar Domínguez, momento en el que realiza trabajos de publicista diseñando carteles con un fin exclusivamente económico, especialmente tras el fallecimiento de su padre en el mes de septiembre de 1931, cuando el pintor se ve en la obligación de realizar una actividad que le aporte un sustento. Junto a esa actividad propiamente ilustradora en la que el papel y el lápiz se acomodan a las necesidades de la representación publicista, los dibujos más relevantes del Óscar Domínguez de los primeros años treinta los encontramos en el contexto de sus colaboraciones con la revista *Gaceta de arte*, que nace en 1932 como *expresión contemporánea de la sección*



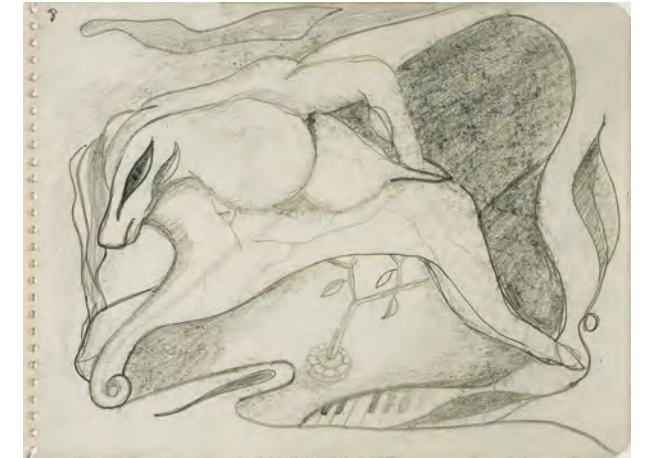
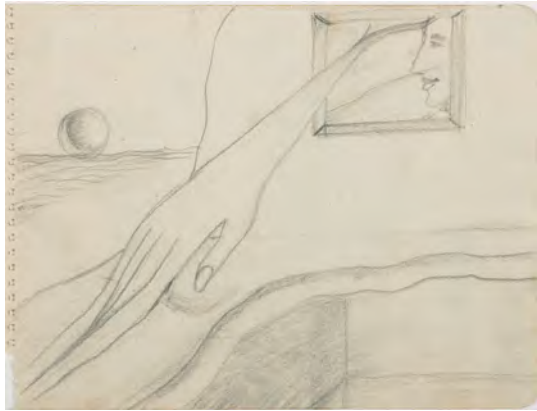
ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Tarde de amor*, 1933. Ilustración para la vigesimosegunda entrega de *Gaceta de arte*, año 2, diciembre de 1933. BIBLIOTECA MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

de *Literatura del Círculo de Bellas Artes*. Nos referimos a dibujos elaborados para tres de las ediciones publicadas por *Gaceta* durante sus cuatro años de trayectoria: *Romanticismo y cuenta nueva* (1933), de Emeterio Gutiérrez Albelo; *Crimen* (1934), de Agustín Espinosa; y *Willi Baumeister* (1934), de Eduardo Westerdahl. Otras participaciones suyas en la revista tienen lugar en octubre de 1932, cuando se reproducen, junto al artículo de Domingo López Torres "Surrealismo y revolución", sus obras *Sueño* (1929) y *Souvenir de París* (1930); un año después, en diciembre de 1933, publica en las páginas de *Gaceta* su dibujo *Tarde de amor*, genial composición de evocaciones metafísicas.



ÓSCAR DOMINGUEZ ♦ *Tarde de amor*, 1933. Cuaderno de dibujos. Lápiz sobre papel, 18 x 13,5 cm. MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

ÓSCAR DOMINGUEZ ♦ *Tarde de amor*, 1933. Óleo sobre lienzo, 21 x 15 cm. [ANTIGUA COLECCIÓN DOMINGO LÓPEZ TORRES]. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA FUNDACIÓN CANARIA DE FORMACIÓN Y MECENAZCO, Las Palmas de Gran Canaria



ÓSCAR DOMINGUEZ ♦ *Dibujo preparatorio para un autorretrato*, 1933 / ♦ *Sin título*, 1933 / ♦ *Sin título*, 1933 / ♦ *La memoria*, 1933. Cuaderno de dibujos. Lápiz sobre papel, 13,5 x 18 cm c.u. MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

ÓSCAR DOMINGUEZ ♦ *Sin título*, 1933. Cuaderno de dibujos. Lápiz sobre papel, 18 x 13,5 cm / ♦ *Dibujo preparatorio para la pintura "Los niveles del deseo"*, 1933. 13,5 x 18 cm / ♦ *La primavera*, 1933. 18 x 13,5 cm / ♦ *Sin título*, 1933. 13,5 x 18 cm. MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Tengo razón / Efecto surrealista o Composición surrealista II*, 1933. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

### El primer período surrealista

El enigma planteado por los pueblos ancestrales ha sido un objeto de estudio antropológico y sociológico y, a la vez, una fuente de inspiración para el arte moderno. De hecho, el acercamiento al primitivismo como una fórmula de simplificación de los lenguajes artísticos y como una manera de comprender el pensamiento mítico que abrazaron las culturas lejanas está en la base de gran parte de los planteamientos artísticos de la modernidad, como si el pintor o el poeta quisiera romper las vestiduras de la razón, desandar los pasos y participar del instinto colectivo que lo une a los signos esenciales que recuperan el vínculo entre la Humanidad y la Naturaleza.

La pintura de Óscar Domínguez, en los años treinta, participa de esta interrogación sobre el origen. El pintor es, como apunta Patrick Waldberg, un *arqueólogo del inconsciente* capaz de bucear en las fabulosas imágenes del territorio oculto de los sueños y traer al lienzo imágenes que conciernen al conjunto de la colectividad a la que este pertenece<sup>10</sup>. Así, la pintura de Óscar Domínguez se nutre de las vivencias de su niñez transcurrida en completa libertad en los barrancos del norte de la isla de Tenerife, donde su familia poseía haciendas y plantaciones. Ya en esta época, por su versatilidad inusitada para *donner à voir* escenas de una imaginación extraordinaria, le otorgan entre los suyos la merecida fama de surrealista espontáneo. Al evocar su figura años más tarde, su amigo Eduardo Westerdahl aludiría –en una monografía dedicada al pintor<sup>11</sup>– a la inclinación natural de Domínguez al Surrealismo, pues –afirma– en su pintura el *automatismo psíquico* descubre “la gruesa cortina de la represión y permite la entrada a un fabuloso jardín de los escándalos (...) Domínguez se sintió vivir en ese jardín, que había sido el de su infancia, el de su total existencia”. Fue el mismo Patrick Waldberg quien lo describió como “un príncipe” nacido un día de reyes, concretamente un 3 de enero de 1906 –y posteriormente apuntado en el registro el día 7 del mismo mes–, “un niño” que nunca abandonaría su estado de gracia y sus atributos infantiles y en el que la condición surreal de su primera pintura se manifestaba sin esfuerzo, de forma natural, a partir de los recuerdos y vivencias adolescentes de una naturaleza insular casi intocada –una imagen bucólica que resultaría, hoy, literalmente improbable– y abrumadoramente sobreabundante. Este estudioso del Surrealismo y autor de *Les demeures d’Hypnos*, quien fuera amigo del pintor canario, se refiere también al “héroe de la desmesura”, porque las fuerzas impulsivas gobernaban los actos de su vida, frente

<sup>10</sup> En su monumental monografía sobre la constelación de artistas pertenecientes al Movimiento Surrealista, *Les demeures d’Hypnos*, el crítico PATRICK WALDBERG dedica un capítulo al pintor bajo el título de “Trois iris noirs pour Oscar Dominguez”. Introducción de PIERRE KLOSSOWSKI. Éditions de la Différence. París, 1976.

<sup>11</sup> EDUARDO WESTERDAHL, *Óscar Domínguez*, col. *Artistas Españoles Contemporáneos*. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.

al lienzo o en la cotidianidad más inmediata, y los conceptos Amor o Libertad los disfrutaba con absoluta plenitud.

Sus obras de los años treinta se nutren de esta fuente de imágenes naturales en un mundo aún no intervenido por la mano del hombre. En la pintura *Efecto surrealista* o *Composición surrealista II* y en varias de las composiciones de sus cuadernos de dibujos de 1933, como *Tarde de amor* o *La memoria*, se sugiere la silueta de una isla en el horizonte marino, sin duda una de las visiones cotidianas del joven aprendiz desde las playas del norte de Tenerife, ahora sublimadas a la categoría de símbolo: en el caso de la isla nos remite a lo ignoto, lo inexplorado, un ideal inalcanzable, poético, siempre más allá de lo aprehensible.

En la pintura *Mi país natal*<sup>12</sup> o *Composición surrealista* (1933), Domínguez se nutre de aquellos escenarios naturales de su adolescencia, entremezclados con imágenes oníricas y formas lávicas en permanente metamorfosis que son llevadas al lienzo con el arrastre libre del pincel. Surgen, así, imágenes subconscientes que retoman el impulso visionario de la imagen paranoica de signo daliniano, y las figuras y los objetos adoptan caprichosas transformaciones. En esta pintura, además, llama la atención tres de sus características principales: el alargamiento desmesurado de las figuras, la mutilación de los cuerpos y el desbordamiento de las masas de color. Efectivamente, las formas carecen de aristas y de estructuras rígidas, por lo que presentan una sorprendente flexibilidad que les permite aproximarse, tocarse y fundirse las unas en las otras, anunciando el proceso gestual plenamente libre del automatismo que desarrollará Domínguez al final de esta década. En *Mi país natal*, la forma en pipa sugiere una chimenea o utensilio con boquilla enraizada en la tierra y cazoleta abierta hacia el cielo, pero también es un árbol de copa nutrida a la vez que un receptáculo del que nos ha sido vedado su interior. En lo alto de un paisaje montañoso, este objeto múltiple puede otear un horizonte de luces blancas que pronto quedarán ocultas tras el oscuro velo gris del atardecer. A su izquierda, extrañas formaciones apiladas, anatómicas, encajan unas con otras a la manera de frágiles columnas vertebrales que se impregnan y horadan hasta fusionarse. Otros elementos igualmente inquietantes son los árboles sin hojas o la huevera, ambos perfectamente erguidos en las elevadas líneas del acantilado. Los contrarios se solidarizan en esta obra: el imperio del aire y el de la tierra, lo abierto y lo cerrado, las formas



<sup>12</sup> Tras el análisis de la lista de obras expuestas por ÓSCAR DOMÍNGUEZ en su primera muestra individual, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en 1933, creemos que este título podría corresponderse con la pintura denominada *Composición surrealista* o *Composición surrealista con pipa* (1933).

reconocibles junto a la voluntaria deformación, la plenitud y el vacío. Y en el centro de la composición, allí donde la mirada se concentra, se encuentra el turbador protagonista de esta obra: un extraño objeto en forma de hueso o coxis de punta cortante, que bien podría confundirse con unas tijeras o con una llave para dar cuerda. En este punto, conviene señalar que este pequeño mecanismo lo reproduce Óscar Domínguez en *El drago de Canarias* (1933) y en otras obras, hoy en paradero desconocido, de las que tenemos constancia por unas fotografías junto a su amante Roma Damska y el joven Guetón Rodríguez de la Sierra, compañero en las aulas en La Laguna con quien coincidiría en sus primeras estancias parisinas.

Precisamente sería la misma Roma Damska la protagonista de la célebre pintura *Retrato de la pianista Roma* (1933), una pieza icónica de este período. Domínguez retrata a su amiga con un ceñido traje magenta, apoyada suavemente sobre el teclado, con su mirada fija en un punto fuera del cuadro y sus brazos amputados, a la manera de una auténtica Venus de Milo. Si bien es comprensible que la primera mirada del observador se centre en el acto violento que ha provocado la mutilación de sus brazos o en sus manos separadas del cuerpo, lo cierto es que la verdadera atracción de esta pieza radica en la extrañeza de la mirada de Roma. Sus ojos no miran ningún elemento de la realidad escamoteada al espectador; son ojos abiertos a un mundo distinto, quizá al del sueño o al de la hipnosis. La estructura de la composición ha sido pensada con la intención de transmitir la sensación de estrechez de una sala de música en la que apenas cabe el piano de cola. De hecho, el contraste entre el interior y el exterior es muy claro, ya que la opresión de la sala se libera por completo al fondo, a través de la puerta que conecta con una naturaleza transparente y luminosa, amplia, sin límites. Es muy probable que Domínguez se inspirara en la obra de Salvador Dalí *Hallucination partielle. Six apparitions de Lénine sur un piano* [Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano] (1931). En junio de 1932, el pintor había asistido a la exposición daliniana de la galería parisina Pierre Colle, y quizás impresionado por la versatilidad del pintor catalán, Domínguez realiza el retrato de su amante utilizando una atmósfera similar. En aquella obra, Dalí dibuja en la partitura unas hormigas en lugar de notas musicales; en este otro caso, Domínguez esboza la silueta de un drago en el cuaderno que descansa sobre el atril del piano, y de ese drago germina un cordón umbilical que atraviesa la estancia hasta fundirse en un vergel arbóreo que se vislumbra al fondo, en un níveo paisaje volcánico, fuera de la sala de música.



GUETÓN RODRÍGUEZ DE LA SIERRA. ROMA DAMSKA y ÓSCAR DOMÍNGUEZ, París, 1932. ARCHIVO LORS. CORTESÍA EDICIONES BAILE DEL SOL, Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Retrato de la pianista Roma*, 1933. Óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

*Retrato de la pianista Roma* es una alegoría del automatismo. Esos dos mundos opuestos, el día del exterior y la noche del interior, permanecen unidos por esta insólita liana; la partitura que ejecutan libremente las manos cortadas, liberadas del control de la razón, es una música que emana directamente del mundo natural. Los campos magnéticos de la escritura o de la pintura se emancipan del pensamiento. Se trata de un principio consustancial al Surrealismo, ya que, tal y como afirma el poeta belga Fernand Dumont, “solo aquello que se escribe automáticamente puede llegar a tener visos de autenticidad”<sup>13</sup>. El Surrealismo busca, persigue esa autenticidad de la expresión poética, y para ello, el

<sup>13</sup> FERNAND DUMONT, *Dialectique du hasard au service du desir*. Prefacio de LOUIS SCUTENAIRE, con un retrato del poeta por MAX SERVAIS, Bruselas, 1979.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *La bola roja o El enigma de la inspiración*, 1933. Óleo sobre lienzo, 63 x 83 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



EDUARDO WESTERDAHL ♦ DOMINGO LÓPEZ TORRES y ÓSCAR DOMÍNGUEZ observando cuadros durante los preparativos de su primera exposición individual, 1933. Gelatina a las sales de plata, copia de época, 5,5 x 6 cm. COLECCIÓN ARCHIVO LAFUENTE, Santander

artista debe liberarse de cualquier constricción para que solo el deseo y la imaginación guíen a su impulso creativo. Como un dios, el poeta o el pintor podrá ahora crear mundos sorprendentes. En el caso de *Retrato de la pianista Roma*, Óscar Domínguez logra su propósito irracional mediante una pintura plenamente figurativa.

En 1933, el pintor regresa a Tenerife acompañado por la pianista polaca, con motivo de la exposición organizada entre el 4 y el 15 de mayo por sus compañeros de *Gaceta de arte* en las salas del Círculo de Bellas Artes de Tenerife. La noticia de la muestra se acompaña en las páginas de la revista de una fotografía del pintor y del poeta Domingo López Torres rodeados de algunas de las obras que, posteriormente, colgarían en las paredes del Círculo. Se trata de quince obras de hondo calado surrealista en las que predomina el deslizamiento del pincel sobre la figuración como técnica para potenciar el carácter quimérico y visionario de su pintura, tal y como sucede con la obra *La bola roja o El enigma de la inspiración* (1933)<sup>14</sup>, en la que asistimos a la activación de un

<sup>14</sup> En el catálogo de la exposición de 1933 no existe ninguna pintura denominada *La bola roja*, razón por la que, tras el análisis de la lista de obras expuestas, pensamos que esta pintura podría ser la que lleva por título *El enigma de la inspiración*, habida cuenta de los signos visionarios y alucinatorios de los motivos iconográficos que la componen.



HANS TOMBROCK ♦ *Retrato de Eduardo Westerdahl*, 1934. Lápiz sobre papel, 36 x 27 cm. COLECCIÓN WESTERDAHL. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

HANS TOMBROCK ♦ *El Teide*, 1934-1935. Óleo sobre papel, 33 x 42 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

ÓSCAR DOMINGUEZ ♦ *Composición surrealista*, 1937. Óleo sobre lienzo, 33,5 x 46 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

mecanismo accionado por una mujer mientras su cuerpo se metamorfosea con el paisaje magmático que la envuelve. Para el crítico Sarane Alexandrian, la bola roja que irradia el mecanismo en el centro de la composición podría interpretarse como el ojo escindido de la cavidad ocular del personaje, como si de alguna manera este juego quisiera conducirnos hacia las puertas de una segunda realidad gobernada por el componente onírico. Esta pintura ejemplifica la nueva visión, desbordada y al margen de lo real previsible, que propone el Surrealismo: el ojo salvaje<sup>15</sup>. El crítico establece vasos comunicantes entre la pintura de Óscar Domínguez y el relato de la posterior amputación del ojo del pintor Victor Brauner, al recibir, por error, el impacto de un vaso de cristal lanzado por el primero contra el pintor Esteban Francés. De hecho, Victor Brauner confesaría haber permanecido obsesionado con la representación de la “agresión a los ojos”, y con frecuencia, en su pintura, éstos aparecen “cambiados o destruidos, reemplazados, devastados hasta llegar a la antítesis más violenta”; esto es, “la sustitución de los ojos por cuernos”. La mano que dibuja o que arrastra el pincel adopta formas alargadas a la manera de cuernos o pezuñas de animal, mientras el cuerpo se funde con la naturaleza geológica circundante. El crítico subraya la condición visionaria de varias de las pinturas de este período en las que Domínguez recurre a las amputaciones y las mutilaciones para incidir, una vez más, en el carácter de auténtica revelación o en el *recuerdo del futuro* de su pintura<sup>16</sup>.

### El drago de Canarias

El drago, denominado científicamente *dracaena draco* y conocido popularmente por los habitantes de las islas Canarias como *árbol milenario*, es uno de los motivos centrales en la pintura de Óscar Domínguez de los años treinta. La imagen cotidiana de este árbol recordado en la imaginación infantil del joven pintor, en cuya finca familiar en las proximidades de la casa de El Calvario, en Tacoronte, crecía un ejemplar de grandes dimensiones, se entremezcla con la visión mítica de este árbol aludido en las descripciones y cuadernos de bitácora de los viajeros a las islas Canarias. La figura de este gigante de la Naturaleza se encuentra indisolublemente ligada a la historia de las islas Canarias desde tiempos remotos. El naturalista latino Plinio el Viejo, en el siglo I (d. C.), mencionó la existencia de una exuberante flora en el archipiélago en sus escritos sobre *Fortunatae Insulae*, a partir de las expediciones emprendidas por el monarca mauritano Juba II

<sup>15</sup> Véase el ensayo de SARANE ALEXANDRIAN “El hombre de la fatalidad”, en Óscar Domínguez. *El surrealismo volcánico*. Instituto Cervantes de París, 2006. Sobre el caso particular de Victor Brauner, debe consultarse *Études et correspondances 1938-1948*. Archivos de la Biblioteca Kandinsky, INHA, Éditions du Centre Pompidou, 2005.

<sup>16</sup> Recientemente el Munch Museum celebró la exposición surrealista homónima, *The Savage Eye*, bajo el comisariado del especialista en surrealismo nórdico, LARS TOFF-ERIKSEN. Oslo, 2022.



ÓSCAR DOMINGUEZ ♦ *El drago de Canarias*, 1933. Óleo sobre lienzo, 81 x 60,5 cm. COLECCIÓN DE ARTE ABANCA, A Coruña



Le Grand Dragonnier de La Orotava à différents âges, grabado de BERNARD a partir de un dibujo de J. J. WILLIAMS, en PHILIP BARKER WEBB y SABIN BERTHELOT, *Histoire Naturelle des îles Canaries*, París, 1930-1950.

algunas décadas antes. Con todo, es en las crónicas de la Conquista de Canarias de principios del siglo XV, *Le Canarien*, donde se acuña por primera vez el término *dragonnier* para referirse a una especie vegetal autóctona con aspecto de dragón de cien cabezas. A partir de ahí, las descripciones de los viajeros que visitaron Canarias –Sabin Berthelot, Louis Feuillé, Alexander Von Humboldt, Charles Piazzi Smyth u Olivia Stone, entre muchos otros–, en su mayor parte emprendedores de expediciones científicas, aportaron una riquísima fuente literaria sobre este coloso vegetal, y más allá de su interés botánico, desbordaron su imagen real con aportaciones idealizadas, embellecieron su porte y significado, y le atribuyeron, incluso, virtudes medicinales. De esta forma tan consustancial al territorio de la escritura llega hasta hoy la imagen del árbol milenario: en ella, lo histórico y lo novelesco, lo científico y lo sobrenatural, lo real y lo imaginario se enhebran y urden un único y maravilloso relato entre las hojas lanceoladas del árbol. De entre todas esas crónicas, descripciones e ilustraciones de botánica, quizás la visión más fabulosa del drago de Canarias provenga, probablemente, de su identificación con un dragón que, según la leyenda, custodiaba las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, situado por los autores clásicos en las islas Canarias. Cuenta esa leyenda que tanto a uno como



*The Dracaena draco or celebrated Dragon tree.* Edición fotográfica a partir del dibujo del Gigante de Arautava o Drago de los Jardines de Franchy, La Orotava, Tenerife, realizado en 1827 por J. J. WILLIAMS y grabado posteriormente, en 1830, por R. G. REEVE. Imagen cedida por la revista *Rincones del Atlántico*

a otro –al dragón y al drago– si se les cortaba una de sus cabezas o ramas, estas se multiplicaban. Así es como lo relata Bouquet de la Grye, a partir de las explicaciones de un jardinero, en su libro *Une ascension au Pic de Tenerife*<sup>17</sup>.

En *El drago de Canarias* (1933) pintado por Óscar Domínguez, las ramas del árbol, tal que un dragón de cien cabezas, se ramifican conformando una ancha corona de hojas cristalizadas sobre la que acecha un león, figura que acaso represente el poder instintivo del artista. Las ramas se ramifican en forma de una ancha corona de la que brotan *lenguas de dragón* o un sinfín de resistentes y puntiagudas hojas. A sus pies, las raíces se transforman en un extraño mecanismo de apertura en abrelatas, de formas ondulantes y con un cuerpo de mujer abierto en pergamino fecundante que sirve de partitura a un piano. Se trata de un árbol genealógico ancestral que, de un tronco único, se ramifica en brazos y cabezas independientes, en una espléndida copa que se reproduce, como una familia, durante décadas, durante siglos.

En cierto modo, no es nada azarosa la elección y la predilección de Óscar Domínguez por este gigante vegetal, no solo como signo de su condición insular y, en fin, apego a los escenarios naturales en los que transcurrió su infancia, sino también un auténtico emblema para las poblaciones prehispánicas, pues es conocida la ancestral veneración hacia estos árboles. Su imponente figura se eleva sobre el paisaje a la manera de símbolo de toda una comunidad; de un árbol protector o un árbol del mundo para los isleños de tiempos remotos, bajo el cual los enfermos sanaban por el efecto benigno de su sombra y los poderes curativos de su savia o *sangre de dragón*. En una estampa del fotógrafo Ernesto Fernando Baena de 1940, un grupo de hombres posa junto a la base del drago que actualmente es posible visitar en la localidad tinerfeña de Icod de los Vinos. Los hombres se inmiscuyen entre los huecos, protuberancias y caprichosas curvaturas de sus raíces y ramificaciones. En torno a los veinte metros de ancho de su tronco y bajo los dieciocho metros de altura de este gigante vegetal, los aldeanos que asisten a la sesión fotográfica bien podrían parecernos liliputienses. Quizás sin pretenderlo, Baena realiza una fotografía en la que subraya la identificación del árbol con un símbolo o un emblema popular. Aquí, también, los individuos que trepan por el tronco parecen formar parte de la morfología de esta herbácea leñosa, como si sus raíces se hubiesen alimentado con los elementos orgánicos de distintas generaciones,

<sup>17</sup> Recogido en el volumen *Viajeros franceses a las Islas Canarias*, Instituto de Estudios Canarios. BERTA PICO y DOLORES CORBELLA (ed.). La Laguna, Tenerife, 2000.

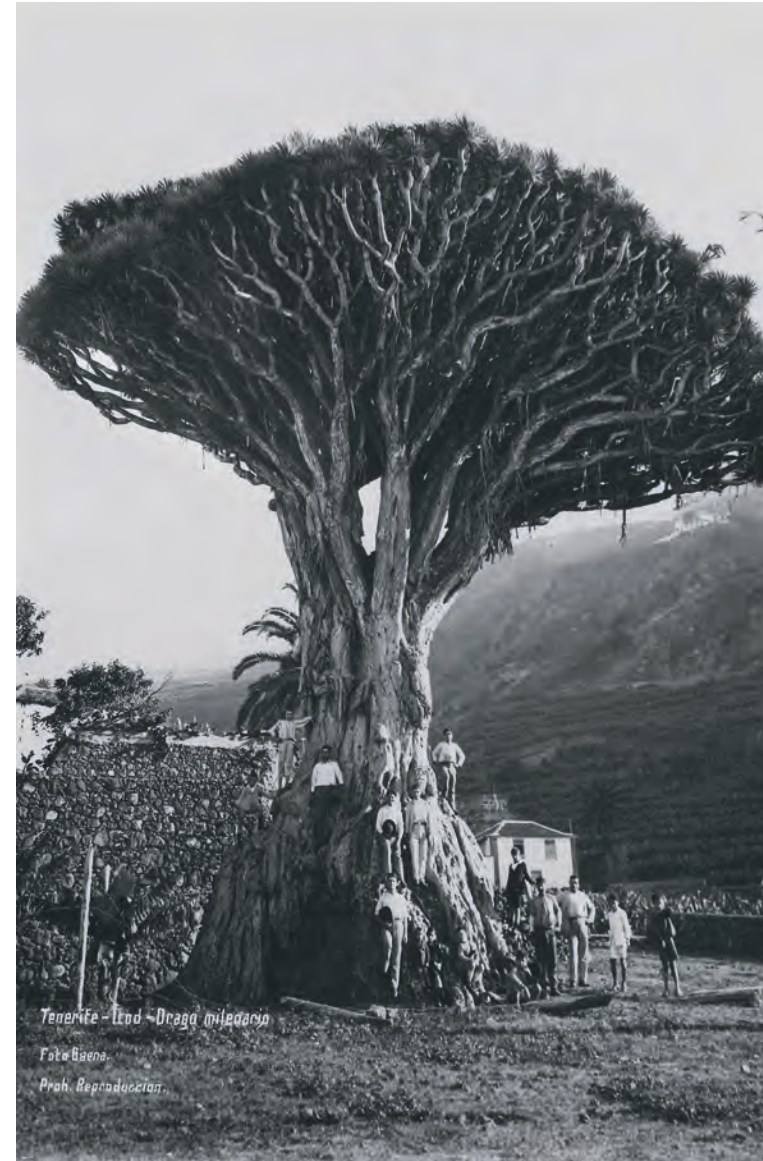
de capas y sedimentos que el tiempo va amalgamando, y su figura milenaria formara parte de un mito arraigado en el inconsciente colectivo de la isla hasta hoy.

Si, tal y como afirma André Breton en su monografía sobre el arte mágico, “el totemismo es la base de organización social de los pueblos salvajes”, y este “puede ser considerado un sistema de fijación de lo inmemorial”, en *El drago de Canarias* (1933) la figura del árbol milenario toma el centro de la composición como si se tratase de una imagen totémica, rotunda y exultante, desafiando a las alturas con su peso, burlándose del tiempo con su longevidad. La figura de este árbol cobra una dimensión jurásica, convocada desde un pasado remoto y sin edad, fuera del tiempo preciso de los relojes, como si asistiésemos a una de las representaciones posibles, simbólicas, del origen. El drago es, aquí, el árbol del mundo. La cristalina fuente donde mirarnos; el cordón umbilical que une pasado, presente y futuro en un mismo y atemporal punto sublime<sup>18</sup>.

Quizás por la obsesión de Domínguez por la imagen onírica del árbol milenario al pintor se le atribuyó el pseudónimo *Le dragonnier des Canaries*, de modo que, podríamos concluir que la representación plástica del drago de Canarias en su obra adquiere un cariz biográfico, tal que un *alter ego* vegetal del artista.

En su visita a la isla de Tenerife, junto a Jacqueline Lamba y Benjamin Péret, el autor de los manifiestos del Surrealismo, André Breton, atribuyó a esta especie vegetal un aspecto primitivo, pues utiliza el adjetivo “jurásique”. Muy probablemente, el poeta aludía, sin saberlo, al ejemplar de este árbol conocido con el nombre de Gigante de Arotava, el drago más admirado de todos los tiempos –*le plus grand dragonnier du monde*, escribe–, un espécimen que creció en los Jardines de Franchy, en el valle de La Orotava. Su porte aparece citado, con admiración, en diversas relaciones de viajeros a las islas Canarias. El célebre dibujante J. J. Williams lo inmortalizó en las páginas de la *Histoire Naturelle des Iles Canaries* (1936), el trabajo de investigación sobre Ciencias Naturales más relevante del siglo XIX, escrito conjuntamente por Philip Barker Webb y Sabino Berthelot. Se trata de un coloso vegetal que no fue producto de una quimera ni de las creencias populares. Existió, fue visitado y venerado por el pueblo, los cronistas y los estudiosos que

<sup>18</sup> Hemos tratado este tema en el texto escrito para la muestra comisariada por VÉRONIQUE SERRANO, *Óscar Domínguez: la part du jeu et du rêve*, celebrada en 2005 en el Musée Cantini, Musées de Marseille, Marsella.



BAENA ♦ *Drago de Icod*, ca. 1940. Gelatina a las sales de plata, copia de época, 28,5 x 20,5 cm. COLECCIÓN CFIT. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

EDUARDO WESTERDAHL ♦ *Visita surrealista a Tenerife*, 1935. Fotocollage reproducido en la entrega número 35 de *Gaceta de arte*, con secuencias de las excursiones de ANDRÉ BRETON, JACQUELINE LAMBA y BENJAMIN PÉRET por la isla de Tenerife, acompañados por los escritores PEDRO GARCÍA CABRERA, EMETERIO GUTIÉRREZ ALBELO, DOMINGO LÓPEZ TORRES, y DOMINGO PÉREZ MINIK. COLECCIÓN WESTERDAHL. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES





ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Dibujo para Gaceta de arte*, 1933-1934. Tinta china sobre papel, 24 x 37 cm. COLECCIÓN GUILLERMO DE OSMA, Madrid

para contemplarlo se acercaron a la villa de La Orotava y mostraron su fascinación. A André Breton solo le sería revelado en sueños, ya que este había sido derribado por una tormenta medio siglo antes a su viaje a Tenerife, en 1935, si bien en su relato sobre la ascensión al Pico Teide, publicado en el quinto capítulo de *L'amour fou*, da buena cuenta de este encuentro visionario, sin duda entrevisto en el delirio de su imaginación poética. La presencia de este gigante resulta majestuosa. En los dibujos del drago en sus tres edades realizado por J. J. Willams en 1827, sus ramas y sus hojas lanceoladas se extienden, pero no deja de ser un auténtico fósil, un ser vegetal anterior a la Humanidad, y su presencia solo puede revelarse a través de las formas elocuentes de la poesía o la pintura<sup>19</sup>.

La figura del árbol milenario aparece, también, en algunas de las obras más celebradas del artista, como *Recuerdo de mi isla* (1934). Resulta significativo el hecho de que el pintor dibuje también la figura de un drago asociado a un piano de cola en el que las hojas lanceoladas del árbol se transforman en grafías que inscriben el nombre de la revista *Gaceta de arte* para homenajear a sus compañeros de generación.

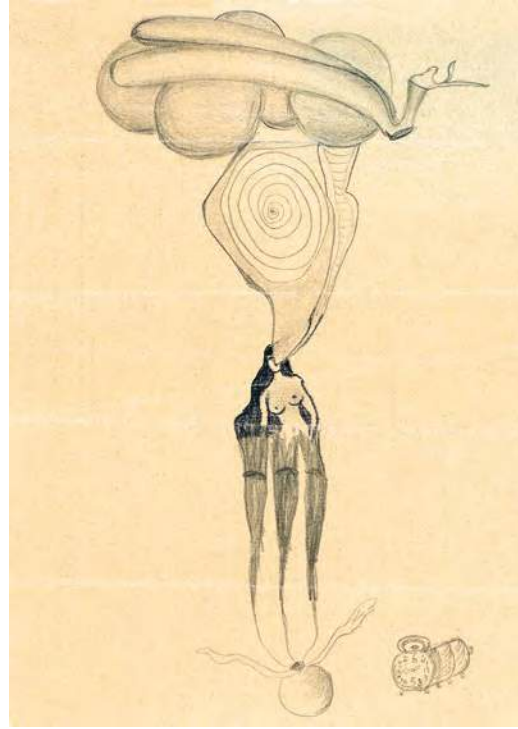
<sup>19</sup> Sobre la descripción científica del *dracaena draco*, el alcance de su significación histórica, así como sus múltiples representaciones en la historia de la pintura, se recomienda la consulta del monográfico de la revista *Rincones del Atlántico*, nº 6/7, DANIEL GALVÁN (ed.), Islas Canarias, 2009/2010. Asimismo, el volumen *Artedrago. Visiones del árbol milenario* ofrece un extenso catálogo de autores de la Colección Artedrago, Tenerife, que se han nutrido de la imagen simbólica de este árbol para la realización de sus creaciones. Fundación CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2024.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Mesa-piano*, 1937. Madera y técnica mixta, 72 x 206 x 132 cm. Objeto reconstruido por MARCEL JEAN en 1987 a partir de un objeto original inventado por ÓSCAR DOMÍNGUEZ. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

De forma similar a la pintura, en el dibujo las formas ondulantes de una mujer desnuda devienen pergamino en blanco, y la sombra de ambos dibuja el perfil de un piano negro cuyas cuerdas se extienden hacia el infinito. Doble escritura –la de la palabra y la de la música– inextricablemente ligada a la materia fecundante del cuerpo femenino, por un lado, y a la de la tierra y el árbol, por otro. La figura del piano es uno de sus objetos más recurrentes en estos años treinta, tal y como puede comprobarse en sus dibujos, pinturas y hasta en sus objetos de funcionamiento simbólico realizados en aquella hora. En este sentido, uno de sus mejores amigos, el escritor Marcel Jean, relata en su imprescindible *Histoire de la peinture surréaliste*, cómo “para el taller que [Domínguez] ocupó hacia el año 36, en el boulevard Montparnasse, el pintor hizo una inmensa mesa negra en forma de piano de cola y un cómodo sillón acolchonado con raso rojo el interior de una carretilla (...). Este mobiliario surrealista se completaba con un antiguo fonógrafo pintado de blanco, mudo, pues el plato giraba eternamente bajo una mano tendida reemplazando el brazo del diafragma, mientras que del pabellón salían dos piernas femeninas. Título: *Jamais*”<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> MARCEL JEAN, *Histoire de la peinture surréaliste*, ed. Du Seuil, París, 1959.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ, YVES y JEANNETTE TANGUY, GEORGES y GERMAINE HUGNET ♦ *Cadáver exquisito, s/t*, 1935. Lápiz sobre papel, 26,3 x 20,7 cm. CORTESÍA GALERIE 1900-2000, París

ÓSCAR DOMÍNGUEZ, YVES y JEANNETTE TANGUY, GEORGES y GERMAINE HUGNET ♦ *Cadáver exquisito, s/t*, 1935. Lápiz sobre papel, 25,5 x 19 cm. CORTESÍA GALERIE 1900-2000, París

ÓSCAR DOMÍNGUEZ, HANS BELLMER, GEORGES HUGNET y MARCEL JEAN ♦ *Cadáver exquisito, s/t*, 1935. Dibujo colectivo, según el orden de intervención. Lápiz y lápices de colores, 50,3 x 32,8 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

### Cueva de guanches

Ese mundo natural y mágico del barranco de Guayonje ya mencionado –la línea incendiada del horizonte contemplada desde las playas de arena negra, los peñascos, los cardones colgados de las montañas, los intrincados cornicales trepando entre los arbustos, las cuevas excavadas en la caprichosa orografía de los acantilados– alcanza en las pinturas *Los porrones* (1935) y *Cueva de guanches* (1935) sus mejores realizaciones. Lo más significativo de esta última es la reinterpretación de ese paisaje, pues el artista se propone una indagación hacia el origen más que una plasmación estrictamente descriptiva. De hecho, esta obra ha sido interpretada con frecuencia como una referencia al buceo en el inconsciente colectivo, pues el personaje sentado en la parte superior de la escena –curiosamente, solo ocupa una quinta parte de la composición total de la obra– representaría el mundo consciente, mientras que la amplia cavidad que se descubre hacia el interior, esa zona oculta a los ojos que el pintor revela a quien la contempla, equivaldría al material no consciente que alimenta el deseo, la imaginación y las pasiones humanas. En esta lectura simbólica, el personaje que lanza su anzuelo desde el mundo real está interpelando a la memoria enterrada o sepultada en el pasado sin tiempo de la población prehistórica; esto es, a la versión primitiva o *salvaje* del ser humano, a un tiempo remoto y enigmático, pues todo lo que aquí yace, conserva una dimensión telúrica, acaso mágica, por completo desconocida. El mundo de las profundidades queda representado, así, en el humus sumergido, en el derramamiento de las masas de color y la viscosidad de las formas. Domínguez consigue, con esas masas informes dalinianas, una manera de abordar los procesos de la metamorfosis propios del Surrealismo, al tiempo que éstas evocan el fluido magmático con el que se modelaron las islas. En ese magma del pincel se amalgaman torsos, oquedades, perfiles humanos y animales; sangre y vísceras, huesos y cabellos, tendones y nervios; esto es, el substrato del tiempo, lo que fue vida y ahora es muerte; el exceso, la violencia, el amor y la desaparición. Bajo una superficie aparentemente plácida y sin tiempo –la del personaje de espaldas que sostiene el cabo con la esperanza de que un pez quede enganchado al anzuelo–, el movimiento convulso de los años y los siglos desciende y desciende sin fin. Y el pintor quiere acceder a ese mundo, con un abrelatas o con una frágil caña de pescar, para encontrar un nuevo lenguaje, para romper con la lógica de la razón, para revivir el mito del origen.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Cueva de guanches*, 1937. 1935. Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *El soplo*, 1940. Óleo sobre lienzo, 80 x 54 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

El pintor reformula, por tanto, uno de los pilares básicos de la poética del Surrealismo: la videncia o, para decirlo con sus propias palabras, el “recuerdo del futuro”, la capacidad para crear imágenes que nos trasladan hacia un mundo ancestral que es, a la vez, aurora y crepúsculo de la Humanidad. El pintor actúa a la manera de un *vidente*, porque su creación nos invita a contemplar un mundo desaparecido, subterráneo y oculto. El corte estratigráfico que se aprecia en *Cueva de guanches* (1935), repetida en otras piezas clave como *El soplo* (1940), subraya el hecho de que se trata de una dimensión que está sucediendo, de forma simultánea, en el presente del pescador; una temporalidad no caduca, sino suspendida en el fluido amniótico de lo informe, en continuo



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Le sac à main*, 1937. 1933. Óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

<sup>21</sup> Tras varias visitas a las Islas Canarias, entre 1861 y 1880, RICHARD F. BURTON dedica buena parte de *To the Gold Coast for Gold* a relatar aspectos de la cultura funeraria aborigen. Suscitan su interés los distintos yacimientos de cuerpos momificados, especialmente los innumerables cráneos y las momias que pudo contemplar en el norte de la isla y en el Museo Sebastián Casilda de Tacoronte, desmantelado en 1898.

proceso de gestación y descomposición, como si el pasado de las poblaciones premodernas se representase, aquí, en un estado de letargo subconsciente o dormido en la memoria colectiva<sup>21</sup>. De hecho, a través del palimpsesto que descubre *Cueva de guanches*, al apilamiento de diversas capas de materia biomórfica y putrefacta, recordamos la momificación practicada por las poblaciones guanches que Domínguez pudo conocer o a partir de los relatos fabulosos de los lugareños sobre el Museo Casilda de Tacoronte –en donde se conservaban varios ejemplares–, o gracias a sus exploraciones por las cuevas del entorno natural donde transcurrió su adolescencia.

Y de este Óscar Domínguez de los años treinta, al Manolo Millares de varias décadas después, hay tanta sintonía como si ambos hubieran compartido unos similares intereses estéticos y generacionales. De



MANOLO MILLARES ♦ *Sin título*, 1968. Acrílico y caja de embalaje de cartón, cuerda e hilo de carrete sobre arpillera, 202 x 674 x 82 cm. COLECCIÓN GOBIERNO DE CANARIAS

hecho, la pintura del año 1935 plantea la *memoria de una excavación*, tal y como fue formulada por Manolo Millares en sus pictografías canarias, arpilleras y homúnculos; esto es, tal que pinturas arqueológicas que descienden desde la superficie hasta la interrogación por el mundo funerario prehispánico y el sacrificio de las civilizaciones extinguidas<sup>22</sup>. En su caso, su obra se nutre de la visión de las pintaderas geométricas del pasado atávico del barranco de Balos, en la isla de Gran Canaria. Eduardo Westerdahl afirma que el pintor tendría una revelación o un “deslumbramiento” ante la contemplación de la arqueología nativa, sublimada en los elementos mágicos de sus pictografías<sup>23</sup>. En efecto, sus continuas visitas a El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria y a su colección de momias, cráneos y vestigios de la cultura material aborígen fueron el germen de una obra pobre, matérica y desgarrada que no ha cesado de abrirse a múltiples resonancias y que goza, hoy, de un enorme prestigio internacional. Sin duda, la violencia con la que construye y rasga en jirones sus telas y arpilleras nos introduce en un discurso

<sup>22</sup> MANOLO MILLARES, *Memorias de infancia y juventud*, IVAM Documentos 1, prólogo y notas de JUAN MANUEL BONET, IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 1998.

<sup>23</sup> EDUARDO WESTERDAHL, *Manolo Millares*, Colección Guagua, dirigida por FRANCISCO MORALES PADRÓN. Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1980.

sobre la identidad interrumpida del pasado de Canarias. La fragilidad de los materiales que emplea no es azarosa; la materia quebradiza de estas cajas, arpilleras y cuerdas ensambladas es la misma que sostiene el frágil equilibrio, es el hilo umbilical que une el tiempo presente al pasado remoto, anterior a la Historia. Nos encontramos, tal y como se ha subrayado en varias ocasiones, ante un *artista-arqueólogo* –el propio Millares confesaría a José Augusto França su inclinación hacia la profesión de la arqueología<sup>24</sup>, de tal manera que su obra establece una estrecha relación con el Óscar Domínguez de *Cueva de guanches*.

Un buen ejemplo de este proceso de introspección arqueológica es la arpillera de 1968 que se muestra en esta exposición, perteneciente a las colecciones del Gobierno de Canarias. Se trata, si duda, de una obra rotunda en cuanto a sus dimensiones y resolución compositiva, aunque obsesiva, eminentemente dramática, realizada por Millares con materiales sencillos –cajas de cartón, cuerdas, arpillera– en el último período de su vida. A tan sólo cuatro años de su muerte, asistimos a

<sup>24</sup> “Si yo hubiese elegido otra carrera, habría sido arqueólogo”. Véase la monografía de JOSÉ AUGUSTO FRANÇA, *Millares*, publicada por ediciones Polígrafa, Barcelona, 1977. También el libro *Prehistoria de Manolo Millares*, publicado por LÁZARO SANTANA en 1974, así como el catálogo de la exposición comisariada en 2007 por ORLANDO FRANCO para el Centro de Iniciativas Culturales de CajaCanarias en Las Palmas de Gran Canaria bajo el lema *Millares y El Museo Canario: el artista como arqueólogo*. Viene a sumarse a esta breve recensión bibliográfica el catálogo de la exposición Óscar Domínguez, *Manolo Millares, Martín Chirino. Una mirada insular*, comisariada por JUAN MANUEL BONET para la Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino en 2017.

una poética primitivista en donde lo constructivo está ligado de forma indisociable con la destrucción. Un homúnculo ciertamente sobrecolector, de homogeneidad cromática, pero de una enorme tensión por la presencia inquietante del cráter central o el agujero negro que ejerce de fuerza centrífuga sobre el resto de la composición. Toda claridad, todo signo de vida parece quedar engullido por la violencia del desgarramiento de los materiales; por las cruces, las cuerdas y los orificios que tantas veces la crítica española ha relacionado con una huella existencialista, así como con la influencia del Barroco español. Sin embargo, está constatado que la principal fuente de inspiración de su obra se nutre de su obsesión por la Prehistoria de Canarias. Por tanto, si para Domínguez fue decisivo el contacto con los paisajes del norte de la isla de Tenerife, para Millares lo sería el material aborigen de su isla natal.

Entre otras tentativas del ciclo del arte español de la vanguardia del siglo XX que se nutren de una mirada anterior o primitivista, constituyen un punto de especial interés las *Arquitecturas minerales* de Maruja Mallo, cuyo origen se encuentra en las ilustraciones que la artista realiza para la *Revista de Occidente*, en las que desarrolla una obra geológica, de un marcado carácter esquemático y geométrico al servicio de una arqueología de formas esenciales. La suya es una auténtica guerra



MARUJA MALLO ♦ *Arquitectura mineral III y IV*, 1933. Óleo sobre cartón, 26 x 18 cm. c.u. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GAERÍA GUILLERMO DE OSMA, Madrid



MARIBEL NAZCO ♦ *Collage metálico o Memoria de una excavación*, 1972. Latón, hierro y cobre sobre plancha de acero, 84,5 x 84,5 x 4 cm. COLECCIÓN TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

contra el tiempo. La síntesis esencial, primitiva, alcanzada en esta serie mineral ofrece soluciones válidas a los problemas de expresión artística del presente.

Asimismo, en el contexto español de finales de la década de los años sesenta, queremos reparar en ciertos ensamblajes y composiciones metálicas de la pintora Maribel Nazco. De atmósfera espacialista, en el *Collage metálico o Memoria de una excavación* (1972) una forma de tronco dorado emerge desde el fondo del metal con perforaciones y extraños orificios de óxido, a la manera de ojos o sumideros cincelados levemente sobre la superficie. Orificios, cavidades, grutas,

perforaciones contundentes que incorporan al vacío como una realidad tangible o lugar necesario en cualquier indagación sobre el espacio. Se trata de una obra basada en estructuras primordiales, austeras, primitivas, como nacidas de una excavación o de un proceso alquímico incipiente, pero radiantes, portadoras de una luz singular que intriga a quien la contempla. Basta con recordar las fotografías en las que la artista posa junto a unas inscripciones aborígenes en un barranco de la isla de La Palma para caer en la cuenta hasta qué punto se trata de estructuras y signos primitivos que afloran con la violencia del gesto pictórico de manera inconsciente. Existen hendiduras, perforaciones, yuxtaposiciones, costuras y agresiones sobre el cuerpo metálico, a la manera de los desgarrros practicados por Manolo Millares en sus muros y arpilleras. De hecho, estos metales no transmiten esa sensación de fragilidad tantas veces asociada al collage en su condición de puzzle o estructura caleidoscópica de figuras ensambladas<sup>25</sup>. Muy al contrario, encontramos en ellos agresivas prospecciones o aberturas en forma de cicatrices que se comunican, y que como en el caso de Óscar Domínguez o Manolo Millares, insisten en un proceso de exploración e indagación sobre la memoria y el tiempo anterior. La violencia de las hendiduras y desgarramientos sobre el metal contrasta con la reverberación de un oro cobrizo disuelto en haces de luz resplandeciente.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Madame*, 1937. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

En *Los porrones*, otra pintura de Óscar Domínguez de 1935, observamos una composición similar a *Cueva de guanches*, pero a la inversa. Si antes existía un descenso a los estratos más recónditos de la tierra, ahora el movimiento es ascendente, con el telón de fondo, en lontananza, del horizonte marino. Es muy probable que el artista, desde la capital francesa, ejecutara esta obra de memoria, y en ese recuerdo del barranco y la playa de Guayonje, regresan a su pincel los callados y cantos rodados en la parte inferior de la composición, así como la ancha franja azul del mar que observara desde el castillo construido por su padre. A partir de ahí, la realidad del recuerdo queda asaltada por el magnífico poder visionario e irracional del artista. Y, con unos pocos objetos, propone una danza singular de elementos sólidos –las piedras de la playa–, líquidos –el mar y el agua que asciende y desciende de las nubes– y gaseosos –gruesas brumas y nubes de perfiles inciertos y cambiantes. Todo sucede en el mismo instante de la mirada y, a la vez, la pintura congela ese tiempo y lo mantiene en suspenso. El profesor Eugenio Carmona –comisario de la exposición producida por

<sup>25</sup> Véase la monografía de EDUARDO WESTERDAHL, *M. Nazco*, publicada por la colección Artistas Españoles Contemporáneos de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1977. También el volumen que preparamos para la Biblioteca de Artistas Canarios del Gobierno de Canarias, *Maribel Nazco*, [ISIDRO HERNÁNDEZ, ed.], Islas Canarias, 2018.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Los porrones*, 1935. Óleo sobre lienzo, 115 x 85 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

MNCARS, *Picasso 1906: la gran transformación* en 2023– ha subrayado la relación de esta y otras pinturas de Óscar Domínguez con algunas telas destacadas de la tradición pictórica europea de los maestros antiguos. A la izquierda, la misteriosa figura de una mujer se alza sobre las aguas y abre su cuerpo al movimiento en espiral de varios abrelatas de llaves giratorias que, a modo de gavetas, atraen la curiosidad del espectador. Su rostro se eleva hacia el cielo y su mirada se detiene en las libélulas, mariposas y relojes despertadores, proponiendo, acaso, la inutilidad y la disipación de Chronos. En el punto más alto del cuadro, tiene lugar el trasvase de los gallos-porrones, girando sin parar, con un movimiento que siempre comienza y nunca termina, en un imparable juego metamórfico de eterno retorno de los elementos primordiales en la iconografía del pintor.

### Lo niveles del deseo

Un cuerpo humano desnudo reposa encerrado en un bloque de hielo. Su silueta, de espaldas, en el interior del frío cristal, aparece suspendida en la gravitación de un oscuro cielo nocturno. ¿Se trata, quizás, de la proyección mental del guardia civil con tricornio situado en el ángulo inferior derecho de la composición, envuelto en pequeños nudos circulares y masas gaseosas, escondido tras los muros de piedra? Nuevamente, frente a las imposiciones lógicas del pensamiento científico y racional, la pintura de Óscar Domínguez nos transporta a una dimensión onírica regida por impulsos inexplicables y aleatorios, como si se tratase de la materia misma del sueño. Recordemos, en este mismo sentido, la conocida proposición de Isidore Ducasse, *comte de Lautréamont*, que el Surrealismo acoge como definición de



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Los niveles del deseo*, 1932-1933. Óleo sobre lienzo, 61 x 49,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Yo iré*, 1935-1936. Óleo sobre lienzo, 80 x 65 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERIE MALINGUE, París

la sorpresiva imagen surreal: “bello como el encuentro casual de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección”. En esta pintura, denominada *Yo iré* (1935-1936), asistimos a una *creatio* pura del espíritu, la exaltación del mundo onírico y el encuentro, chocante, de contrarios: vida y muerte, presente y pasado, realidad y sueño, deseo ardiente y fría rigidez. El desplazamiento constante de la realidad se halla aquí presente, como sucede en las mejores tentativas del Óscar Domínguez de los años treinta. La masa de color negro del fondo provoca la suspensión de las figuras, la desconexión temporal y espacial del relato, la amenaza del olvido, la profundidad enigmática del sueño. Y la oscuridad se quiebra para alumbrar el magma blanco donde reposa el cuerpo tendido, ardiendo en llamas de deseo a pesar de la gélida piedra de hielo que lo aprisiona. Un cuerpo sobre una tumba o un altar de sacrificios, quizás en la proyección del pensamiento del personaje con uniforme verde que se debate entre la rigidez de la obediencia y el fuego prendido en sus bigotes.

Esta pintura establece sorprendentes vasos comunicantes con *La máquina de coser electro-sexual* (1934-1935), considerada la obra cumbre de Óscar Domínguez. Las conexiones son obvias. El cuerpo desnudo de espaldas a punto de ser engullido por una planta carnívora. La sangre que se derrama de una monstruosa cabeza de animal, degollada, y que se filtra, cuidadosamente, a través de un delicado fonil. La posición del cuerpo y el sudario que lo envuelve sobre un funesto altar de sacrificios. Arriba, en lo más alto, la concesión al juego y al azar: el dispensador de sorpresas para los niños. Y el mismo color negro presidiendo el fondo del lienzo. Se trata, en uno y otro caso, de metáforas desviadas y desafiantes, alimentadas por el humor negro, que persiguen quebrantar la realidad socialmente aceptada. Quizás en ambos casos el sentido sea el mismo: dinamitar lo convencional y ortodoxo del deseo y de la sexualidad; proponer la gran interrogación sobre dónde vive el deseo y de cuántas maneras posibles se traduce su manifestación. ¿No estamos aquí ante lo que el crítico Georges Bataille denomina una “inversión del orden”; esto es, una “negación de los límites de una vida ordenada” en beneficio de un erotismo “excesivo y ritual”? Sin duda, uno de los triunfos del Surrealismo en su tendencia a la provocación desmedida tiene que ver con una cierta revolución sexual, indisoluble de una revisión de los valores de la moral ortodoxa. ¿De dónde si no provienen las imágenes desviadas alentadas por la estética de la crueldad que encontramos en las *poupées* de Hans Bellmer



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *La máquina de coser electro-sexual*, 1934-1935. Óleo sobre lienzo, 100,2 x 80,8 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

GUETÓN RODRÍGUEZ DE LA SIERRA ♦ ROMA DAMSKA y ÓSCAR DOMÍNGUEZ junto a la obra *Máquina de coser electro-sexual*, París, 1935. ARCHIVO LORS. CORTESÍA EDITORIAL BAILE DEL SOL, Tenerife

EDUARDO WESTERDAHL ♦ ÓSCAR DOMÍNGUEZ junto a la obra *Máquina de coser electro-sexual*, en la exposición organizada por ADLAN - *Gaceta de arte* en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, 1936



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Violette Nozière o Elle rêve*, 1934. Óleo sobre lienzo, 81,5 x 100,3 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

o en los fotomontajes de copulaciones oníricas de Jindřich Štyrský? ¿A qué obedecen los objetos de funcionamiento simbólico, sexualizados, de Salvador Dalí, Man Ray o algunas de las sesiones de fotografías de este último bajo el influjo del marqués de Sade? ¿Cómo debemos entender los dibujos de sueños eróticos de la pintora del grupo surrealista checo Toyen? La presencia del cuerpo femenino en muchos de estos casos –masculino, en el de la pintora checa Toyen– se ha interpretado de forma reduccionista, argumentando que su tratamiento obedece a un mero uso objetual. Nada más lejos de esto, porque en el Surrealismo la imagen del cuerpo desnudo es una metáfora o un símbolo del inconsciente, de los deseos inconfesables que adquieren toda su legitimidad en el ámbito soberano y libertino del arte, un marco que solo debe ser contemplado por los iniciados y transgresores de la moral al uso. Por tanto, en este orden de cosas, el significado simbólico de *La máquina de coser electro-sexual* y el del cuerpo dormido en el interior de un bloque de hielo en *Yo iré* coinciden en que su imaginario responde a unas claves no racionales, conectadas a pasiones y encuentros indescifrables.



La joven VIOLETTE NOZIÈRE en el banquillo de los acusados durante el juicio. París, octubre de 1934. © AFP-STF

Esta perversión de los valores ortodoxos de la moral, la familia y la religión que propone el Surrealismo encuentra, en el caso de la parricida de dieciocho años Violette Nozière, un episodio excepcional. Se trata del caso de una joven que, tras un intento fallido, consigue acabar con la vida de su padre. El juicio acaparó la atención de la prensa en Francia, y la joven fue condenada a muerte, aunque esta pena le fue conmutada por la cadena perpetua de trabajos forzados. Los surrealistas editaron, en 1933, una publicación colectiva en las ediciones belgas de Flamel, con poemas de André Breton, René Char, Paul Éluard, Maurice Henry, E. L. T. Mesens, César Moro, Benjamin Péret y Gui Rosey, e ilustrado con obras de Jean Arp, Victor Brauner, Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti, Marcel Jean, y René Magritte. Por su parte, Óscar Domínguez realizaría una pintura con título homónimo, al año siguiente, solidarizándose con la causa surrealista. Con *Violette Nozière* (1934) retomamos el motivo del cuerpo femenino desnudo y recostado, esta vez en el interior del esqueleto de un león que, por su flamígera y ondulante melena, parece moverse a gran velocidad. La composición es enigmática por el encuentro de algunos elementos que configuran el diario de una historia truculenta. No solo el cuerpo desnudo expuesto a la mirada de todos, porque Violette, al margen de unas fotografías eróticas y de ejercer la prostitución, se convirtió en la mujer más reconocida de la prensa del momento, debido al interés mediático que despertó su caso. No solo su cuerpo a la vista de todos, como decimos, sino también sus juguetes infantiles abandonados en el césped coinciden con la

rigidez de los policías que la custodiaban durante el juicio, las llamas del deseo, un segundo león que va en dirección contraria o el fusil que señala a la joven y que adquiere las formas sinuosas de una guitarra. La pintura es de una ensoñación tal, que solo puede dilucidarse a través del tamiz de una imagen llevada a lo más extremo del sueño.

La pequeña Violette Nozière fue devorada por la pasión irrefrenable del león y, dormida, viaja por los pasajes del incesto y el parricidio, de la violencia extrema, de la mirada acusadora y el secreto nunca revelado de su propia historia.

### Óscar Domínguez en el asta de lo imaginario

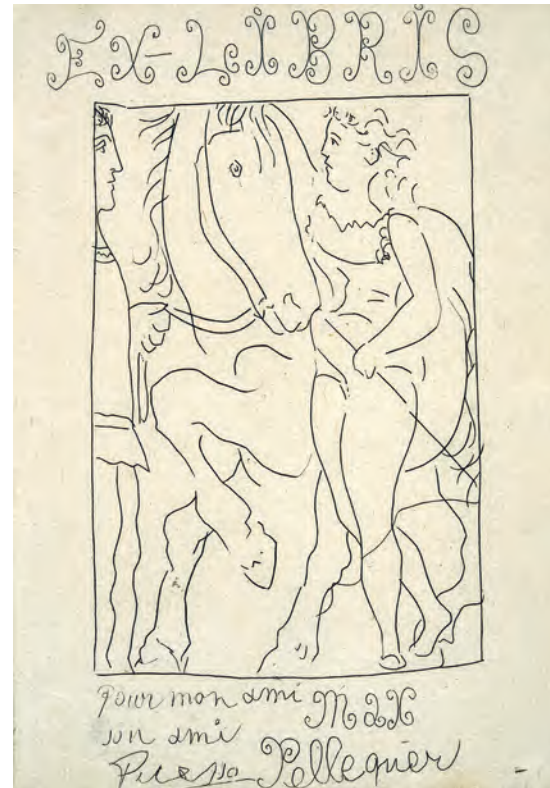
*Le dimanche* o *Rut marin* (1935), también conocida como *El domingo* o *El cielo marino*, ejemplifica, como ninguna otra pintura, la fuerza inventiva de Óscar Domínguez. Es la cima de su imaginación poética al servicio de la pintura. Se trata de una obra compleja y de difícil interpretación: dos caballos seccionados por una placa de cristal se cruzan al tiempo que toman caminos opuestos. Sus cuerpos han sido contruidos a base de fragmentos de elementos diversos –anclas, labios, hojas, peces– en una lucha por conquistar caminos irreconciliables. Al igual que sucede en el caso de sus conocidos dibujos y decalcomanías de leones-bicicletas, las direcciones de ambos animales no coinciden. Metáfora de la dualidad del propio pintor –“feroz y melancólico”, lo llamó Patrick Waldberg “por la voluntad de someter el mundo a su capricho, por el paso constante del asombro a la ira”–, o símbolo de la contradicción innata a toda condición humana, la pintura de Óscar Domínguez en *Le dimanche* busca para sí elementos opuestos: la levedad de la cometa y la pesantez del ancla, el haz y el envés de un espejo –¿o de una pantalla de cine?–, la figuras de dos caballos atravesados en dos mitades por el paso de línea imaginario de un espejo.

La escena evoca el decorado ilusionista e infantil de un tiovivo, aunque los animales parecen haber escapado a la carrera circular, inagotable e inmóvil, de la rueda del parque de atracciones en alguna plaza parisina. Mediante el sortilegio de un truco de magia, la inmovilidad de ambos caballitos en la rueda del parque de atracciones ha quedado violentada, mientras sus patas y su cabeza están firmemente sujetas por sendas anclas<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> En su manual sobre *Ferías y atracciones*, JUAN EDUARDO CIRLOT escribe: “Hay canciones y cuentos infantiles compuestos de tal modo que su final introduce directamente a la necesidad de volver a empezar la narración. Constituyen lo que se llama ‘el cuento de nunca acabar’, y vienen a ser una expresión más de la intuición innata sobre el eterno retorno. Muchas de las características atracciones de las ferias se basan en ese principio circular, que es el que les permite realizar un movimiento continuo que dé la sensación de inmovilidad y, por consiguiente, de no tener principio ni fin”. Editorial Argos, Barcelona, 1950.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Le dimanche* o *Rut marin*, 1935. Óleo sobre lienzo, 93 x 73 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



PABLO PICASSO ♦ *Ex libris de Max Pellequer*, 27 septiembre de 1930. Dos *ex libris*, aguafuertes sobre papel chine para uso exclusivo del coleccionista MAX PELLEQUER, de 13,5 x 9,7 cm y 13,5 x 9,4 cm. Impresos en los talleres Lacourrière y Frélaud, 1934. COLECCIÓN JORGE RODRÍGUEZ DE RIVERA, París

*Le dimanche* o *Rut marin* constituye el resultado previsible de un artista que es, a la vez, protagonista y antagonista, y que crea mundos nuevos como un niño que juega: el cielo y la tierra, el punto de partida y el punto de llegada, la figura de dos cuerpos contrarios y a la vez gemelos; esto es, las piezas posibles de un juego maravilloso. Huidos, al fin, del parque de atracciones, el azar objetivo habría hecho posible el encuentro de las figuras diseccionadas y escindidas del tiotivo imaginadas por Óscar Domínguez, con las imágenes ecuestres grabadas por Picasso para su amigo Max Pellequer.

Los trueques metamórficos que presenta ante nuestra mirada esa pintura, y la ambivalencia representada en los juegos de espejos podría obedecer al conflicto de la propia personalidad del artista, en la que arte y vida se confunden en una dualidad irreductible, en un “carnaval permanente”, para decirlo con palabras del crítico y comisario de



MARCEL JEAN ♦ ÓSCAR DOMÍNGUEZ, MARCELLE FERRY y la pequeña JOËLLE, París, 1936. COLECCIÓN PARTICULAR

exposiciones Antonio Zaya<sup>27</sup>, pues “ningún artista se ajusta tanto al perfil surrealista como Óscar Domínguez. El sentido general de su rebelión y su provocación tiene un auténtico relieve artístico semejante al de su propia obra”. Ninguna explicación lógica podría desenredar la fuga de perspectivas de esta pintura. Es una de las obras más enigmáticas compuestas por el pintor, si bien la cometa que asciende hacia lo alto, con su cola sembrada de labios, nos hace pensar en un elogio a la militancia amorosa; es decir, al carácter irrenunciable y enigmático del sentimiento amoroso, en un momento en el que el pintor se entregaba a los brazos de la escritora Marcelle Ferry, a quien regala esta obra y con quien posa en una hermosa fotografía, probablemente en casa del escritor Marcel Jean. En la instantánea, la pareja y la niña de esta, permanecen sentados en el suelo de una habitación, junto a *Le dimanche* o *Rut marin*, que descansa también en el suelo, apoyado en la pared. Los tres miran hacia arriba, en la misma dirección en la que se eleva la cometa del cuadro. ¿Una ventana hacia lo imprevisto?

<sup>27</sup> ANTONIO ZAYA, *Óscar Domínguez*, Colección La era de *Gaceta de arte*, Gobierno de Canarias, 1992.



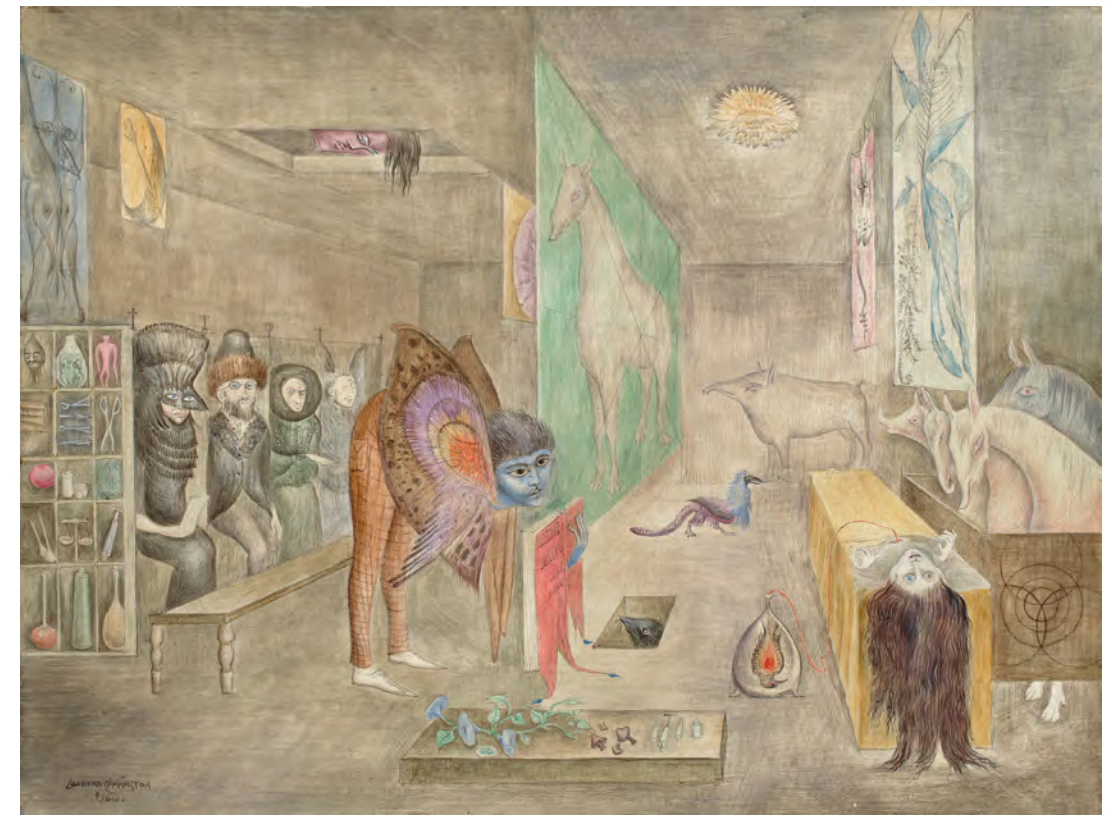
REMEDIOS VARO ♦ *Visita al pasado*, 1957. Grafito sobre papel, 59 x 55 cm. BILGER COLLECTION. CORTESÍA CAVALIERO FINE ARTS, Nueva York

De forma paralela, en esta exposición la obra mencionada dialoga con un dibujo de la pintora Remedios Varo en el que otra habitación es invadida por lo real maravilloso; por seres de otro mundo que atraviesan las paredes y el mobiliario, y donde los papeles se elevan, cobran vida, y se convierten en pájaros blancos. Esa misma extrañeza la encontramos en la pintura de Leonora Carrington, donde han sido convocados extraños personajes reunidos en un mágico concilio imaginario.

A partir de 1935 no solo asistimos a un momento de gran creatividad en la producción pictórica de Óscar Domínguez, sino que también participa en importantes actividades colectivas y exposiciones internacionales junto a los artistas más relevantes del momento. Así, por ejemplo, la *International kunststutilling kubisme-surrealisme*, celebrada en enero de ese mismo año en Copenhague. Domínguez se encuentra plenamente integrado en las actividades del grupo surrealista parisino y participa en *Le cycle systématique des conférences sur les plus récents positions du Surréalisme*. Sus dibujos automáticos aparecen reproducidos sobre



DORA MAAR ♦ *Lise Deharme chez elle*, 1936. Gelatina a las sales de plata, 21,4 x 17,3 cm. COLECCIÓN COFF ORDÓÑEZ-FALCÓN DE FOTOGRAFÍA. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

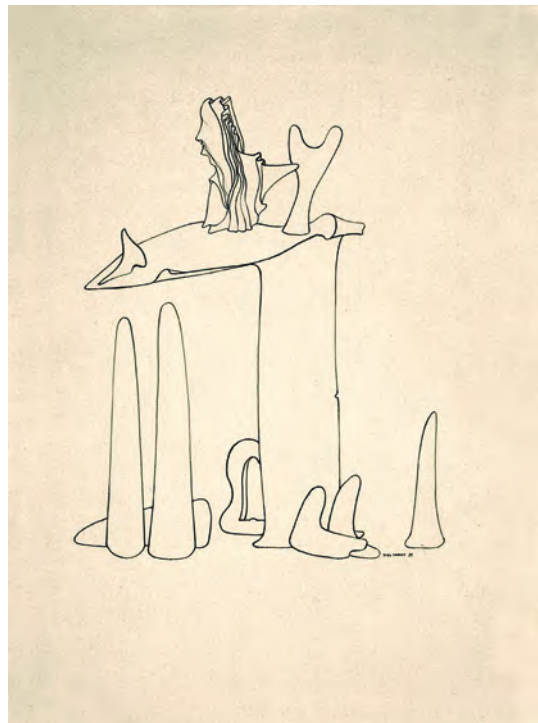


LEONORA CARRINGTON ♦ *The analyst*, 1964. Témpera a la caseína y grafito sobre papel, 45 x 65 cm. BILGER COLLECTION. CORTESÍA CAVALIERO FINE ARTS, Nueva York

documentos junto a ilustraciones de Jean Arp, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Valentine Hugo, Marcel Jean, Man Ray e Yves Tanguy. Se trata de unas jornadas de conferencias previstas para la primavera –la escritora Lise Deharme asumiría su organización–, pero que no llegan a celebrarse debido al proceso de internacionalización del Movimiento surrealista y a los viajes de André Breton y Paul Éluard a Praga –invitados por el grupo surrealista checo–, más tarde, de André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret a la isla de Tenerife, con motivo de la *Exposición surrealista* que abriría al público entre el 11 y el 24 de mayo en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. La muestra había sido organizada por los redactores de la revista *Gaceta de arte* y el grupo surrealista de París, si bien Óscar Domínguez había auspiciado desde la capital francesa la celebración de aquel encuentro, pues sus relatos sobre la naturaleza volcánica y surrealizante de las islas Canarias seducen a André Breton y, finalmente, logra convencerlo para realizar el viaje.

### La apisonadora y la rosa

Se ha dicho muchas veces que uno de los valores más relevantes de la obra de Óscar Domínguez de los años treinta es el poder iconográfico de sus imágenes; es decir, la insospechada apertura de escalas en la realidad que su pintura nos *da a ver*. Su capacidad innata para crear en el lienzo imágenes totalmente visionarias, sorprendentes por su inventiva y resolución. Uno de los ejemplos más intensos y elocuentes es *La apisonadora y la rosa* (1937), hermana de la magnífica pintura *La máquina infernal* (1937). El elemento protagonista de ambas obras, la apisonadora –imagen alegórica de la civilización, la guerra, el capitalismo o la industrialización–, representa, metafóricamente, una utopía o una bandera para la paz en un mundo de guerras sombrías: el deseo de que la catástrofe, representada por el paso aniquilador de la máquina, sea detenida por el mundo natural, por una simple rosa o por un vaso de agua. La Naturaleza, así simbolizada, recuperaría el espacio que le



YVES TANGUY ♦ *Composición surrealista*, 1935. Tinta china sobre papel, 35 x 20 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *El yunque y la rosa*, 1935. Lápiz sobre papel, 31 x 20 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *La apisonadora y la rosa*, 1937. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

fue arrebatado. El paso inflexible y devastador de la máquina, su cruel imposición, su tiempo agónico y la sombra negra que deja a su paso quedan, en esta obra, trastocados. De forma semejante, en *El yunque y la rosa* (1935) –un dibujo que Óscar Domínguez regaló a Marcelle Ferry– observamos la misma rotundidad en el robusto y firme metal, contrapuesto de nuevo a la delicada fragilidad de la rosa, como si la sola presencia de esta, bastara para desafiar al bloque de hierro.

La perspectiva misma de la pintura privilegia la grandiosidad de la máquina humana, ensalza su poder aniquilador y hace temer su embestida. La rosa, como el vaso de agua, son objetos inofensivos que, en buena medida, representan el origen de la vida. Criaturas menores que, con su presencia sosegada, consiguen fracturar y horadar lo irreducible. Como las enredaderas que trepan y se adhieren a la estructura pulida de la apisonadora. Como las frágiles alas de la libélula, más veloces que la tecnología misma, capaces, también, de dislocar la tiranía de los relojes. Se trata de una pintura que encierra una aspiración, hoy más válida que nunca. Quizás, aún, haya un escenario posible para recuperar el tiempo del juego, de la paz y del amor. Un tiempo ingrátido y libre, como la cometa de la infancia que ondea al fondo de la pintura.

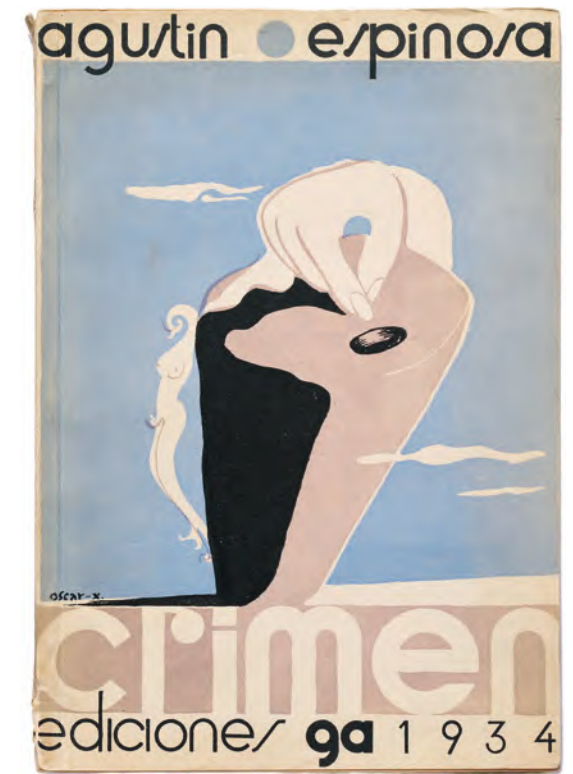
En efecto, la pintura aquí cumple la función poética de transformación de la realidad por la metáfora, pues la meta final es la encarnación de una imagen utópica inspirada por el impulso del juego creativo como única facultad que puede revertir la realidad de las cosas tal y como nos ha sido dada, y proporcionar un salto hacia un mundo presidido por la imaginación. La elección del motivo de la apisonadora y su acometida de ferrocarril en al menos dos de sus mejores composiciones, establece vasos comunicantes con uno de sus compañeros de generación, el escritor Emeterio Gutiérrez Albelo, quien utilizó una secuencia igualmente frenética en uno de los poemas más recordados de su *Enigma del invitado* (ediciones Gaceta de arte, 1936): “Transformarse en tranvía enamorado / –jupiterinamente– y poseerla. / Estremecido desde el trole hasta la médula”. La imagen de la máquina infernal o la locomotora precipitada en furiosa embestida –como si de una fatal cita taurina se tratase– tiene su mejor correspondencia literaria, en efecto, en los versos citados de este poeta que da rienda suelta a la metamorfosis del deseo o la imaginación desbordada del artista, ahora proyectada hacia todas las cosas en una querencia incontinida, así como también lo



EDUARDO WESTERDAHL, DOMINGO LÓPEZ TORRES y KARL DREUP. Tenerife, 1935. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. GOBIERNO DE CANARIAS



◆ 1936. Cubierta del poema surrealista de EMETERIO GUTIÉRREZ ALBELO, *Enigma del invitado*, con un dibujo de KARL DREUP. Ediciones Gaceta de arte, isla de Tenerife, 1936. CASA-MUSEO EMETERIO GUTIÉRREZ ALBELO. AYUNTAMIENTO DE ICOD DE LOS VINOS, Tenerife



◆ Cubierta compuesta por ÓSCAR DOMÍNGUEZ para *Crimen*, de AGUSTÍN ESPINOSA. Ediciones Gaceta de arte, Santa Cruz de Tenerife, 1934. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

<sup>28</sup> En su libro *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, el escritor JOSÉ MIGUEL PÉREZ CORRALES afirma que “*Crimen* es la obra maestra de la narración surrealista en España, y una cumbre de la literatura onírica (...). Es una obra desgarradora, obsesiva, implacable y, a la vez, como todos los grandes libros del surrealismo, una obra de revuelta”. Museo de Teruel, Teruel, 1999, p. 118. Asimismo, el historiador SERGE FAUCHEREAU, en su monografía *La fin des avant-gardes de l’entre-deux-guerres. (Arts plastiques, littérature, architecture, photographie, cinéma, arts du spectacle, musique)*, dedica un capítulo a la generación canaria de las revistas de vanguardia, que encuentra en *Enigma del invitado* una de sus cimas literarias. Ediciones Hermann, París, 2019.

escribiera otro de sus compañeros de la generación de la vanguardia, Agustín Espinosa, al comienzo de *La nochebuena de Fígaro*, en su célebre relato poético *Crimen*, cima de la poesía surrealista de vanguardia en lengua española: “sentía una ternura que me llevaba a acariciar todas las cosas”<sup>28</sup>. Tanto en el caso de ambos escritores, como en la obra de Óscar Domínguez, se pone el acento sobre la concepción del amor como fuerza que trasciende el mero acto sexual para devenir empatía o correspondencia que supera el mundo dado y se proyecta hacia una esfera imaginada, deseada, traída al poema o al lienzo. Efectivamente, este acto implica una disconformidad con el mundo real, con el orden de cosas establecido. Recordemos que en el caso de Domínguez, como en el de otros pintores surrealistas coetáneos, el principio de placer se impone al principio de realidad, ya que los sueños ejercen una jurisdicción absoluta sobre la vida del ser humano. Ahora, solo la

función que plantean los lenguajes literario y pictórico se nos muestra como arma válida para abrir –parafraseando la conocida interpretación de André Breton sobre las decalcomanías de Óscar Domínguez– una ventana hacia nuevos horizontes. De ahí la afirmación de Paul Éluard, íntimo amigo de Óscar Domínguez, en el prólogo escrito para el catálogo de la exposición de 1943 en la Galerie Louis Carré: “Domínguez abre al surrealismo nuevas ventanas que dan a un mundo donde cada cual encontrará un día su bien elemental y el derecho a verlo todo”<sup>29</sup>.

### Domínguez, constructor de objetos de funcionamiento simbólico

De entre las facetas que abordó el Surrealismo con mayor insistencia podemos destacar lo que André Breton llamó *crisis fundamental del objeto*, concepto que cuestiona la funcionalidad de los objetos cotidianos y explica el deseo de dotarlos de una nueva dimensión creativa; es decir, privarlos de su uso habitual y aportarles un funcionamiento de tipo simbólico. De hecho la aventura de *La révolution surréaliste* abre su primera entrega de diciembre de 1924 con la reproducción de uno de los objetos más celebrados: *El enigma de Isidore Ducasse*, de Man



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Les 4 saisons*, 1937. Óleo sobre lienzo. ANTIGUA COLECCIÓN PENROSE. PARADERO DESCONOCIDO



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *La vague*, 1938. Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

<sup>29</sup> PAUL ÉLUARD, texto de presentación reproducido en el catálogo de la exposición, *DOMINGUEZ*, Galerie Louis Carré, 10, avenue de Messine, Paris-VIII, 1-14 diciembre de 1943.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ 1936. *Boites à sardines*, 1940. Óleo sobre lienzo, 24 x 33 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERIE MALINGUE, París

<sup>30</sup> DAWN ADÈS, “The poetic object”, en *Surrealism beyond borders*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2021.

Ray. Parece, a todas luces, una declaración de principios. Estos ingeniosos artefactos —a los que “solo nos aproximamos en sueños”, diría Breton— devienen instrumentos al servicio de aquella utilidad poética que el Surrealismo pretendía infundir a la vida; y así como la Humanidad debía comenzar por desprenderse de prejuicios castradores y fundamentos religiosos o morales, así los objetos debían desmontarse y rehacerse siguiendo las directrices del juego y de la imaginación. A partir de las cuestiones planteadas por Breton sobre el desplazamiento de lo real que propone la creación de estos objetos de funcionamiento simbólico, la estudiosa del Surrealismo, Dawn Adès, subraya hasta qué punto “los objetos surrealistas sustituyeron el arte por la poesía y dotan a lo poético de presencia física”, resolviendo así la contradicción entre la materialidad del objeto en el mundo real y las posibilidades ilimitadas e intangibles de la imaginación<sup>30</sup>.

Precisamente esta es una de las aportaciones más relevantes de Óscar Domínguez al Surrealismo: su facilidad para desconfigurar la utilidad de los objetos y dotarlos de una nueva significación de orden simbólico. No solo su pintura está plagada de artefactos en transformación que nos desconciertan, como ocurre en obras fascinantes como *Les 4 saisons* (1937) –hoy en paradero desconocido– donde diversos relojes sobre hueveras compiten por alcanzar la ingravidez de las nubes, o en *Boîtes à sardines* (1940) –manifestación apoteósica de la espiral en transformación y transformadora–, también fue Domínguez un magnífico hacedor de objetos de funcionamiento simbólico, muy celebrados por sus contemporáneos. Es en este sentido en el que el escritor Édouard Jaguer subraya que “el mundo de los objetos surrealistas no sería lo que es sin las creaciones de Domínguez”.

Muchos de estos objetos surrealistas fueron destruidos y solo han llegado hasta nosotros a través de reproducciones fotográficas; de otros desconocemos, hoy, su paradero. Quizás el más celebrado de todos los concebidos por el artista sea *Ouverture ou Paris* (1936). En una fotografía de la época, observamos a Marcel Jean y a Óscar Domínguez en actitud reflexiva junto a una mesa sobre la que reposa, inmóvil, esta fascinante obra hecha a base de retorcimientos del metal en forma de abrelatas. La poesía, como cualquiera de las manifestaciones artísticas –se ha dicho muchas veces–, no obedece a ningún fin, rendimiento o provecho; la clave de su esencia radica en lo inútil de su composición, en su existencia propia al margen de la funcionalidad social. La pieza consta de una placa de zinc en forma de caja sobre la que se ha grabado la palabra “Paris”. El mecanismo para este grabado no puede ser más sorprendente, pues los abrelatas que se enrollan en espiral van abriendo el hueco de cada una de las letras. En el interior de la caja, descubrimos un mango de violín con su voluta al que se le han eliminado las clavijas, recreando la imagen obsesiva de la espiral tan recurrente en esos años. *Ouverture* es una pieza muy bien documentada y reproducida y que, claro está, la crítica no ha podido pasar por alto. El mismo Édouard Jaguer, al referirse a los mejores años de Domínguez como creador surrealista, habla de “una apoteosis parisina de Domínguez ente los años 1936 y 1939”. “Ni Dalí ni Kandinsky ni Papazoff –afirma– lo consiguieron tan rápido. Parafraseando su famoso objeto *Ouverture*, podría decirse que en ese período Domínguez abre París, pero París, a su vez, abre a Domínguez su propio horizonte interior”<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> ÉDOUARD JAGUER, “Óscar Domínguez y el Surrealismo en París”, en *Surrealismo Siglo XXI*, DOMINGO LUIS HERNÁNDEZ (ed.), Gobierno de Canarias, 2006.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Le rendez-vous*, 1938. Técnica mixta con sifón, máquina de escribir, yeso, madera y pintura. PARADERO DESCONOCIDO



JAROMÍR ŠOLC. El objeto *Le rendez-vous* [fragmento] en el taller de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, París, 1947. Copia de época, 5 x 7 cm.

La realización de este objeto y de otros como *Pérégrination de Georges Hugnet* (1935), *L'arrivée de la belle époque* (1935), *Voyage à l'infini* (1935), o *Le tireur* (1936) obedece a la celebración de diversas muestras sobre el nuevo objeto que tendrían lugar en 1936 en varias capitales europeas: París, Londres, Nueva York, además de Santa Cruz de Tenerife<sup>32</sup>.

De entre los artefactos más sorprendentes contruidos por Domínguez nos detenemos en *Le rendez-vous* (1938), un objeto no publicado hasta ahora y del que desconocemos su paradero. La protagonista es el torso de una escultura femenina situado en el lado izquierdo de la composición. Es sorprendente cómo este cuerpo, tal Dafne transformada en brazos vegetales, se prolonga a lo largo de toda la pieza, pues su piel se separa y se despliega, como una larga cabellera de cuero. Sobre ella, el pintor acopla varias urnas donde coloca pequeñas piezas producto, quizá, de una muy personal y delirante colección: una máquina de escribir de teclas distorsionadas, un sifón y un maniquí, entre otros. Conocemos la afición de Óscar Domínguez por los mercadillos de París, donde recopilaba, azarosamente, pequeños artulugios y recuerdos que luego incorporaba a sus obras. Aunque no ha llegado hasta nosotros, *Le rendez-vous* es un objeto de alta versatilidad poética que, fragmentada, encontramos en una fotografía de su estudio realizada por su amigo y escultor Jaromír Šolc.

La predilección por la factura manual de artefactos de utilidad poética acompañaría a Domínguez a lo largo de su vida. Así, por ejemplo, la obra *1955* (1955) –a medio camino entre la escultopintura y el objeto–,

<sup>32</sup> La revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* publica en su tercera entrega, de 1931, una clasificación de los “Objetos surrealistas” de funcionamiento simbólico escrito por SALVADOR DALÍ, acompañado del artículo ilustrado “Objets mobiles et muets”, de ALBERTO GIACOMETTI, y del ensayo de ANDRÉ BRETON “L’objet fantôme”.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. ♦ 1955, Cuadro-objeto. Lámina de cobre y abrelatas montadas sobre madera, 24,5 x 34,5 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

realizada sobre una hoja de cobre en la que pueden leerse las cifras del año nuevo, al igual que en el caso del objeto *Ouverture*, practicadas con la incisión que provoca el abrelatas en la superficie de la placa metálica. Incluso, varios años después, impresionado por el primer satélite artificial lanzado al espacio por la URSS, el 4 de octubre de 1957, el *Sputnik 1*, Domínguez se detendría en la creación de artefactos de inspiración cósmica de una incontestable habilidad manual.

En el caso del pintor de origen canario, los objetos surrealistas son una muestra más de la unión, aproximación o ensamblaje de elementos que, en nuestra vida diaria, encontramos distantes. Estas piezas inquietantes, inexplicables y quizá absurdas no buscan otra cosa que el divertimento y el juego; no pretenden más que llevar hasta sus últimas consecuencias el impulso creativo del artista, quien se regocija destruyendo el uso común de lo que nos rodea. En este sentido, Maud Bonneaud, la que fuera su compañera durante la segunda mitad de los años cuarenta, escribió: “*Nunca pienso*—decía Domínguez—, orgulloso de una afirmación tan valiente entre intelectuales. Ser telúrico, preso de sus fantasmas, hundido a gusto en los olores, las savias, la sabiduría del Atlántico y de la isla. Funcionaba su mente por receptividad. Cualquier fenómeno



ANDRÉ DURIEUX ♦ ÓSCAR DOMÍNGUEZ y GUY DE LESSEPS junto al objeto de funcionamiento simbólico inspirado en el satélite artificial *Sputnik 1* y realizado en la Ville Noailles, 1957. © COLECCIÓN AM DE LA VILLE D’HYÈRES. FONDOS ANDRÉ DURIEUX

exterior desencadenaba una serie de reacciones perfectamente inesperadas, pero legibles para quien supiera seguir el hilo de Ariadna de su laberinto apasionado, infantil y apasionante. El juego gratuito, la intensa sensibilidad, la asociación de ideas, la liberación de mitos y tabúes oscuros salían a chorros poéticos, sin explicación inmediata. También sin ningún afán de belleza o pretensión literaria”<sup>33</sup>.

### La pintura gestual, el automatismo y el período cósmico

En 1939 André Breton presta atención a la tendencia automática aplicada a las artes plásticas, alentado por los hallazgos pictóricos de un grupo de creadores que amplifican los logros obtenidos por Yves Tanguy y su pintura espacial. Así surge el denominado *automatismo absoluto*, una aventura expresiva que se nutre de los espacios visionarios proyectados por la *decalcomanía sin objeto preconcebido* inventada por Óscar Domínguez, así como por el *fumage* de Paalen. “El primero —llega a subrayar André Breton— utiliza un movimiento del brazo tan rápido e

<sup>33</sup> Véase el artículo “Oscar Domínguez. Taureaux et géologie imaginaire”, publicado en la primera entrega de la revista parisina *Bref* (1955), y en el diario *La Tarde*, en su edición de 26 de junio de ese mismo año, bajo el lema “Toros y geología imaginaria: Óscar Domínguez”.

incontrolado como el del limpiador de cristales”, creando imágenes en rotación concéntrica, grises y azules, lejanos y asépticos que “nos transportan hasta esos escenarios de la pura fascinación que no habíamos frecuentado desde que, de niños, contemplábamos en los libros la imagen en color de los meteoros”<sup>34</sup>. El hallazgo de Domínguez es presentado por el crítico francés en 1936, en la revista *Minotaure*<sup>35</sup>, si bien el pintor había comenzado varios años antes a experimentar con esta técnica. Los sueños de tinta que propone la decalcomanía se mueven entre lo oceánico y lo volcánico, o en las ondulaciones propias de la materia acuosa del mundo en formación, pues parecen evocar un fragmento del paisaje de su isla natal; un símbolo de lo ignorado; como si las imágenes resultantes de la imagen acuosa de la decalcomanía se alimentasen de las fuentes ocultas del inconsciente más soterrado, desde donde es posible evocar los escenarios de la infancia de la Humanidad<sup>36</sup>.

La técnica de la decalcomanía –tal y como aparece en el *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* que sirvió de catálogo para la *Exposición Internacional* de 1938 en la Galerie de Beaux-Arts de París– resulta sencilla como el más dócil de los juegos, y al realizarse con materiales rudimentarios, se encuentra, en verdad, al alcance de cualquier persona que quiera distraerse experimentando con pinceles. La intervención del autor se reduce a extender un diluido gouache negro sobre una superficie, seguidamente cubierta con otra hoja u objeto encontrado, ejerciendo una leve presión sobre el conjunto. Como si se tratara de un auténtico golpe de dados donde intervienen de forma definitiva el azar, al levantar esta segunda hoja queda al descubierto la sombra de un paisaje indescriptible, una materia en gestación a punto de aflorar desde el mundo de lo informe al de lo verosímil. Si los primeros lienzos surrealistas de Domínguez se nutren de la recreación de la atmósfera del sueño, la decalcomanía nos introduce de lleno en el sueño mismo, en su nebulosa indefinida, como el durmiente que, al despertar, no puede recordar lo que ha soñado<sup>37</sup>.

Domínguez explora las posibilidades expresivas de esta técnica automatista y que coincide con los principios y fundamentos del Surrealismo; esto es, dejar liberar al gesto de sus ataduras y arrojar sobre el papel una descarga de energía producto de la máxima espontaneidad. Tal y como subraya Breton, “se trata, una vez más, de una técnica al alcance de todos”, parafraseando a Isidore Ducasse –conde de Lautréamont–, para quien la poesía debía aspirar a ser hecha “por

<sup>34</sup> En “Les tendances les plus récentes de la peinture surréaliste”, *Minotaure*, París, nº. 12-13, mayo de 1939.

<sup>35</sup> En “D’une décalcomanie sans objet préconçu”, *Minotaure*, París, nº. 8, junio de 1936.

<sup>36</sup> Véase el catálogo de la exposición *Sueños de tinta*, comisariada para el CAAM por EMMANUEL GUIGON en 1993.

<sup>37</sup> Véase el texto “La decalcomanía o el origen del automatismo absoluto”, que publicamos en la monografía de EDUARDO BECERRA, *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, [Eduardo Becerra ed.], ADABA, Madrid, 2013.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ / MARCEL JEAN ♦ *Deux lions face à face*, 1936. Decalcomanía. Tinta china practicada con dos plantillas de siluetas de leones en posición de ataque, 20 x 24,5 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

todos, y no por uno”, insistiendo en la idea del automatismo poético y pictórico como una fórmula de liberación del inconsciente colectivo o la utopía de una democratización de las posibilidades expresivas de cada individuo. El escritor francés encuentra en las manchas de tinta y aguadas practicadas con diferentes sustancias por el poeta Victor Hugo, un claro antecedente, y establece vasos comunicantes entre ambos<sup>38</sup>.

En 1936 vemos al pintor trabajando conjuntamente con Marcel Jean en la introducción de elementos que aporten nuevos hallazgos. Fruto de esta colaboración, surge la utilización de plantillas que combinan la intervención libre y caprichosa del azar con la intencionalidad y el deseo, como en el caso de las figuras del león y la ventana en la serie denominada *Grisou*. Llama la atención el hecho de que, en esta serie de leones, los animales no transmiten laxitud; esto es, no aparecen en una posición pasiva, sino que, por el contrario, se muestran en posición de

<sup>38</sup> La Maison Victor Hugo de París preparó en 2014 el proyecto expositivo, *La cime du rêve. Les surréalistes et Victor Hugo*, en el que se confrontaban las tentativas pictóricas del poeta con obras surrealistas, entre ellas, algunas decalcomanías realizadas por Óscar Domínguez. Maison Victor Hugo-Les Musées de Paris, 17 de octubre de 2023-16 de febrero de 2014.

ataque. La elección de los motivos no es azarosa; todo parece indicar que los elementos han sido seleccionados siguiendo las pautas marcadas por el imaginario surrealista. El león asomado a la ventana o, lo que es lo mismo, el deseo voraz, insaciable, que inaugura un mundo nuevo desde la mirada. Estas decalcomanías realizadas con Marcel Jean suponen, en este sentido, una declaración de principios para el arte surrealista, una metáfora del deseo que supera todos los obstáculos para escrutar los territorios insospechados de la imaginación y de la creación. La función del artista, en este sentido, viene a ser más el de revelar y hacer posible el nacimiento de la materia desde el mundo de lo informe, que el de representar o ilustrar; la función reveladora o visionaria se vuelve, aquí, un elemento primordial. Las imágenes surgen como consecuencia de un acontecimiento o de una fuerza inminente e inesperada, casi como un sifón que libera impulsos ocultos del deseo; motor en fuga desde el que brotan emanaciones del interior no sujetas a control alguno, como en un buceo en el inconsciente. No nos sorprende que Domínguez recurra a este motivo en algunas de sus composiciones: entre ellos, *Los sifones surrealistas* (1937); o el maniquí de la *Rue de la transfusion de sang* para la *Exposition Internationale du Surréalisme* (1938), de la Galerie de Beaux-Arts, envuelto con el tul blanco de un sifón; o su óleo sobre lienzo de 1938 titulado *Los sifones*, donde encontramos varios elementos en continua metamorfosis y analogía surrealista. Los paisajes desérticos que anuncian superficies siderales; el árbol milenario; la cartografía acuosa de la decalcomanía; y varios sifones de efluvios arborescentes que –cual objetos de extraño funcionamiento simbólico– nos introducen en un extraño paisaje terrestre de ascendencia cósmica en el color argenta de los horizontes abiertos en lontananza. Peculiares sistemas de riego de los que brotan diminutas piedras ingravidas que se elevan hacia un punto desconocido.

Por otra parte, las pinturas cósmicas de Domínguez constituyen una de las expresiones más originales del automatismo, motivo por el que, junto a Victor Brauner, Esteban Francés, Jacques Hérold, Roberto Matta, Gordon Onslow Ford, Wolfgang Paalen, Kurt Séligman, Remedios Varo, Yves Tanguy y Raoul Ubac, entre otros, el pintor participa de la generación que encontrará nuevos horizontes en una pintura esencialmente gestual. Ahora toma el relevo una generación que encuentra una forma nueva de concebir la práctica pictórica: en el *automatismo absoluto* la mano trabaja de forma independiente, libre al fin como si un niño se abandonara al azar y al puro placer de colorear sobre la tela<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Véase el catálogo de la exposición *Éxodo hacia el Sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto, 1938-1942*. Celebrada entre el 29 de septiembre-10 de diciembre de 2006 bajo el comisariado de ANA VÁZQUEZ DE PARGA. IODACC. Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 2006.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Los sifones*, 1938. Óleo sobre lienzo y decalcomanía, 61 x 49,5 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



JACQUES HÉROLD ♦ *Sorcier noir*, 1960. Óleo sobre lienzo, 34,5 x 26,7 cm. [ANTIGUA COLECCIÓN JULIEN LEVY, Nueva York].  
COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERIE LE MINOTAURE, París



JACQUES HÉROLD ♦ *Habitation*, 1959. Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm. CORTESÍA GALERIE LE MINOTAURE, París

En efecto, la serie de pinturas cósmicas de Óscar Domínguez entre 1938 y 1939 asume aquella vivacidad y aquel paroxismo genésico y fecundante que establece puntos de convergencia con la profundidad y el vértigo espaciales de la obra de Yves Tanguy, la experimentación pluridimensional que alimenta la obra de Roberto Matta o los procesos de cristalización que propone la pintura de Jacques Hérold, donde asistimos a un auténtico festín pictórico que persigue la convulsión, el ritmo irrefrenable que anida en el interior de toda materia. En todos los casos existe una tentativa de espacialidad sin precedentes que conduce el automatismo pictórico hacia un nuevo horizonte de expectativas. Es este mismo movimiento de sístole y diástole, entre la quietud y el movimiento, entre la vida irrefrenable y la solidificación, lo que consigue Óscar Domínguez en esta serie cósmica de inquietantes acantilados de otro mundo suspendidos a la deriva de los tiempos, entre espirales que anuncian anticiclones y nuevas profundidades incomprensibles para la razón. Gigantescas estructuras en espiral llaman poderosamente nuestra atención, con la fuerza ciclópea de un agujero negro que succiona y a la vez reconstruye el espacio circundante. Obras como *Lancelot 28° 33'* (1939) o *Nostalgia del espacio* (1939) son ejemplos sobresalientes de este momento.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Lancelot 28° 33'*, 1939. Óleo sobre lienzo, 73 x 100 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, Nueva York



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Composición cósmica*, 1938. Óleo sobre lienzo, 50,2 x 73 cm. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Paisaje cósmico*, 1939. Óleo sobre lienzo, 22 x 29 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERÍA GUILLERMO DE OSMA, Madrid



ROBERTO MATTA ♦ *Morphologie psychologique*, 1938. Óleo sobre lienzo, 71 x 91,5 cm. FUNDACIÓN TELEFÓNICA, Madrid



VICTOR BRAUNER ♦ *Volcán*, 1930. Óleo sobre lienzo, 50 x 73 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERÍA GUILLERMO DE OSMA, Madrid

En varias ocasiones hemos evocado la conocida anécdota que relata Marcel Jean, sorprendido de cómo Domínguez, en sus sesiones de trabajo, era capaz de pintar rodeado de los amigos que visitaban su taller y de atender a sus conversaciones. El pincel se deslizaba sin control aparente, rindiéndose únicamente al placer de las texturas y al frenesí con que el brazo del autor lo manipulaba. El resultado, según el crítico francés, eran espacios siderales, mundos en formación, escenarios inquietantes por la ausencia de la figura humana, ensoñaciones frías que bien pudieran pertenecer al comienzo o al fin de la vida en nuestro planeta, “globos que recordaban a mundos en formación” o “imágenes de la primera edad”, “fisuras inquietantes, como desgarrones de la materia original. Contemplando con detenimiento las telas del periodo cósmico de Óscar Domínguez –subraya el crítico francés–, hombre de las islas Canarias, el espíritu fascinado evocará un nuevo eco herméticamente velado de una catástrofe geológica”. En efecto, los paisajes cósmicos compuestos por Óscar Domínguez abordan una visión casi apocalíptica del mundo, que se amplifica en su serie de pinturas de las *redes* hasta alcanzar imágenes insospechadas del final de los tiempos. En el caso de Gordon Onslow Ford y su pintura *Mountain heart* (1939) se establece un auténtico juego de relaciones con uno de los motivos



GORDON ONSLOW FORD ♦ *Mountain heart*, 1939. Óleo sobre lienzo, 72 x 91 cm. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *La solitude*, 1940. Óleo sobre lienzo, 46 x 66 cm. COLECCIÓN MUSÉES DE MARSEILLE. MUSÉE CANTINI, Marsella

implícitos en la poética de Domínguez: desde *el corazón de la montaña* brotan lianas que unen los espacios entre sí a la manera de *ficeles* litocrónicos, uniendo presente, pasado y futuro. La naturaleza en su aspecto violento, magmático y más primigenio, el volcán, la montaña del origen. Una de sus mejores expresiones de este período es la pintura *La solitude* (1940), que representa la imagen de meteoros y estrellas suicidas a punto de colisionar. Son imágenes que se despliegan en la pintura lo mismo que arañas de cristal que constriñen el espacio, y que impiden la mirada del espectador abocándolo a la clausura “como si la angustia de la catástrofe –subraya Emmanuel Guigon– se hubiera introducido en su pintura, como si esta manifestara el presentimiento de acontecimientos dispuestos a precipitar el mundo en el caos”<sup>40</sup>. El escritor Arnaud Pierre nos recuerda la visión apocalíptica de Camille Flammarion en su novela *La fin du monde*, en la que se describe el choque de un cometa con el planeta Tierra. Los cometas no son solo gérmenes de vida y de luz, sino que, subraya, “pasan también para traer la amenaza de los mayores cataclismos y se convierten en el instrumento privilegiado de la cólera celeste”<sup>41</sup>.

### La pintura litocrónica

En paralelo al desarrollo de la pintura cósmica, Óscar Domínguez trabaja en la elaboración de las denominadas *superficies litocrónicas*. El mecanismo que provoca la solidificación del tiempo o *litocronismo* hace su aparición, según André Breton, con los primeros objetos de

<sup>40</sup> EMMANUEL GUIGON, *Óscar Domínguez*, Biblioteca de artistas canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1996, p. 95.

<sup>41</sup> Véase a ARNAULD PIERRE en “Maternidades cósmicas. Una fábula científica”, *Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick*, catálogo de la exposición inaugural de TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, 31 de octubre 2008-31 de enero de 2009, p. 77.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Figura surrealista o composición litocrónica*, 1938. Óleo sobre lienzo, 38 x 25 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERIE 1900-2000, París



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Personajes litocrónicos*, 1939. 1939. Óleo sobre lienzo, 33,6 x 24 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

Kurt Seligmann, especialmente con su *Ultramueble*, un taburete con cuatro piernas que sugiere un desplazamiento hacia diversos puntos del espacio. Aquella teoría escultopictórica, que buscaba abordar en una sola imagen los sucesivos estratos de tiempo de un objeto o de un acontecimiento, se desarrolló de forma decisiva en las obras de Óscar Domínguez entre 1938 y 1940, fundamentalmente. El *litocronismo*, que etimológicamente nos sitúa ante los conceptos de *piedra* y *tiempo*, persigue una duración temporal que reúne presente, pasado y futuro de un objeto, tal y como Domínguez venía desarrollando en su experimentación decalcomaniaca y en su pintura de estratos geológicos. ¿No existe, en *Cueva de guanches* (1935) o en *Los platillos volantes* (1939) una superposición de acontecimientos que suceden en una síntesis de momentos distintos representados en un mismo plano?

En tanto que registro privilegiado del azar objetivo, el *litocronismo* es una fuerza magnética guiada por la necesidad y el deseo que establece analogías inesperadas entre las cosas, arrojando luz a la sórdida apariencia de la vida cotidiana. Si para los surrealistas la coincidencia y los encuentros fortuitos toman un valor premonitorio acerca del destino humano, las correspondencias que se advierten en la pintura surrealista de 1939 ponen de manifiesto una profusa red de analogías que, sin perder el valor individual, buscan la expresión de un *lenguaje cero* común que de salida a “la necesidad de una representación sugerente del universo cuatridimensional”, presente en las creaciones de los pintores Roberto Matta o Gordon Onslow Ford, y que convergen, en muchos aspectos, con los paisajes glaciares soñados por Óscar Domínguez o los extraños horizontes de luz marina de Yves Tanguy. Tanto en unos como en otros, la realidad no es más que la suma de convulsiones rotativas de las que solo se puede percibir una de sus formas posibles. De ahí la obstinación del pintor por llevar a sus cuadros el movimiento, su convocación del antes y el después de un instante. Ahora, el surrealismo delicuescente, daliniano, profundamente onírico, da paso a una corriente renovadora que busca en la *solidificación de lo efímero* su marco de experimentación. Ambas dimensiones –el espacio y el tiempo– son una preocupación constante de estos artistas, inaugurando con ella una *óptica* específica que persigue la confluencia progresiva o continua de estas dos coordenadas en su traslado a la obra de arte. En muchas de estas obras de Óscar Domínguez –*Personajes litocrónicos* (1939)– un trazo de hilos invisibles o de lianas une las coordenadas de los objetos en el lienzo, estableciendo un auténtico juego de correspondencias,

como si esta urdimbre permitiese a las figuras convocadas en el lienzo deslizarse por el lado oculto e íntimo, no visible, mágico, de la realidad. Así es cómo se forja la teoría sobre el litocronismo de Óscar Domínguez y Ernesto Sábato, que sería publicada en 1942 en el contexto de la publicación colectiva *La conquête du monde par l'image*.

### La primavera

En *La primavera* (1938) se reúnen y sintetizan buena parte de las características de la pintura del Óscar Domínguez de finales de los años treinta. Se trata de una obra que sorprende por el uso excesivo del color y de la metamorfosis. Si los procesos de transformación surrealista inciden en el cambio de estado de los elementos naturales en beneficio de la imaginación más visionaria, esta pintura resulta clave en la trayectoria del pintor: la primavera es aquí hiperbólica, una fuerza gestante vertiginosa. Las montañas y sus formas lávicas nacen y se transforman, cobran vida propia y devienen personajes que se alzan cual desafiantes colosos.

La figura emblemática de la espiral, uno de los *leitmotiv* de su pintura, surge de pequeños nudos o núcleos orgánicos, de turbulencias impredecibles, de mutaciones de la materia geológica, del eterno girar de la palpitante naturaleza, como la del escenario montañoso, agreste y fértil del Tacoronte donde transcurrió la adolescencia del pintor. De hecho, un estudio minucioso de sus obras nos permitiría detectar diversas formas orgánicas que adoptan la forma de espirales logarítmicas, hélices cilíndricas, espirales de Arquímedes y hélices cónicas en formas naturales que cobran vida. En efecto, esta pintura fija las claves de una tendencia definitivamente divorciada de la imitación, conmovedora y trágica a un tiempo, que inaugura el extraño placer de una visión nueva, primitiva, capaz de hacer visible lo invisible. No en vano, la montaña en su elevación –esa zona ultrasensible de la tierra– simboliza la reconciliación en un punto –¿le *point sublime*?– de las fuerzas contrarias –el estado de letargo y la metamorfosis constante de los paisajes cósmicos–, acercándose a aquella belleza convulsiva a la que aludió André Breton: “la belleza convulsiva será erótica-oculta, explosiva-fija, mágica-circunstancial o no será”.

En la obra de Óscar Domínguez, a lo largo de sus distintas etapas creativas, se encuentran múltiples referencias a la zoología. Sin embargo, ese



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *La primavera*, 1938. Óleo sobre lienzo, 57 x 70 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERIE APPLICATPRAZAN, París



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *El bosque*, 1939. Óleo sobre lienzo, 37,5 x 29 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERIE AB, París

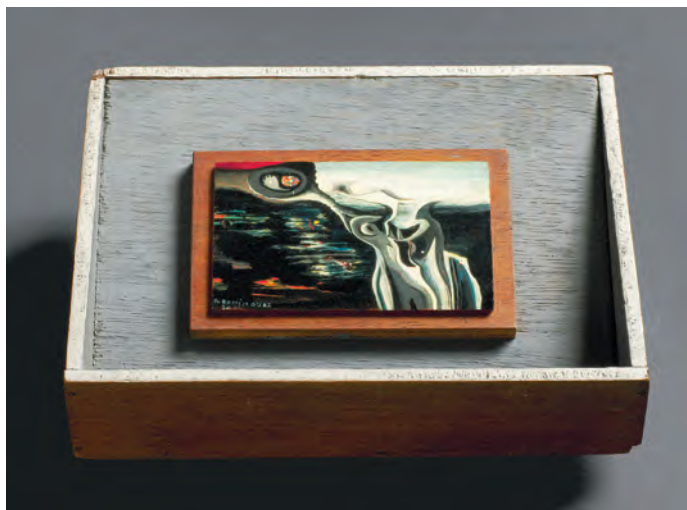
bestiario simbólico alcanza su mayor proliferación durante la etapa *litocrónica*; esto es, a finales de los años treinta. Se trata, en todos los casos, de referencias zoomórficas en continua mutación. Señala George Bataille en 1957 que, gracias a *la transgresión*, la humanidad se acerca al animal, porque en ellos no hay prohibición ni reglas; porque en ellos prima el exceso y la violencia; o porque en su mundo rige la muerte y la reproducción. En su análisis del erotismo, las palabras del antropólogo francés parecen referirse al imaginario pictórico que intentamos analizar. En efecto, estas pinturas de Óscar Domínguez reúnen personajes y seres que surgen de formas pétreas o ellos mismos constituyen fragmentos rocosos y corazas animales, en una danza acumulativa y metonímica. Se atisban cordilleras que pierden su consistencia y se debaten,



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Animaux fantastiques*, 1939. Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERIE MALINGUE, París

ahora, en una gestación de órganos primitivos. Con el pincel, se intuyen protoformas, organismos en estado primario, nódulos y partículas que buscan completar una fisonomía.

En las pinturas de finales de los años treinta como *La primavera* (1938), *Personajes litocrónicos* (1939) o incluso su *Composición litocrónica* (1940), encontramos aquel "lirismo salvaje" del que habló el crítico Sarane Alexandrian a la hora de abordar el secreto de la pintura de Óscar Domínguez. Estas obras recuerdan la fisonomía de las montañas del norte de su isla natal. Sus grutas, los agujeros en el paisaje que crean rostros y figuras, alimentaban y alimentan sobremanera la imaginación de quien las contempla. De alguna manera, podría pensarse que



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Boîte à cigares avec paysage cosmique*, 1938. Óleo sobre tabla, 5,5 x 8,5 cm. Caja construida por GEORGES HUGNET. COLECCIÓN GALERÍA GUILLERMO DE OSMA, Madrid

ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Composición litocrónica o paisaje cósmico*, 1939. Óleo sobre tabla, 25,5 x 33,2 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERÍA LEANDRO NAVARRO, Madrid



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Composición litocrónica*, 1940. Óleo sobre lienzo, 82 x 65 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



WIFREDO LAM ♦ *Femme se coiffant*, 1942. Gouache sobre papel, 96 x 63 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERIE LE MINOTAURE, París

son creaciones desprendidas de sus paisajes cósmicos, en los que asistimos a verdaderos mundos en formación, pero aquí la materia geológica o magmática ha dado paso a una amalgama de seres salvajes en estado de incipiente gestación. De la misma forma que en la pintura de Max Ernst, donde el bosque adopta las formas de rostros y animales inusitados, en la de Domínguez, los perfiles anfibios, los pájaros fosilizados, la proliferación de los ojos y los rostros incompletos constituyen el *ilimitado despilfarro* de una naturaleza única, plenamente mágica y surrealista.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Cabeza de toro*, 1941. Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

### La petrificación del tiempo o *La conquista del mundo por la imagen*

*La conquista del mundo por la imagen* da título a la más célebre publicación colectiva del grupo surrealista que, durante la Ocupación de París, tuvo que mantenerse en la clandestinidad. En efecto, un colectivo de poetas y pintores, entre los que se encuentra Óscar Domínguez –uno de los más destacados miembros del grupo y, sin duda, uno de sus más activos ilustradores– que se ocupó de mantener viva la llama del Surrealismo a través de publicaciones colectivas en las ediciones de *La main à plume*. Su actividad no se limitaba solo a la publicación de cuadernillos colectivos sobre arte y poesía, sino que existía una comunicación fluida con muchos miembros de la Resistencia. Además, la financiación de este colectivo se realiza con la ayuda de algunos simpatizantes y colaboradores que, como Picasso, lo apoyan económicamente. En el contexto de la Ocupación y de *La main à plume*, Óscar Domínguez realiza también la ilustración del poema de Christian Dotremont, *Noués comme une cravate* (1941); y, al año siguiente, de *Au fil du vent*, escrito por Laurence Iché. También del cuaderno de poemas *Domaine*, de Robert Ganzo. Asimismo, en el año 1943 Óscar Domínguez realiza dibujos para importantes ediciones: el cuaderno *Aux absents qui n'ont pas toujours tort*, del poeta Noël Arnaud; y el libro de André Thirion, *Le grand ordinaire*. Este último, si bien se publica en el París de 1943, es datado en 1934, diez años antes, con el propósito de evitar la censura, pues el texto de André Thirion es acompañado por ilustraciones pornográficas que se burlan descaradamente del mariscal Petain, jefe de Estado en la Francia no ocupada por el nazismo –el Régimen de Vichy– quien mantuvo una política colaboracionista con Alemania. En ese mismo año Domínguez también ilustra con diecisiete viñetas de un erotismo obsceno el cuaderno poético de Georges Hugnet, *Le feu au cul* (1943)<sup>42</sup>.

En esta entrega, *La conquista del mundo por la imagen* (1942), Óscar Domínguez publica la teoría pseudocientífica de las superficies litocrónicas y la petrificación del tiempo, escrita conjuntamente con el entonces joven físico Ernesto Sábato. En ella explican y desarrollan sus ideas sobre la solidificación plástica del movimiento de un objeto cualquiera, en virtud de su cristalización en el lienzo: “Ciertas superficies –escriben– que llamamos litocrónicas, abren una ventana al extraño mundo de la cuarta dimensión, constituyendo una suerte de solidificación del tiempo”<sup>43</sup>. Acompaña al texto la reproducción

<sup>42</sup> En Óscar Domínguez: *una existencia de papel*, abordamos de forma detallada la labor del pintor como ilustrador de libros de poesía y ediciones colectivas a lo largo de su trayectoria. Véase el catálogo de la exposición homónima, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 25 de febrero -16 de octubre de 2011.

<sup>43</sup> ÓSCAR DOMÍNGUEZ y ERNESTO SÁBATO, “La solidification du temps”, en *La conquête du monde par l'image*, La main à plume, 1942.

## LA CONQUÊTE DU MONDE PAR L'IMAGE

Noël ARNAUD  
ARP  
Maurice BLANCHARD  
Jacques BUREAU  
J.-F. CHABRUN  
Paul CHANCEL  
Paul DELVAUX  
Oscar DOMINGUEZ  
Chr. DOTREMONT  
Paul ELUARD  
Maurice HENRY  
Georges HUGNET



Objet (1942).

PICASSO.

Valentine HUGO  
René MAGRITTE  
Léo MALET  
J.-V. MANUEL  
Marcel MARIEN  
Marc PATIN  
Pablo PICASSO  
Régine RAUFAST  
TITA  
Raoul UBAC  
G. VULLIAMY  
et l'USINE à POÈMES

*Il faut que la force créatrice de l'artiste fasse surgir ces images, ces idoles demeurées dans l'organisme, dans le souvenir, dans l'imagination; qu'elle le fasse librement sans y mettre d'intention ni de vouloir; il faut qu'elles se déploient, croissent, se dilatent et se contractent, afin de devenir non plus des schémas fugitifs, mais des objets véritables et concrets.*

GOETHE

LES ÉDITIONS DE LA MAIN A PLUME  
11, Rue Dautancourt — PARIS (XVII<sup>e</sup>)

VV.AA. ♦ *La conquête du monde par l'image*, Paris, 1942. Publicación colectiva del grupo parisino La main à plume, en conexión con el grupo surrealista belga. Ejemplar único, perteneciente a su editor, el poeta NOËL ARNAUD, identificado con su *ex-libris* grabado por JACQUES HÉROLD. Este ejemplar reúne en un solo volumen tres muestras de este cuaderno, impresos en diferentes tipos de papel y enriquecidos con numerosos manuscritos, dibujos y documentos originales. Incluye las colaboraciones de HANS ARP, MAURICE BLANCHARD, JACQUES BUREAU, J.-F. CHABRUN, PAUL CHANCEL, PAUL DELVAUX, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, CHRISTIAN DOTREMONT, PAUL ÉLUARD, MAURICE HENRY, GEORGES HUGNET, VALENTINE HUGO, RENÉ MAGRITTE, LÉO MALET, J.-V. MANUEL, MARX PATIN, PABLO PICASSO, RÉGINE RAUFAST, TITA, RAOUL UBAC, y GÉRARD VULLIAMY. Contiene, entre otros documentos, los manuscritos autógrafos de CHRISTIAN DOTREMONT, “Notes techniques sur l'image dite surréaliste”; una fotografía original de *La estocada litocrónica* de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, reproducida en la página 27 para ilustrar el texto “La petrification du temps”; el manuscrito autógrafo de MAURICE BLANCHARD “Rêve du 21 mars 1942”; varios dibujos originales de TITA, GÉRARD VULLIAMY y ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Primera reproducción del objeto de PABLO PICASSO *Tête de taureau, guidon et selle du vélo* (1942), objeto fotografiado por RAOUL UBAC en el taller del artista. COLECCIÓN JEAN-MARIE TROUSSARD, Dijon

page 27 voir marguette



h. 27

### LA PETRIFICATION DU TEMPS

Depuis qu'ENSTEN a introduit en physique la conception de l'espace-temps, réconciliant en une espèce de synthèse dialectique deux concepts apparemment irréductibles, on a longuement discuté de l'interprétation physique qu'il convient de donner à ce **continuum** quadridimensionnel. Pour le mathématicien, un univers à quatre dimensions est simplement la représentation d'une fonction du type :

$$F(x_1, x_2, x_3, x_4) = \Theta$$

Par exemple, une **sphère à quatre dimensions** sera représentée par l'équation connue :

$$x_1^2 + x_2^2 + x_3^2 + x_4^2 = R^2$$

R représentant le rayon de la sphère. Mais, pour le physicien, les variables  $x$  ont un équivalent dans la réalité physique qu'il est absolument nécessaire de préciser. Ainsi, dans l'univers à quatre dimensions de MINKOWSKI, les trois premières variables se confondent avec les trois dimensions connues de l'espace, et la quatrième est le temps  $t$  multiplié par la vitesse de la lumière  $c$  et par l'unité imaginaire  $i = \sqrt{-1}$ . Si ce mélange est hautement satisfaisant d'un point de vue purement formel et mathématique, du point de vue de l'intuition il présente un aspect angoissant et plein de choses étranges.

L'homme est ainsi fait qu'il peut voir et toucher l'épaisseur, la longueur et la hauteur d'un corps, c'est-à-dire qu'il peut avoir l'intuition parfaite des variables  $x_1$ ,  $x_2$  et  $x_3$ . Mais, par contre, il n'a pas la moindre possibilité d'en faire autant avec la quatrième dimension de notre Univers. Le physicien anglais A. EDDINGTON suppose qu'un homme doué d'un mécanisme ingénieux, en vertu duquel son œil droit voyagerait à 200.000 km. à la seconde par rapport à son œil gauche, serait dans des conditions optima pour avoir l'intuition de la quatrième dimension. En attendant un tel dispositif, il ne nous reste donc qu'à rechercher des réalisations moindres, qui, tout en ne représentant pas l'intuition directe de la quatrième dimension, offriront cependant des **projections** ou des **représentations** suggestives. Ainsi, par exemple, **des êtres à deux dimensions** (êtres timbres-poste) qui vivraient dans un monde plan, pourraient concevoir l'existence de **carrés à trois dimensions** (des cubes) au moyen de leur projection dans leur espace à deux dimensions. Par analogie, nous autres, êtres à trois dimensions, nous pouvons concevoir l'existence de **cubes à quatre dimensions**, au moyen de leur projection dans notre univers à trois dimensions.

V-1

des / non corrigée

le

Dans le même ordre d'idées, nous avons trouvé que certaines surfaces, dites **lithochroniques**, ouvrent une fenêtre sur le monde étrange de la quatrième dimension en constituant une espèce de **solidification du temps**.

Imaginons un instant un corps quelconque tridimensionnel, un lion africain par exemple, entre deux moments quelconques de son existence. Entre le lion  $L_0$ , ou lion au moment  $t = 0$ , et le lion  $L_f$  ou lion final, se situent une infinité de lions africains, d'aspects et de formes divers. Si maintenant nous considérons l'ensemble formé par tous les points du lion à tous ses instants et dans toutes ses positions et si nous traçons ensuite la surface enveloppante, nous obtiendrons un **sur-lion enveloppant** doué de caractéristiques morphologiques extrêmement délicates et nuancées. C'est à de telles surfaces que nous donnons le nom de **surfaces lithochroniques**. Elles constituent une sorte de **mouvement à l'état solide** par cristallisation mixte, spatiale et temporelle, de l'objet replacé ainsi au cœur même de sa dialectique fondamentale et dont la représentation jusque-là purement spatiale-figée s'efface désormais devant l'expression synthétique de son devenir.

Ce n'est pas là la seule façon d'obtenir des **surfaces lithochroniques**. Mettons en contact deux corps tridimensionnels, par exemple une sculpture représentant une femme nue et une machine à écrire, et traçons la surface enveloppante. Ce sera encore une **surface lithochronique**. On peut imaginer, d'autre part, que la dite surface enveloppante soit une matière élastique et déplacer la machine à écrire suivant une courbe déterminée, spirale logarithmique, parabole cubique, sinusé, etc... Le résultat sera encore une **surface lithochronique**, surface que l'existence de géodésiques compliquées et inattendues ne manquera pas de rendre d'autant plus inquiétante.

Le hasard objectif jouera, d'autre part, dans le choix des éléments à superposer, un rôle déterminant. Les étranges langoustes empaillées, les fossiles, les coquillages, les éléphants bourrés de crins, etc... attendent avec la plus vive angoisse que les mains du poète viennent les livrer à l'espace, cet espace où **Marie-Luise** a laissé à tout jamais la surface lithochronique authentiquement convulsive de son suicide, le jour où elle se jeta dans le vide du dernier étage de la grande tour.

OSCAR DOMÍNGUEZ.

(1) SAINT-POL-BOUX : Lettre à Rolland de Renneville, publiée dans « Le Grand Jeu », n° 1, Paris, 1928.

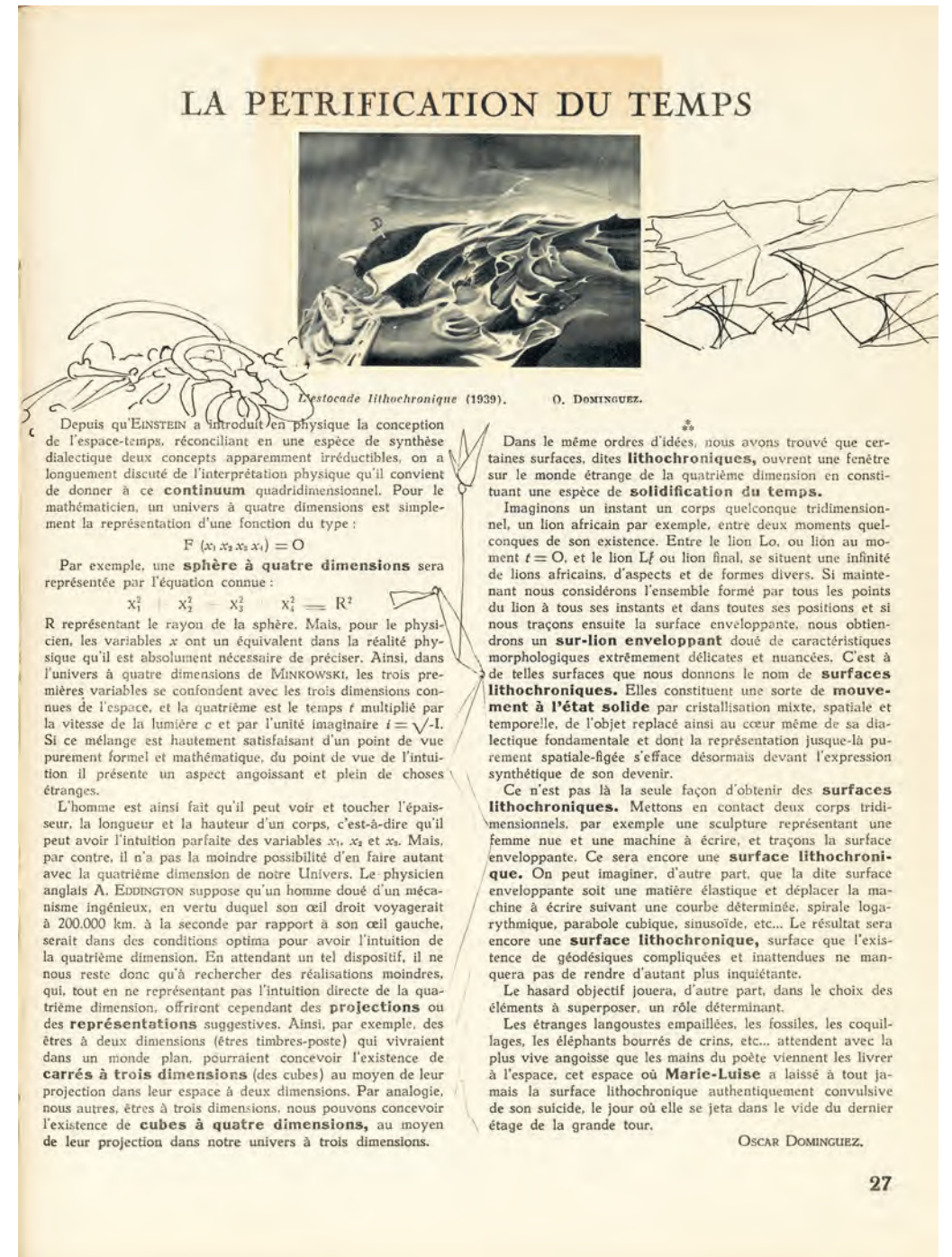
h  
la  
corrigée  
fabri à  
compte  
du monde

◆ Pruebas del texto "La petrification du temps", de ÓSCAR DOMÍNGUEZ y ERNESTO SÁBATO, con correcciones y notas en los márgenes, incluido en *La conquête du monde par l'image*, La main à plume, Paris, 1942. COLECCIÓN JEAN-MARIE TROUSSARD, Dijon



Fotografía de la pintura de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *La estocada litocrónica o La huida del toro*, 1939. Óleo sobre lienzo, 64,7 x 91,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

de *La estocada litocrónica*, una pintura de 1939 en la que asistimos a la huida brutal y dolorosa de un toro que se precipita sobre todas las cosas, enfebrecido, arrasando con lo que encuentra a su paso, dejando tras de sí un espectral cementerio de formas irreconocibles, huecos y desgarramientos. A la vez, el animal, inmerso en el movimiento, pierde su perfil característico y se diluye en la propia pintura. La empuñadura de la espada, en forma de *D*, sirve a Domínguez para poner su sello a la composición, como si se tratase de un autorretrato taurino, mientras mil formas y pliegues se enhebran en el espacio bajo un cúmulo de redes, dando lugar a cavidades inesperadas y alzamientos de intrépidas columnas de humo o de pliegos que se conforman y se deshacen continuamente en una ejemplar y colorista metamorfosis. Todo, en este cuadro, es muerte inminente e insólita metamorfosis de formas y colores, de líneas y volúmenes, de terrible conmoción y, a la vez, de quietud y silencio. El dinamismo de la vida, de la sangre que brota, de las líneas que enhebran tejidos y conforman mundos, se une al blanco de la muerte y al cadáver del animal que yace en una esquina inferior de la composición.



◆ Página 27 del ejemplar de *La conquête du monde par l'image* procedente de la colección de NOËL ARNAUD, donde se reproduce el texto "La petrification du temps", con una fotografía de la pintura *La estocada litocrónica* y un dibujo original de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. COLECCIÓN JEAN-MARIE TROUSSARD, Dijon



## LA FIN ET LES MOYENS

à J.-F. CHABRUN.

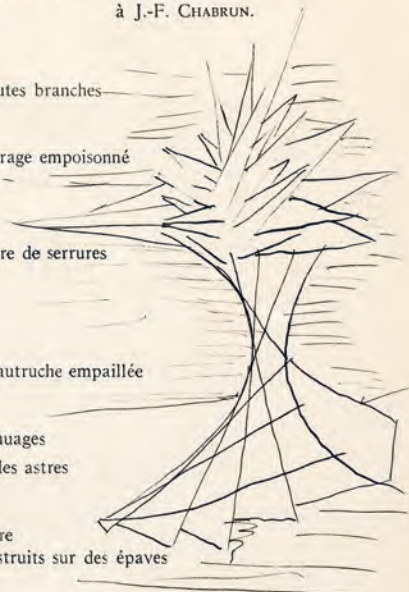
Dans la faim aux yeux de boussole  
ceux qui déchiffrent les sonneries sans défiance  
ont des mains célestes pour creuser dans l'écorce des hautes branches  
les tombes des oiseaux  
Le sommeil se détourne de sa source  
coupe la façade où chaque fenêtre est un ratelier de fourrage empoisonné  
et crée l'attroupement aveugle des trains  
golfe de feuilles mortes guêpe

Dans l'engrenage le soleil c'est ma rancune  
le cœur de l'araignée donne le sein au rocher qui se couvre de serrures  
et le silence est une rage de dents au seuil d'un piège  
une dépouille de foudre à la porte du paradis

Carrousel des poupées lumineuses visages de mes amis  
qui sonnent le tocsin dans les racines funéraires  
dans les villes de nerfs où le bœuf du Carnaval est une autruche empaillée  
sous un baldaquin de mâchefer  
manège des larmes éclatantes comme des matelas  
vous êtes ce masque de cris arraché aux rotatives des nuages

Là-haut le froid descend à travers les blés qui tisonnent les astres  
toute la fumée des siècles s'assoit au pupitre  
voilà midi grand enfant mort à la vitrine du vent  
la première année est déjà suspecte et la carte du Tendre  
s'enfoncé dans une mer de mains où les phares sont construits sur des épaves  
Les heures de la nuit sont des bornes de pain  
des tirelire accroupies au pied de ces hauts coquillages  
habités par les oiseaux des ténèbres les patries  
Roulis de la face humaine entre l'espoir minéral  
et la tige interminable de l'alouette dans la roseraie du piano  
chaque regard est un sanglot dans un flocon de neige  
l'envoûtement de la parole donne à la mer sa nudité de nuit  
et le ciel prend dans ses serres les aigles

Que le fond de l'œil explose et laisse couler dans notre corps un long fleuve d'éventails  
Que la dernière page du dernier livre qu'on écrira déclanche le ressort du dégel  
Que toute la terre soit une guérison du ciel  
et les chairs monteront dans les robes vides qui flottent encore sur les étangs



si loin que la tristesse est une bague au doigt de l'horizon  
et comme un habit de gala à la proue d'un chaland  
l'homme affamé jette aux frontières de l'ombre  
les grandes affiches colorées de son regard

Aimants parallèles têtes souterraines insectes inutiles  
les boucliers de verre magnétisent le sang  
miroirs engloutis filles du coup de feu étoile indiscutable  
quand l'homme étend sur son corps un tiroir frangé d'ongles  
qui garde des œufs rouges dans des plis de linge fin  
les pontons s'allument au fond des bois  
et la plus belle femme de la terre va glisser dans la boîte à lettres des arbres  
des enveloppes vivantes qui se retournent comme des polypes

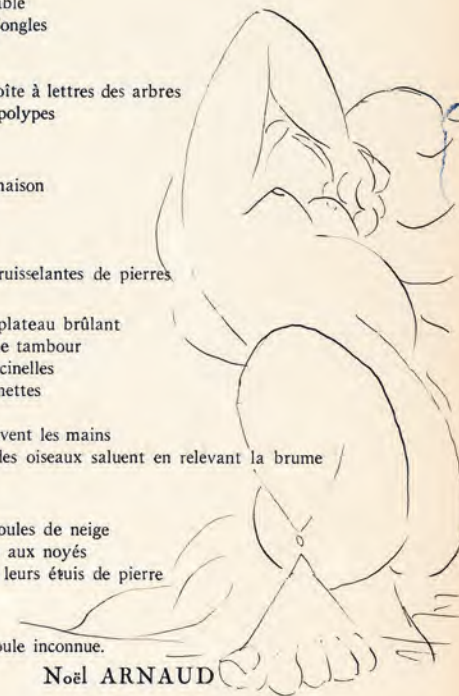
La pluie dresse son catafalque  
je me lève dans une tête sans bouche  
je sais qu'il est maintenant à tous les étages de ma maison  
un sablier qui éclate de rire en mâchant ses cendres  
et je me souviens d'une mémoire indivisible  
où les étoiles attendaient le complot de la lumière  
avec ses pieuvres sorties des psychés ardentes toutes ruisselantes de pierres  
les grandes eaux du sang rongé jusqu'à l'os

Triste message que vient m'apporter le soleil sur son plateau brûlant  
triste vin de messe dans la bouteille à la mer en peau de tambour  
les cadres de la faim claquent au vent comme des coccinelles  
tu joues à percer les miroirs avec la flamme des allumettes  
la marée monte dans les nids le ciel commence  
dans un tamis plombé où des perles prestigieuses se lavent les mains  
Le visage d'une morte est un rameau de cèdre que des oiseaux saluent en relevant la brume  
bordée d'éclairs patients

Fil de feu reliant les yeux de la statue pensive  
frissonnante sous ses grands colliers taillés dans des boules de neige  
la route appartient à ce berger nain qui porte le pain aux noyés  
derrière lui c'est le troupeau invisible des herbes dans leurs étuis de pierre  
la grande chaufferie de l'ombre

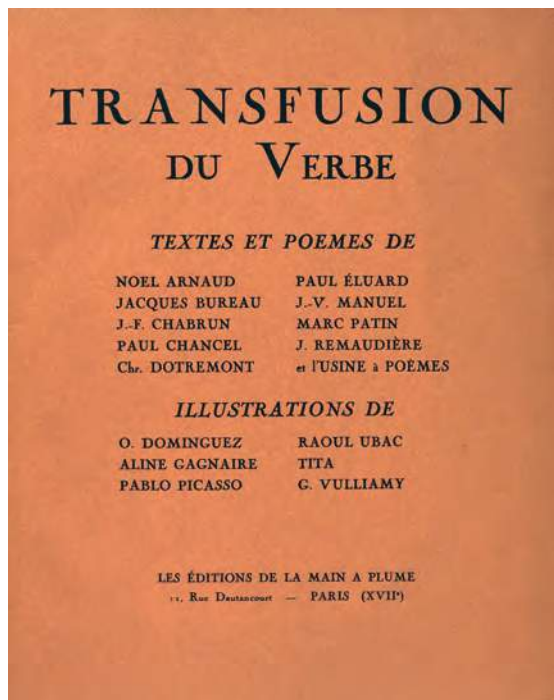
Dans ce monde sans couleur la vie est lente  
le moulage de l'homme est encore une cage dans la foule inconnue.

Noël ARNAUD



(Dessins de TITA.)

◆ Páginas 32 y 33 del ejemplar de *La conquête du monde par l'image* procedente de la colección de NOËL ARNAUD, donde se reproduce su texto poético "La fin et les moyens", dedicado a J. F. CHABRUN e ilustrado con un dibujo impreso de TITA y dos dibujos originales a tinta china realizados por ÓSCAR DOMÍNGUEZ sobre las páginas del ejemplar. COLECCIÓN JEAN-MARIE TROUSSARD, Dijon



VV.AA. ♦ *Transfusion du verbe*, 1941. Publicación colectiva del grupo parisino La main à plume, en conexión con el grupo surrealista belga. Ejemplar único, perteneciente a su editor, el poeta NOËL ARNAUD, identificado con su *ex-libris* grabado por JACQUES HÉROLD. Este ejemplar reúne en un solo volumen dos muestras de este cuaderno, impresos en diferentes tipos de papel y enriquecidos con numerosos manuscritos, dibujos y documentos originales. Incluye la firma de varios colaboradores del grupo –JACQUES BUREAU, J. F. CHABRUN, PAUL CHANCEL, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, PAUL ÉLUARD, ALINE GAGNAIRE, J. V. MANUEL, MARC PATIN y TITA–, así como los textos de NOËL ARNAUD, JACQUES BUREAU, JEAN-FRANÇOIS CHABRUN, PAUL CHANCEL, CHRISTIAN DOTREMONT, PAUL ÉLUARD, J.-V. MANUEL, MARC PATIN y JEAN REMAUDIÈRE; y las colaboraciones de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, ALINE GAGNAIRE, PABLO PICASSO, TITA y VULLIAMY. La edición también cuenta con la fotografía original *La Nébuleuse* de RAOUL UBAC. El ejemplar incluye varios textos autógrafos del poeta MARC PATIN, el manuscrito de *Naissance de l'homme-objet*, de J. F. CHABRUN; y tres escritos autógrafos de la mano de PAUL ÉLUARD, entre ellos el poema "Les raisons de rêver"

Mostramos, aquí, la maqueta original del libro, procedente de la colección personal de Jean Marie Troussard (Dijon, Francia), quien generosamente nos ha cedido en préstamo el ejemplar que perteneció a su editor, Noël Arnaud, enriquecido con diversos documentos originales, como en el caso de la también publicación colectiva *Transfusion du verbe* (1941). En *La conquista del mundo por la imagen* encontramos una fotografía original de la pintura *La estocada litocrónica* con anotaciones manuscritas de su autor y varios dibujos practicados por Óscar Domínguez directamente sobre las páginas de este ejemplar único. Editado por Noël Arnaud en conexión con el grupo surrealista belga, en el volumen también intervienen Hans Arp, Maurice Blanchard, Jacques Bureau, J.-F. Chabrun, Paul Chancel, Paul Delvaux, Christian Dotremont, Paul Éluard, Maurice Henry, Georges Hugnet, Valentine Hugo,



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Mujer y bicicleta [Embestida litocrónica]*, 1942. Óleo sobre madera, 55 x 33,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

René Magritte, Léo Malet, J.-V. Manuel, Marc Patin, Pablo Picasso, Régine Raufast, Tita, Raoul Ubac y Gérard Vulliamy.

De forma similar a *La estocada litocrónica* (1939), en la pintura de 1942, *Mujer y bicicleta [Embestida litocrónica]*, contemplamos el derrape de una bicicleta en proceso de transformación taurina. Domínguez, nuevamente, opta por el juego de la metamorfosis, como ya hiciera en su dibujo para Georges Hugnet *El asta de lo imaginario* (1935). El manillar, ya cornamenta de animal, anuncia la insólita transmutación de su cuerpo metálico en las sinuosas formas de una mujer recostada en el suelo, y apoyada sobre un muro cuya perspectiva enfatiza la velocidad y el impacto fascinantes. En uno y otro caso, comprobamos el interés del pintor por llevar a sus cuadros el movimiento metamórfico, el antes y el después de un instante, la solidificación de lo efímero o la anhelada petrificación del tiempo.

La pintura litocrónica da paso a una serie de obras que se decantan por inquietantes espacios cerrados de una atmósfera y profundidad de influencia dechiriquiana. Se trata de una etapa breve que se extiende a lo largo de 1943, y en la que se imponen las perspectivas pétreas y



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Naturaleza muerta*, 1943. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. COLECCIÓN MASAVEU, Madrid

el rigor geométrico, el sentido arquitectónico de la composición, las sombras proyectadas por los elementos que, obsesivamente, toman diferentes posturas sobre una mesa abandonada a la intemperie, con los cajones desvalijados, en medio de un escenario yerto, de un paisaje solitario y silencioso en total ausencia de la figura humana. En todas las composiciones de este momento asistimos a la elección de un abanico muy reducido de elementos: el revólver, la caja de mariposas, la cámara oscura, el prisma, los relojes de arena, las piedras-fósiles, las redes de grandes superficies pétreas, al fondo, impidiendo la entrada y la salida tal que una celosía inexpugnable. Domínguez vuelve sobre sus pasos y evoca de memoria las colecciones de objetos y fétiches que custodiaba su padre en la casa familiar de Tacoronte, en el norte de la isla de Tenerife. El pintor consigue su propósito de llevar al lienzo un espacio detenido, congelado en el tiempo de otra edad. Nadie observa la escena, nadie acciona la cámara. Hacia el fondo de la pintura, se observa solo un camino de líneas paralelas que aspiran, infructuosamente, hacia



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *La chambre noire*, 1943. Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Nature morte au prisme*, 1943. Óleo sobre lienzo, 50 x 62 cm. COLECCIÓN CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO, CAAM. Las Palmas de Gran Canaria



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *La venus del Ebro*, 1943. Óleo sobre lienzo, 60 x 92. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *La amenaza*, 1943. Óleo sobre lienzo, 22 x 35 cm. COLECCIÓN FUNDACIÓN MARÍA JOSÉ JOVE, A Coruña

el infinito, y se elevan entre enormes menhires y prismas acerados, límpidos, frígidos. Tras ellos, el habitual cerco de redes, el límite oscuro y amenazante que oculta la línea del horizonte insular de la infancia y sugiere el tiempo de la amenaza bélica que azota el continente.

Es preciso señalar que la influencia del pintor metafísico italiano De Chirico sobre la pintura de Óscar Domínguez se produce en la medida en que este, junto a los también pintores Manuel Viola y Pedro Flores, y otros artistas de aquellos difíciles años de la Ocupación, podrían haber realizado réplicas de obras de Giorgio de Chirico y de Picasso que luego venderían como originales con el propósito de dotar de una estructura financiera a la organización clandestina del grupo *La main à plume*<sup>44</sup>. Obras, en muchos casos, adquiridas, después, por inadvertidos coleccionistas. Tal y como subraya José Carlos Guerra Cabrera, “la propia obra de Domínguez fue permeable a la de los autores que copiaba o falsificaba en aquellos años de escasez y penurias de la Ocupación. Es un aspecto muy interesante de su pintura”<sup>45</sup>. En este sentido, la evolución de su obra litocrónica encuentra en estas tentativas pictóricas de 1943 y en su evocación metafísica, una forma de expresión original que logra su recompensa en la exposición individual de diciembre de 1943 en la parisina Galerie Louis Carré. A propósito de esta muestra, en la que se incluyen varias de sus naturalezas muertas de reciente creación, la prensa colaboracionista arroja duras críticas que son contrarrestadas por la revista *Panorama* de 2 diciembre, donde se dedican varias páginas a la obra del pintor bajo el título “Dominguez. Le dernier peintre surréaliste de Paris”<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Los estudiosos del período de la Ocupación, OLIVIER BOT y ROSE-HÉLÈNE ICHÉ, lo explican de este modo: “Hasta entonces, los panfletos de la Resistencia se habían autofinanciado. De hecho, la ayuda de Londres empezó a llegar a finales de año. El grupo *La main à plume*, sin recursos, se ve obligado a iniciar un verdadero tráfico de cuadros. Se trata de seguir con las actividades editoriales frente a la propaganda nazi y colaboracionista. Estos cuadros, muchas veces sin firmar, demuestran el talento y la ingeniosidad de Domínguez puesta al servicio de la lucha armada”. Véase Olivier Bot y Rose-Hélène Iché, “El Surrealismo en el marco de los años sombríos: destellos de exilios y llama de la resistencia”, en *Éxodo hacia el Sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto, 1938-1942*; Op. cit., pp. 103 y ss.

<sup>45</sup> JOSÉ CARLOS GUERRA CABRERA, *Op. cit.*, pp. 120 y ss.

<sup>46</sup> Véase la entrevista de W. WILMÈS en la entrega de 2 de diciembre de 1943 de la revista parisina *Panorama*.



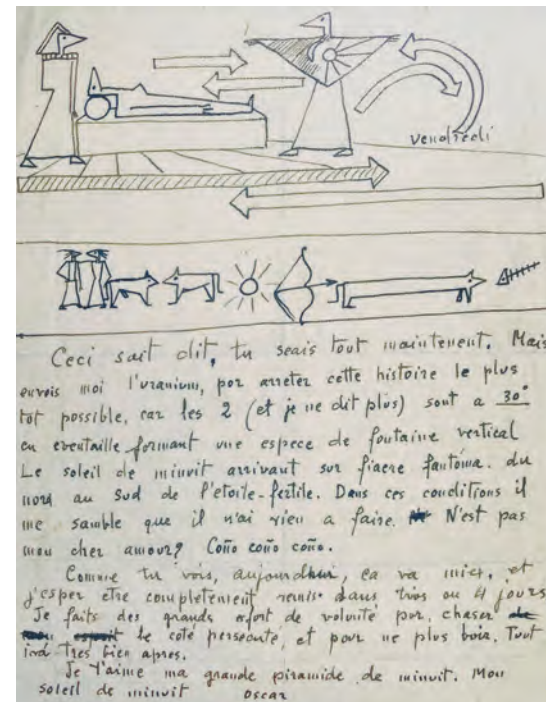
ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Aviones*, 1945. Óleo sobre lienzo, 54 x 81 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



DORA MAAR ♦ *Composición con jarra y copa, ca. 1945*. Acuarela sobre papel, 25 x 16 cm. Firmado con monograma DM a lápiz. COLECCIÓN JORGE RODRÍGUEZ DE RIVERA, París

### Dos que se cruzan

Toda la obra de Óscar Domínguez aparece transida, desde sus manifestaciones juveniles hasta las de madurez, por unos ejes o directrices que, en buena medida, van a determinar su estética e inciden en unas imágenes constantes, en unas claves compositivas propias y en un lenguaje poético y pictórico sumamente original. Se trata de varios principios que se manifiestan igualmente en sus pinturas y en sus escritos –cuyo texto principal es el poema surrealista *Los dos que se cruzan* (1947)–, de manera que su trayectoria está marcada por la repetición o la insis-



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Carta a Maud, 1946. Tinta sobre papel, 26 x 20,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Les deux qui se croisent*, 1947. Fontaine. Colección L'âge d'or, París. Dibujo de cubierta por PRASSINOS. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

tencia, obsesiva, sobre estos mismos puntos de fuga: el automatismo o la tendencia natural hacia lo espontáneo y lo irracional; la metáfora y la metamorfosis como mecanismos para trastocar lo obvio; el impulso de juego como actitud vital del autor que contagia toda su producción artística; la antítesis y los recursos de oposición como mecanismos de tensión y conciliación permanentes; y, finalmente, el amor, el *leitmotiv* más importante en la obra de Óscar Domínguez, el elemento reconciliador de todas las contradicciones y escisiones posibles.

Es en este contexto del París de la Ocupación de 1943 en el que se encuentran Maud Bonneaud y Óscar Domínguez, dos personalidades de una clara pulsión creativa que acabarían cruzando sus vidas hasta finales de esa misma década. La modelo y marchante Dina Vierny los había presentado en un café de París. La presencia de Maud vendría a poner orden en la vida desordenada y libertina de Óscar; y el pintor despertaría, a su vez, el instinto creativo de la joven simpatizante del grupo surrealista. Juntos, Óscar y Maud, comenzarían a realizar diminutas figuras esmaltadas en el pequeño horno que Domínguez poseía

en su taller, una labor en la que ella insistiría más tarde, hasta el punto de desarrollar una amplia y reconocida trayectoria como esmaltadora, especialmente en décadas posteriores. De hecho, la intervención de Maud en el relato poético escrito por Óscar Domínguez, *Los dos que se cruzan*, resulta determinante en el desarrollo de las secciones del relato surrealista, toda vez que ayuda a crear la finísima película de aparente exactitud y racionalismo que se desprende de la secuenciación de los fragmentos que componen el libro. El texto anuncia la llegada de dos personajes que, “con una puntualidad milimétrica”, se cruzan siempre a la misma hora y en el mismo punto, como dos muñecos salidos de un reloj de autómatas, repitiendo siempre idénticos movimientos. Desde sus respectivas trayectorias –“uno viniendo del Norte y el otro del Sur”–, los dos personajes “se cruzan siempre en el punto central de la plaza de la Bastille”; traen pájaros y flechas, lanzan mensajes, dejan caer pergaminos, en un movimiento continuo que se anuncia exacto, siempre “a las cinco y un minuto”. Nada sabemos sobre la personalidad de ambos personajes creados con el claro propósito de dejar volar la imaginación.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Les deux voyantes*, 1945. Óleo sobre lienzo, 129,5 x 161,3 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



MAUD BONNEAUD y ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Sin título [Pareja]*. ca. 1945. Esmalte sobre cobre, 6 x 2 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Le papillon*, 1949. Óleo sobre lienzo, 45 x 33 cm. LM COLECCIÓN, La Laguna, Tenerife

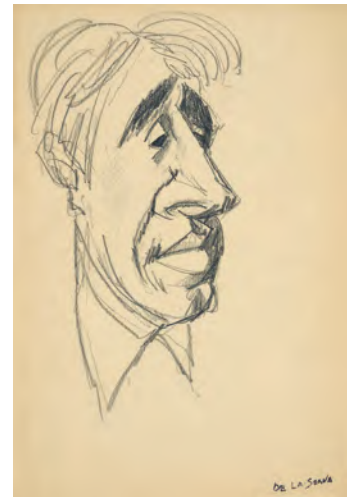
ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Femme nue*, ca. 1946-1947. Óleo sobre lienzo, 71,5 x 17,6 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERÍA JOSÉ DE LA MANO, Madrid



ANTON PRINNER ♦ *Jeux d'échec*, ca. 1950. Cerámica. Conjunto de dieciséis piezas de dimensiones variables. CORTESÍA GALERIE LE MINOTAURE, París

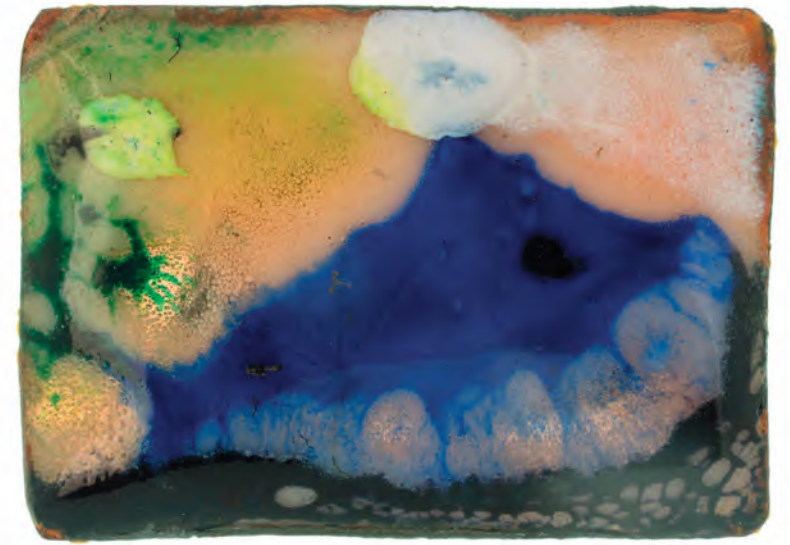
El texto entremezcla poemas y prosas, aforismos y breves reflexiones sobre pintura, canciones o juegos de palabras, subrayando la heterogeneidad del conjunto. Sobre el poemario, algunos años después, Maud afirmaría lo siguiente: “Escribir hablando de Domínguez, es un decir. No escribía: lanzaba vehementemente unos garrapatos en el primer trozo de papel al alcance de su mano, fuera mantel de restaurante o cajetilla de cigarrillos. Para complicar más, lo hacía en francés o en lo que él creía que era francés, puesto que escribía por *oui*: hui. Traducir esto al francés de verdad, recomponer y estructurar sin traicionar y hasta que él estuviera conforme, era un trabajo de fina relojería. Una vez legible la maqueta de *Los dos que se cruzan*, André Breton se mostró entusiasmado y es por su deseo de verlo publicado que se editó el librito<sup>47</sup>. Finalmente, el cuaderno sería publicado por el editor Henri Parisot en la colección L'âge d'or.

*Los dos que se cruzan* abre ante nuestra mirada, eso sí, diversas interpretaciones, puesto que asistimos a una escritura contradictoria y plural como la propia personalidad de su autor. Y, como en el caso de las esculturas andróginas de Victor Brauner o las divinidades egipcias del escultor de origen húngaro Anton Prinner –quien escoge un nombre masculino poco después de su llegada al París en 1926 y el motivo de lo que Júlía Cserba denomina la “gémellitè” o la doble identidad se en-



ISMAEL DE LA SERNA ♦ *Retrato de Óscar Domínguez*, ca. 1950. Dibujo a lápiz sobre papel, 25 x 12 cm. COLECCIÓN JORGE RODRÍGUEZ DE RIVERA, París

<sup>47</sup> MAUD WESTERDAHL, “Óscar Domínguez o la convivencia con los mitos”, en *Papeles Invertidos* nº 1, Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, 1978, pp. 53 y ss.



MAUD BONNEAUD ♦ *Volcán azul*, 1957. Esmalte sobre cobre, 3 x 4 cm. COLECCIÓN TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

cuentra a cada paso en su obra–, los alusiones a la doble personalidad, la dualidad o la androginia nos permiten acercarnos al cuaderno, hoy, desde distintas perspectivas.

El año 1947 es, sin duda, un momento muy fructífero para Óscar Domínguez: realiza los vestuarios, la escenografía y los carteles anunciadores de la pieza teatral *Les mouches*, de Jean-Paul Sartre, llevada a escena con música de Guy Bernard. Y, en los primeros días de octubre la editorial Nourritures Terrestres publica el poema *Poesie et Vérité 1942*, de Paul Éluard, que aparece, por invitación del poeta, ilustrado con treinta y dos aguafuertes de Óscar Domínguez. En este mismo período el joven cineasta francés, Alain Resnais, visita a Óscar Domínguez en su estudio y lo filma, pincel en mano. En opinión del crítico José Andrés Dulce, “en las imágenes tristes, apagadas y casi menesterosas de *La visite* se adivina cierto respeto por el artista apátrida, al que la cámara trata de no incomodar pese a la cercanía y a la variedad de ángulos escogidos”<sup>48</sup>. Por alguna razón que no conocemos el rodaje quedó inconcluso, de forma que sólo se han conservado algo más de cinco minutos de grabación. Con todo, sigue siendo un documento realmente excepcional que nos muestra al artista en su intimidad creativa, donde reconocemos la gestualidad y el trazo del pintor en su etapa de finales de los años cuarenta.

<sup>48</sup> Véase el texto de JOSÉ ANDRÉS DULCE en el catálogo de la exposición *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, Op. cit. 2011, pp. 355 y ss.



MARÍA BELÉN MORALES ♦ *Maqueta de minotauro [Homenaje a Óscar Domínguez]*, 1968. Técnica mixta: alambre, terciopelo y lámina de hierro, 36 x 35 x 10 cm. COLECCIÓN MARÍA BELÉN MORALES. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

En diciembre de 1947 Óscar y Maud viajan a la ciudad checoslovaca de Olomouc invitados por el escultor Jára Šolc, quien les cede su estudio para pintar algunos de los veinte cuadros que formarían parte de la exposición *Domínguez*, abierta al público entre el 14 y el 28 de diciembre en el Consejo Central de Cultura de aquella ciudad. Entre las obras de la muestra destacan *La liberación de España* y *Revolución*, comprometidos con la causa republicana en el exilio. La segunda mitad de los años cuarenta está marcada por un momento de un gran compromiso político, reflejado en diversas pinturas en las que Domínguez representa de forma obsesiva extraños personajes subidos a la grupa de carruajes de batalla y artefactos de guerra, al tiempo que se suceden las tauromaquias y las obras con motivos españoles. La esperanza de la liberación de España del franquismo, en un momento en el que Europa ha roto sus ataduras, se convierte en una obsesión que ilusiona y atormenta por igual a los pintores españoles de la denominada escuela de París<sup>49</sup>.

Resulta especialmente llamativa, en este sentido, la falla tan abrupta que se produce entre las obras de la década de los años treinta y la



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Tête de taureau à la flèche*, ca. 1949. Óleo sobre lienzo, 33 x 55 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERIE DIL, París

<sup>49</sup> Sobre la presencia de Óscar Domínguez en Checoslovaquia, el profesor PAVEL ŠTĚPÁNEK ha publicado numerosos trabajos, como el texto "La fortuna crítica de Óscar Domínguez en Checoslovaquia", que acompaña el catálogo de la exposición antológica comisariada por ANA VÁZQUEZ DE PARGA en 1996 para MNCARS de Madrid, el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria y el Espacio La Granja de Santa Cruz de Tenerife. *Óscar Domínguez en Checoslovaquia (1946-1949)*, exposición celebrada en TEA Tenerife Espacio de las Artes entre el 26 de octubre de 2016 y el 5 de marzo de 2017, [PAVEL ŠTĚPÁNEK e ISIDRO HERNÁNDEZ, comisarios] se analiza el alcance y la fortuna crítica de este período.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Marte*, 1954. Óleo y decalcomanía en tinta china sobre cartón encolado a un panel de madera, 67 x 96,5 cm. COLECCIÓN MASAVEU, Madrid

etapa inmediatamente posterior. La pulsión geológica que había auspiciado el período cósmico y la teoría del litocronismo o la petrificación del tiempo, nunca volvería a los lienzos del pintor. Con todo, a mitad de la década de los años cincuenta, en su último período creativo, aquella que se extiende desde el año 1954 hasta el de su muerte, acaecida en 1957, el pintor retoma la pulsión geológica de su pintura, recuperando el automatismo gestual y el uso del procedimiento de la decalcomanía. En obras tales como *Apocalipsis* (1956) o *Delphes* (1957) las amplias formaciones radiales y automáticas conectan con obras de la etapa cósmica como *Los platillos volantes* (1939) o *El cometa* (1940), aunque exentas del dinamismo anterior, casi detenidas o solidificadas. Técnicas y usos antiguos son renovados o reinventados por la mano del artista. En su mayor parte son obras silenciosas y de tono aciago, enigmáticas y distantes, replegadas en sí mismas.

Sin duda, un punto de inflexión es la gran exposición individual, *Domínguez*, celebrada en la parisina Galerie Drouant-David, entre el 3 y el 19 de junio de 1954, al cuidado del galerista Gildo Caputo. La muestra logra un éxito de público sin precedentes, y unas seiscientas personas de lo más granado del mundo intelectual y artístico de la ciudad acude a la cita. Una de sus obras, de la serie denominada *L'Atlantide*, es adquirida por el Estado francés para el Musée National d'Art Moderne. Tras recibir fotografías de los trabajos recientes del pintor, Eduardo Westerdahl transmite su admiración por esta nueva forma de pintar a su amigo



ÓSCAR DOMÍNGUEZ en la inauguración de la exposición *Domínguez. Œuvres récentes*, junto a una de sus pinturas de la serie *L'Atlantide* (1954). Galerie Drouant-David, París, junio de 1954. © BORIS LIPNIZKI/ROGER-VIOLLET



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Apocalipsis*, 1956. Óleo sobre lienzo, 89 x 146 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Paisaje*, 1956. Óleo sobre lienzo y grattage, 72,4 x 114,5 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Le pic de Tenériffe*, 1954. Óleo sobre lienzo, 89 x 139 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

el arquitecto Alberto Sartoris, en una carta del 15 de junio. El crítico destaca hasta qué punto el pintor “aprovecha en los fondos los efectos de sus anteriores trabajos de calcomanía, quedando así dentro de la línea surrealista, pero, por otra parte, compone los primeros términos con gruesas líneas, y abstracciones que ordenan la superficie”<sup>50</sup>. En estas nuevas pinturas los colores se apagan y oscurecen; regresan los tejidos acuosos y lávicos que sugieren la decalcomanía; surgen extrañas construcciones abstractas, nebulosas apocalípticas e inquietantes atmósferas crepusculares. Se trata de una obra plagada de motivos geológicos y arquitectónicos, en la que el pintor parece volver casi *de memoria* a algunas reminiscencias de la naturaleza de su horizonte natal. Las delicuecencias de Domínguez en todas estas obras se nutren del libre juego de su imaginación y del movimiento *se laisser aller* de su mano. Se trata de dejar libre un *fondo emocional* del que, como señaló Breton en su conferencia en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife en el año 1935, debía emerger la obra de arte. También para el poeta y crítico francés, este *foco vivo* “me traía los más lejanos recuerdos, todas las primeras emociones de mi infancia”<sup>51</sup>.

Así, en la pintura denominada *El templo* (1954), asistimos a una evocación simbólica de la montaña elevada sobre unas columnas acuosas, donde se perfila un pasaje interior, una gruta o ventana hacia otra



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *El templo*, 1954. Gouache y decalcomanía sobre cartón, instalado sobre una base de madera, 49 x 64 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

<sup>50</sup> Carta de EDUARDO WESTERDAHL a ALBERTO SARTORIS. Véase en *Eduardo Westerdahl y Alberto Sartoris. Correspondencia (1933-1983). Una maquinaria de acción*, MAISA NAVARRO (ed.), OAMC, Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 2005, vol. 2, p. 430.

<sup>51</sup> *Gaceta de arte. Revista Internacional de Cultura*, año 4, n.º. 35, Tenerife, septiembre de 1935, p. 1.

realidad. De alguna manera, el pintor resume aquí, de forma inusitada, la condición mágica atribuida por la tradición a los territorios insulares. La isla invisible de la tradición oral o la isla bretona de Ys, amurallada y sumergida bajo el océano, solo visible a los ojos de unos pocos visionarios, o las islas a las que llegaron los dioses desde el Olimpo. La isla, por tanto, elevada a símbolo. La isla de Domínguez –la de su memoria– se abre hacia su interior y esconde algo ignoto. Una isla que se ofrece y se oculta a un tiempo, una isla representada bajo el aspecto de un cofre mítico. Pero, a la vez, es un lugar inexpugnable, situado allí donde la humanidad no puede llegar, tan alta que está coronada con una magnífica montaña –¿el Teide?– helada. Quizá el propósito de nuestro pintor coincida con el de Agustín Espinosa en su guía integral de una isla atlántica: “crear una obra que viva fuera de sí, de su propia vida, y que esté situada en un cielo especial, como una isla en el horizonte”, a partir de las palabras de Paul Dermée.

El 30 de noviembre de 1957, el artista expone en la Galerie Rive Gauche de París algunas de sus últimas creaciones: una veintena de óleos de extrañas estructuras laberínticas con decalcomanías de flores radiales.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ en su estudio con varias pinturas de 1957 al fondo. *La République du Var*, Toulon, diciembre de 1957



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Frontières*, 1957. Óleo sobre lienzo, 113,5 x 162 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERÍA JORDI PASCUAL, Barcelona

Las formas geométricas de la mayor parte de estas composiciones encuentran su inspiración en la arquitectura neoplasticista de la residencia de Marie-Laure de Noailles, en Saint-Bernard, Hyères, que había sido construida en 1923 por el arquitecto Robert Mallet-Stevens<sup>52</sup>. La prensa de aquella localidad del sur de Francia donde Domínguez pasa largas temporadas en compañía de su amiga, amante y mecenas, Marie-Laure, celebra el éxito de la muestra de su “concitoyen d’adoption” y habla de una “triumphale exposition”.

En el catálogo editado para la ocasión por la Galerie Rive Gauche se reproduce el que es considerado su último autorretrato, *Le clown* (1957). En este, Domínguez hace uso de su habitual humor negro y sarcasmo para mofarse de sí mismo y de su rostro deformado<sup>53</sup>. En la pintura asistimos a la aparición de una presencia dramática: la oscuridad de la escena soliviantada por los intensos colores que sugieren los atuendos de un arlequín, las luces y las sombras de un personaje sin facciones, oculto tras la máscara del artificio pictórico. Patrick Waldberg acaba

<sup>52</sup> Charles et Marie-Laure de Noailles. *Mécènes du XX<sup>e</sup> siècle*. ALEXANDRE MARE / STÉPHANE BOUDIN-LESTIENNE (eds.), Ville Noailles, Hyères, 2018.

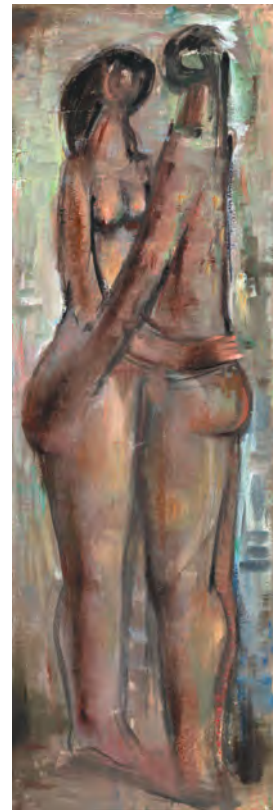
<sup>53</sup> La exposición que la parisina Galerie Rive Gauche dedicó al pintor de origen tinerfeño entre el 12 de noviembre y el 2 de diciembre, reproduce un texto de PATRICK WALDBERG.



ÓSCAR DOMINGUEZ y MARIE-LAURE DE NOAILLES. *Pareja y perfil*, 1951. Litografía en negro y marrón, 34,5 x 21 cm. Firmado y fechado en 1951 por Domínguez y Marie-Laure de Noailles. COLECCIÓN JORGE RODRÍGUEZ DE RIVERA, París

sus palabras de presentación con una singular despedida: “¡Caimán sentimental, arqueólogo del inconsciente, gran oficiante del taurobol, Óscar, hombre, amigo mío, que te vaya bien!

Hoy conocemos mucho mejor que hace treinta años a Óscar Domínguez y su fortuna crítica; su obra y su contexto. Y sabemos que su instinto creativo solo podría explicarse por referirnos a un pintor en el que primó la capacidad de asombro y el gusto por la maravilla propios del espíritu lúdico.



CARLOS CHEVILLY. *Pareja [Homenaje a Óscar y Marie-Laure]*, 1975. Óleo sobre lienzo, 81 x 28 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMINGUEZ y MARIE-LAURE DE NOAILLES en Hyères, 1957, junto a la escultura en hilo de acero *El gato* (1951). Reproducida en JAMES LORD, *Six Exceptional Women: Further Memories*, Farrar Straus Giroux, Nueva York, 1994



## El automatismo, fuente viva de la imagen surrealista

GEORGES SEBBAG



SIMONE BRETON / MAX MORISE / ANDRÉ BRETON. *Le cadavre exquis*. Reproducido en la revista *La Révolution Surréaliste*, nº 9-10, París, octubre de 1927, p. 8

ÓSCAR DOMÍNGUEZ y MAURICE HENRY simulando una escena en un café para "Les distractions du 'Petit Journal'". Fotografía anónima, París, 1933. CORTESÍA ELDA HENRY

El juego surrealista del cadáver exquisito produce imágenes asombrosas, tanto en su versión escrita –“el cadáver / exquisito / beberá / el vino / nuevo”– como en el dibujo, con la revelación de un cuerpo seccionado en trozos. Podríamos sugerir que la escritura automática y el automatismo en la pintura, al igual que el cadáver exquisito escrito o dibujado, se manifiestan igualmente como fuentes vivas de la imagen surrealista. Se trata a partir de ahí de subrayar la existencia de un continuo entre el trazado ágil del texto surrealista y los procedimientos automáticos como el *frottage*, la decalcomanía, el *fumage*, el *coulage* o incluso el litocronismo. Y en nuestra exploración veremos la belleza que emerge por una parte del collage y por otra de la imagen. Podremos incluso asociar al cuadro litocrónico de Óscar Domínguez *Los platillos volantes*, de 1939, una frase automática escrita en papel en la primavera de 1919: “ya no quedan más que esos cafés donde nos reunimos para beber esas bebidas frías, esos alcoholes diluidos, y las mesas son más pegajosas que esas aceras donde han tropezado nuestras sombras muertas de la víspera” (André Breton y Philippe Soupault, *Les champs magnétiques*, primer párrafo).

### Automatismo físico puro y surrealismo absoluto

Desde enero de 1919 hasta el final de su vida, Breton escuchó en su duermevela algo menos de una treintena de mensajes automáticos, de los cuales, el prototipo es: “hay un hombre cortado en dos por la ventana”. Este primer mensaje automático constituyó el preludeo de la escritura automática que iniciaron Breton y Soupault y a quienes pronto se les unió Aragon. Sin embargo, otra variante poética dio también lugar al nacimiento del surrealismo; la del collage (alejada de los collages y



ANDRÉ BRETON. *Poème* (tipografías del poema-collage "Un éclat de rire"), *Manifeste du Surréalisme*, París, octubre de 1924



ANDRÉ BRETON. "Un éclat de rire", poema-collage, París, 18 de abril de 1924

fotomontajes dadaístas): 1. En julio de 1918, con su poema "Pour Lafcadio", Breton inventa el poema-collage apropiándose de fragmentos de sus amigos Fraenkel, Aragon y Vaché. Incluso saca al gato de la jaula al final del poema: "Más vale dejar decir / que André Breton / receptor de contribuciones indirectas / se entrega al collage / esperando su jubilación". 2. Desde el otoño de 1918, confecciona cartas-collage que envía a sus tres amigos. 3. "Le corset mystère", último poema de *Mont de piété* (1919) de Breton, esboza el poema-collage con titulares de noticias o recortes de anuncios publicitarios de los periódicos. Esta práctica del poema-collage será retomada sin dilación por Aragon y Fraenkel. 4. En abril de 1924 se celebra una sesión surrealista en el 42 de la calle Fontaine cuyo orden del día incluye la elaboración en libretas escolares de textos automáticos y poemas-collage a partir de recortes de periódicos. Participan Aragon, Jacques Baron, Boiffard, André y Simone Breton, Delteil, Desnos, Limbour, Morise, Naville, Noll, Péret y Vitrac.

En el *Manifeste du surréalisme* de octubre de 1924, más que recurrir al concepto del inconsciente, Breton elige definir el "surrealismo" como un "automatismo psíquico puro". Además, cuando enumera la lista de los diecinueve poetas que "han hecho acto de SURREALISMO ABSOLUTO",



"Un éclat de rire mortel", *Le Journal*, París, 17 de abril de 1924, p. 3

entiende así que se han entregado todos a las dos prácticas fundadoras del surrealismo: la escritura automática y el poema-collage. Por otro lado, Breton se apoya en las sesiones colectivas de abril de 1924 para exaltar la fuerza de la imagen surrealista. Puede así citar un fragmento del cuaderno de escritura automática de Joseph Delteil ("¡Sí! Creo en la virtud de los pájaros. Y basta una pluma para hacerme morir de risa") o bien, bajo el título "Poème", reproducir un poema-collage (arrancado de uno de los cuadernos de *Poisson soluble*) y en el que los dos primeros recortes proceden de la página 3 del diario *Le Journal* del 17 de abril de 1924 ("Un ataque de risa / zafiros en la isla de Ceilán"). Precisemos que el recorte "un ataque de risa mortal" describe la crónica de un suceso; la muerte brutal de una joven inglesa presa de un ataque de risa durante la proyección de una película cómica. Delteil, por su parte, parece que también nos recuerda este suceso al final de dos textos automáticos: 1. "Además no creo en la muerte. / Que así sea. / Como única respuesta, Colombine empezó a reírse de manera escandalosa." 2. "Y basta una pluma para hacerme morir de risa." Las imágenes surrealistas surgen tanto de la pluma del escritor como del descarrío de los titulares de los periódicos y de los anuncios publicitarios. Por último, constataremos que aún ni se menciona el automatismo en la pintura en el *Manifeste du surréalisme*.

### El automatismo absoluto

Breton publica, en la última entrega de *Minotaure* de mayo de 1939, "Tendencias más recientes de la pintura surrealista", un artículo magistral que esclarece el concepto clave del automatismo absoluto. A diferencia de la escritura automática, el automatismo en la pintura no se manifestará en todo su esplendor hasta que Breton recapitule varios descubrimientos: 1. El collage y el *frottage* con Max Ernst como

ilustre representante; 2. La actividad “paranoico-crítica” que prodiga Dalí; 3. La “decalcomanía sin objeto preconcebido” de Domínguez; 4. El *fumage* de Paalen; 5. A partir de 1938, el irresistible apogeo del automatismo absoluto, especialmente entre los jóvenes pintores que se adhieren al surrealismo. Breton da buena cuenta del fenómeno puntualizando que los recién llegados ocupan su lugar bajo la sombra tutelar de Tanguy y no bajo el sol caprichoso de Dalí. Afirma en particular que el descubridor de la “decalcomanía del deseo” ha logrado renovar sus hazañas, siempre siguiendo la vía del automatismo. Comparando el nuevo procedimiento de Domínguez con el gesto rápido del limpiador de cristales o con la rúbrica que el yeso mate deja en un cristal nuevo, Breton nos remite por supuesto a los torbellinos, a los platillos, a los efectos cinéticos inyectados por el pintor canario en su pintura cósmica. Breton prolonga a la vez una reflexión que inició en 1936 sobre el dibujo animado y sobre su propio sueño del 7 de febrero de 1937, en el que contemplaba al pintor Domínguez animar en su cuadro leones feladores entre rejas, imágenes deslumbrantes y eróticas que terminan transformándose en una aurora boreal. Recalca también que los pintores de la escuela automatista están obsesionados por la noción del espacio-tiempo o de la cuarta dimensión, como puede apreciarse en los “paisajes de varios horizontes” de Roberto Matta, en las ondas “de fluidos maravillosos” de Gordon Onslow Ford o bien en la obra litocrónica de Óscar Domínguez, del que cita un largo texto, escrito con la colaboración de Ernesto Sábato, sobre las “superficies litocrónicas” y la “petrificación del tiempo”. Breton concluye su artículo sobre el litocronismo, que representa una teoría y una práctica de la petrificación automática del tiempo.

El automatismo absoluto es indisociable de una magnetización de los acontecimientos a merced del tiempo sin continuidad. El collage automático de los acontecimientos que presenciamos en un azar objetivo tiene su equivalente exacto en un lienzo o en un objeto litocrónico. Al igual que el cine constituye un collage de duraciones fílmicas y el dibujo animado una animación de objetos inanimados, debemos observar la pintura litocrónica de Domínguez (que podemos hacer extensible a Roberto Matta, Gordon Onslow Ford o Esteban Francés), la fotografía litocrónica de Raoul Ubac, los dibujos o los objetos litocrónicos de Kurt Seligmann o de Óscar Domínguez, como expresiones del automatismo, pero también como una síntesis o un collage de duraciones.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Ouverture ou Paris*, 1936. Objeto realizado con lámina de hojalata recortada en abrelatas, un reloj de bolsillo, voluta de violín y base de madera, 15 x 26,5 x 16,5 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

### Enrollamiento, rotación y teclas desmelenadas

Domínguez inmoviliza el movimiento y petrifica el tiempo. Mientras que se las ingenia para apilar estratos y proceder a cortes geológicos o arqueológicos, emplea también medios cinéticos como el enrollamiento y el desenrollamiento, la rotación y la velocidad. Como ejemplo de enrollamiento: el objeto *Ouverture ou Paris* (1936), una placa de zinc en la que las cinco letras de la palabra París se nos presentan recortadas y enrolladas con ayuda de cinco abrelatas. Como ejemplo de rotación: el

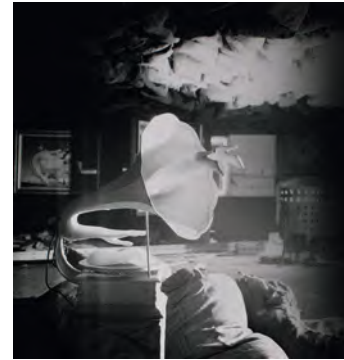


ÓSCAR DOMÍNGUEZ y MARCEL JEAN con el objeto *Ouverture ou Paris*, 1936

gramófono *Jamais*, que causó sensación en enero de 1938 en la galerie des Beaux-Arts de París con ocasión de la *Exposición internacional del surrealismo*; revela la obsesión de Domínguez por el cuerpo desmembrado (un conjunto constituido por un par de piernas femeninas, una mano y unos pechos) y su intención de poner en marcha el objeto, que de estático pasa a ser dinámico; las piernas son engullidas por la bocina o la falda mientras que la mano acaricia sin descanso el disco que gira (los pechos). En este caso, la sensación táctil desafía el sentido del oído.

En *Souvenir de l'avenir*, un dibujo de Domínguez reproducido en *Trajectoire du rêve* de André Breton, mientras que un cisne se perfila en el horizonte, en primer plano se nos presenta una suerte de mueble curvo y oblongo coronado por un gramófono con bocina y que sirve de pedestal a una criatura mitad-mujer mitad-cisne cuya falda adquiere la forma exacta de una bocina de gramófono. Mientras que el dibujo *Souvenir de l'avenir* y el objeto *Jamais* magnifican la imagen onírica del canto del cisne o de la mujer que desaparece, en el lienzo *Souvenir de l'avenir* (1938) el pintor oriundo de La Laguna desnuda los estratos geológicos del relieve e incluso petrifica una nube. Y en ese paisaje mineral y desolado no pasará desapercibida una pequeña máquina de escribir con teclas desmelenadas. Constatamos que tanto la máquina de escribir como el gramófono son sensores o intercesores del tiempo.

¿Acaso la mano del escritor automático no roza la hoja de papel? ¿No recorre surcos, como lo haría la aguja del gramófono? Tal como afirma Breton en el *Manifeste du surréalisme*, todos aquellos que se han dado al *surréalisme absolu*, ¿no se habrán convertido en “meros aparatos de registro que no llegan a hipnotizarse con la secuencia de su transcripción”? Domínguez dibuja o pinta armando el lápiz o el pincel con un abrelatas que le permite despuntar en el arte del pliegue de la tela o del plegamiento geológico. Pero también sustituye ese abrelatas por diversos utensilios o aparatos: imperdibles, espadas, puñales, tacones de aguja, arcos, embudos, gramófonos y bocinas, diablos, sifones, anclas marinas, máquinas de coser y de escribir, bicicletas, etc. Una lista no exhaustiva que puede completarse con los siete objetos dibujados para la carta del mago Freud del *Jeu de Marseille*, destacando entre ellos un revólver. Podemos ya avanzar que todos estos artefactos no se nos presentan como objetos técnicos ni como símbolos, sino que se imponen con toda la fuerza y la virulencia de una imagen.



DENISE BELLON. El objeto *Jamais* de ÓSCAR DOMÍNGUEZ en la sala principal de la *Exposition Internationale du Surréalisme*. Galerie des Beaux-Arts, París, 1938



◆ Ilustración *Souvenir de l'avenir*, realizada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ para el libro de ANDRÉ BRETON, *Trajectoire du rêve* (1938), editado por GLM. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Souvenir de l'avenir*, 1938. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, París

### Los platillos

El título del lienzo *Los platillos volantes* de Domínguez, fechado en 1939, fue atribuido retrospectivamente. En efecto, no se empieza a emplear la expresión “platillo volante”, ese objeto no identificado de forma redondeada, hasta 1947. Sabiendo que por platillo se entiende el pequeño plato sobre el que se sirve la taza y que en los cafés se entrega la cuenta de la consumición en un platillo, parece que el título *Los platillos* encaja muy bien. Además, *Los platillos* nos transporta de manera inesperada a un café parisino, lugar prominente donde a diario se dan cita los surrealistas y cuya frase de *Champs magnétiques* citada más arriba señala su importancia: “ya no quedan más que esos cafés donde nos reunimos



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Paysage cosmique ou Le Philosophe*, 1938. Óleo sobre lienzo, 147 x 97 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, París



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Los platillos volantes*, 1939. Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



JACQUES HÉROLD / TEMO BÉNÉDITE / VICTOR BRAUNER / ÓSCAR DOMÍNGUEZ y otros. Dibujo colectivo. Lápices de colores y tinta sobre papel, 48,2 x 31,5 cm. Marsella, 1941. CORTESÍA GALERIE 1900-2000, París

para beber esas bebidas frías, esos alcoholes diluidos, y las mesas son más pegajosas que esas aceras donde han tropezado nuestras sombras muertas de la víspera”.

Acantilados estratificados que se suceden en serie como otros tantos puentes sobre el océano, dominados los acantilados por un enorme plegamiento circular mientras que en primer plano se agita un frágil conjunto de seis a ocho platillos giratorios; así es el paisaje a la vez árido y húmedo que propone el cuadro *Los platillos volantes*.

Todo en verde vegetal y blanco tiza con algunos destellos de rojo escarlata. Será en un paisaje mineral constituido de apilamientos y de

fallas, con aureolas nebulosas de bruma o espuma, donde se erige un pequeño carrusel de platillos dominado por un gigantesco plegamiento en rotación que un vertiginoso agujero negro excava en su centro. Todo coexiste; sólido, líquido y gaseoso. Y, sin embargo, en el seno de este cosmos compuesto de materias inmóviles y de formas indeterminadas, un elemento muy discreto llamará nuestra atención: el curioso ballet de platillos en movimiento.

Izados sobre caballetes y atravesados por un eje rígido, los platillos hacen acto de presencia. ¿Estarán dando una vuelta al carrusel? ¿O serán discos a la búsqueda del gramófono *Jamais*? ¿Serán platillos apilados en la mesa de un café? ¿O estaremos asistiendo a un número de acrobacia con platillos en un circo o un *music-hall*? ¿Estos platillos son inofensivos o agresivos? ¿Se mueven por sí solos como los astros? ¿Nos impelen a fundirnos con la naturaleza o bien nos recuerdan las sociedades humanas? ¿Representarán el modelo de una copa circular? ¿Serán el foco geométrico de todo lo que circula y se transforma? Y, para terminar, ¿Anunciarán a partir de 1939 los platillos volantes conducidos o dirigidos por extraterrestres?

Entre los dibujos que realizará en Marsella en el invierno de 1940 a 1941, Domínguez dará vida a una floración de platillos de motivos puramente vegetales.

### Ojos grandes como platillos

Durante los años treinta, numerosas idas y vueltas señalan una estrecha cercanía entre Breton y Domínguez. Basta recordar, por ejemplo, que fueron los amantes sucesivos de Lila Ferry. En *Les vases communicants*, un relato relativo al sueño nocturno y a la ensañación, Breton asume que su amante Suzanne Muzard, la esposa de Emmanuel Berl, le ha dejado y que jamás volverá. El martes 21 de abril de 1931, mientras hojea en una peluquería el semanario *Le Rire*, un dibujo le deja desconcertado y sobreexcitado: “No podía dar crédito a lo que estaba viendo. Una habitación, y en la cama, una mujer pequeña, más que rubia, de ojos grandes como platillos y que sin duda la luz de la mañana hacía parecer casi pedunculados y, dirigiéndose a ella, un individuo moreno, calvo, de nariz aguileña, en albornoz con galones y con una taza en la mano”. El dibujo y su leyenda daban claramente a entender que el marido que le lleva a su mujercita el café a la cama es un cornudo. Breton reconoce enseguida en la escena a Suzanne Muzard y Emmanuel Berl.



PICQ. *Tête de linotte*. Viñeta en *Le Rire*, París, abril de 1931

En 1928, en *Le Surréalisme et la Peinture*, Breton hace de la cigarra “el fetiche indispensable que Miró se llevó consigo en su viaje para no perderse”, precisando que esta cigarra que acompaña a Miró “abre sobre los campos del Midi sus ojos grandes como platillos”. En julio de 1963, siempre en *Le Surréalisme et la Peinture*, Breton agradece a Enrico Baj haber logrado capturar un “ser fabuloso” susceptible de encarnar un tipo en la estirpe del Padre Ubu. Hace referencia en especial al cuadro *Ce personnage vient des espaces interplanétaires*, que muestra en un paisaje alpino un “ultracuerpo” con “apariencia de bípedo de cintura para abajo”, un extraterrestre en el que destacan sus ojos: “así se exhibe el individuo ‘OLO’ de ojos como surtidores de gasolina (grandes como platillos, como narraban los cuentos)”.

En tres ocasiones evoca Breton esos ojos abiertos de par en par “grandes como platillos”: los ojos maliciosos y pedunculados de la rubia Suzanne Muzard, los ojos de cigarra que guían en el campo al pintor Miró y los ojos de un personaje de Baj llegado de los espacios interplanetarios. La insistencia en referirse a una apertura óptima de los ojos como la de unos platillos, permite avanzar que los platillos a su vez son ojos grandes. Además, es en la fantasía de los cuentos donde abrimos los ojos como platos.

En la obra de Domínguez, el automatismo absoluto de su período litocrónico y cósmico es una fuente viva de imágenes. En *Los platillos volantes*, el caballote de platillos, aunque ocupe una superficie reducida en el lienzo, es la imagen que se impone con fuerza, sabiendo que detrás de esos platillos se perfilan unos ojos “grandes como platillos”. Recordemos que la noche del 27 al 28 de agosto de 1938, en medio de una pelea con Esteban Francés, Domínguez hiere accidentalmente a Víctor Brauner, quien pierde el ojo izquierdo. Pierre Mabille relacionará la pérdida del ojo con una serie de cuadros premonitorios pintados por el propio Brauner. Entre dichas obras cabe señalar *Paysage méditerranéen* de 1932, donde aparece un personaje masculino con una varilla que le agujonea el ojo, coronada por la letra D, precisamente la inicial de Domínguez. Para ilustrar su texto “La petrificación del tiempo”, el pintor canario elegirá *La estocada litocrónica*, un cuadro de 1939 en el que la espada en la nuca del toro destaca por su empuñadura escarlata con forma de letra D, seguida de otras letras de su apellido. Poco antes de su suicidio, Domínguez evocará por última vez el ojo arrancado al pintar *Le clown*, cuyo rostro se presenta sembrado o tatuado de numerosos platillos.



ENRICO BAJ. *Ce personnage vient des espaces interplanétaires* [Estos personajes vienen de espacios interplanetarios], 1959



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Le taureau blessé*, 1939. Óleo sobre lienzo 44 x 62 cm. INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN, IVAM, Valencia



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Le clown*, 1957. Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. PARADERO DESCONOCIDO

No obstante, el cuadro *Los platillos* con sus varillas rígidas no se contenta con señalar la pérdida del ojo izquierdo de Brauner. La obra tiene la virtud de llevarnos hasta las mesas de los cafés para refrescarnos, bajo la carpa estrellada de un circo para hacernos reír y deleitarnos, sobre las rocas al borde del océano para sentir el chocar de las olas, en la cumbre de una montaña mágica para meditar o avistar un extraterrestre, sin olvidar que *Los platillos* también tiene la virtud de imaginar una infinidad de circuitos que conectan en especial lugares como París y las islas Canarias.



"Les distractions du 'Petit Journal'", *Le Petit Journal*, 1 de agosto de 1933, p. 4

### El origen de *Los platillos de Domínguez*

Última hora. La suerte ha querido que hayamos encontrado el origen del cuadro *Los platillos volantes* de Domínguez. El 1 de agosto de 1933, en la página 4, *Le Petit Journal* propone un juego a sus lectores. Les invita a enviar una fotografía que coincidiera con un pie de foto sugerido por el periódico. A modo de ejemplo se proporcionaba un pie de foto inicial y la imagen utilizada para ilustrarla.

La escena tiene lugar en la terraza de un café.

Diálogo:

- Dígame, patrón, ¿tiene brillantes y nuevas monedas de plata?
- Sí, señor, todas las que quiera...
- Qué bien... No llevo ni un céntimo encima...

En la fotografía, en el papel de cliente, está el surrealista Maurice Henry, él mismo, periodista de *Le Petit Journal* y en el papel de atento camarero, el propio Óscar Domínguez. Sobre la mesa, un montón de platillos confirma que el cliente ha bebido demasiado. Decididamente, *Los platillos*, una pintura que se arremolina hasta el vértigo, traslada un café de París a las orillas y alturas de la isla de Tenerife.



## Óscar Domínguez y la nueva emoción

ÓSCAR ALONSO MOLINA

“En Cochem, al escribir mi nombre en el libro de registro del posadero, he hecho un borrón. Un alemán ofreció un tálero por esa gota de tinta. Pretendía recortar la hoja, pero el posadero no lo consintió”.

VICTOR HUGO, 27 de agosto de 1863

Los surrealistas insistían en verlo así: lo suyo era, sobre todo, una *actitud*; pero, reconozcámoslo, con frecuencia todo se les quedaba en un simple conjunto de métodos ingeniosos, susceptibles, eso sí, de revelar el lado oculto de las cosas y, claro está, del hombre mismo: sus miedos y palpitantes deseos, sus pasiones secretas. Porque el Surrealismo se encargaría antes que nada de abrir lo cerrado, de hacer aflorar lo reprimido y romper cerrojos, liberando y dejando correr al inconsciente o al lenguaje sin trabas. La estrategia para lograr sus objetivos pasaría siempre por un primer momento de desavenencia, ruptura, quiebra, para, a continuación, aceptar el flujo de aquello que atraviesa la herida o los escombros como algo más propio y en consonancia con la verdadera naturaleza de las cosas e, insisto, del ser humano mismo. El fluir de la imaginación, el contacto de la psique con los acontecimientos pasados, la inextinguible pulsión deseante, la palabra como una forma más de la imagen, el untuoso erotismo que todo lo impregna y todo lo significa.

ROLAND D'URSEL ♦ *Retrato de Óscar Domínguez en su estudio*, París, 1951. Fotografía de época. Gelatina de plata, 36,1 x 23,8 cm. COLECCIÓN MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE, Charleroi, Bélgica

Métodos, decimos, o mecánicas; técnicas, al fin y al cabo; incluso tan a menudo simples procedimientos... Todos destinados a la creación de imágenes desconcertantes; para hacerlas brillar hasta la fascinación e impedir que los ojos se aparten de ellas. Un mundo sin párpados,

eso es en última instancia a lo que se aspiraba desde sus filas: soñar despiertos, como bien lo pudo comprobar Sigmund Freud en la mítica entrevista que tuvo con Salvador Dalí en julio del 38. “Hablamos poco –recuerda el pintor–, pero nos devorábamos mutuamente con la vista”, mientras temía aparecer a sus ojos “como una especie de dandi del intelectualismo universal”. En el encuentro, al que asistieron Stefan Zweig y el poeta Edward James, Dalí reclamó insistentemente la atención de Freud sobre el carácter científico del movimiento sin que éste le hiciera mucho caso. De hecho, cuanto más lo solicitaba el ampurdanés más abría los ojos el viejo profesor, y más cerraba el pico. “Ante su imperturbable indiferencia, mi voz se hizo involuntariamente más aguda y más insistente”, más penetrante... había que rasgar ese velo que al padre del psicoanálisis no le dejaba ver con claridad lo que con tanta acuidad le anunciaba nuestro audaz joven. Les imagino allí, en el despacho plagado de bibelots, uno medio chillando con sus ojos saltones y el otro mirándolo fascinado pero en silencio. Ojos que Freud no olvidará, por cierto, describiéndolos más tarde como “cándidos y fanáticos”; ojos fuera de sí, furiosos, desmesuradamente abiertos pero que no conseguirían engañarle... ¡Bien despiertos! Y eso a pesar de que una década antes, en una auténtica declaración de principios colectiva, Dalí se retrataría con sus colegas en el inolvidable cartel diseñado por René Magritte como genuinos durmientes ante un desnudo femenino, perdidos en un mundo de sombras: “Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt”.

Por su parte, Óscar Domínguez, “con sus ojos como el sueño del ensueño”, según decía su gran amigo Eduardo Westerdahl, aportaría, a esa lista de técnicas a las que decíamos podría reducirse el Surrealismo, una ya antigua, desarrollada en el siglo XVIII para abaratar los costes en la estampación de la porcelana, y que más adelante sería conservada como simple entretenimiento escolar o juego de salón, aunque de sencillez y eficacia prodigiosa: la decalcomanía. El procedimiento trata de extender tinta o cualquier tipo de pintura en estado líquido en una superficie poco absorbente, sobre la que a continuación se prensa ligeramente otra, de tal modo que al separarlas antes de que sequen, las manchas habrán creado, “casi al azar”, una suerte de universo intrincado, plegado y cavernoso. Este juego de contacto delicado implica una suerte de monta, destape, despegue y despellejamiento, todo a un tiempo, que termina con la separación en dos mitades invertidas de la



SALVADOR DALÍ. *La grotte vertébrée*, 1936. Gouache sobre papel, 24 x 16 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



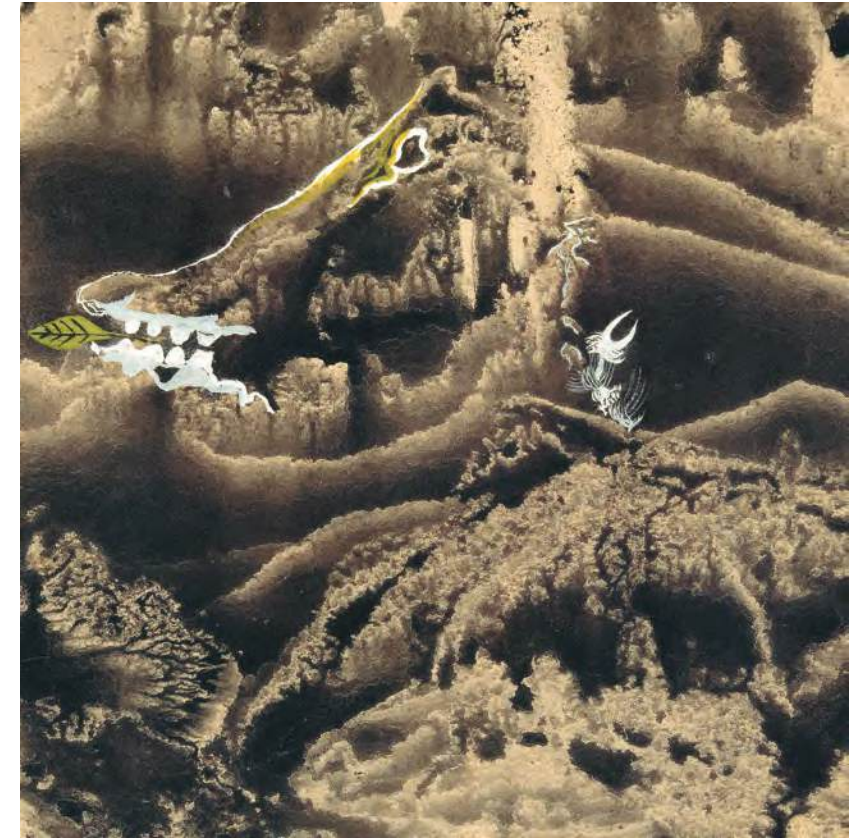
RENÉ MAGRITTE. *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, 1929. Publicado con motivo de la “Encuesta sobre el amor”, en *La Révolution surréaliste*, nº 12, París, 15 de diciembre de 1929

nueva imagen creada. Un poco como en el test de Rorschach –cuyo nacimiento data del año 1921–, tan caro a los mismos surrealistas, aunque como terminarán al fin por reconocer habrían llegado a él con posterioridad al invento de la decalcomanía por parte de Óscar Domínguez. El poeta André Breton, en 1936, nos ofrece la versión canónica, como suele ser habitual en sus escritos, de la técnica: “extienda, por medio de un pincel grueso e irregularmente diluido por zonas, aguada negra sobre una hoja de papel blanco satinado que recubrirán cuanto antes con otra hoja parecida sobre la cual ejercerán una presión mediana. Levanten sin prisa esta segunda hoja. (Procedimiento descubierto por Óscar Domínguez en 1936)”. Jean-Luc Mercié, por su parte, lo cuenta del siguiente modo, adelantándolo todo unos meses: “En 1935, Domínguez lleva al café La Place Blanche, en París, sus primeros ensayos de

decalcomanía. El entusiasmo es inmediato. Todos los miembros del grupo tienen la sensación de encontrarse ante uno de esos descubrimientos que han hecho historia en la vida del movimiento surrealista desde sus orígenes: escritura automática, collage, *frottage*, *cadavre exquis*. Obtenidas gracias a un procedimiento próximo al monotipo –se aplica una hoja sobre otra, cubierta de gouache, y luego se despega–, las decalcomanías presentan el aspecto de madréporas, rocas, concreciones arrastradas por corrientes diluvianas, ríos de lava volcánica y cataratas petrificadas. Paisajes, en suma, y más precisamente unos paisajes que recuerdan a aquellos que Breton y Péret descubrieron en abril de ese mismo año, durante su viaje a las islas Canarias para asistir a la *Exposición Surrealista* en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife”.

En manos del descubridor de la “nueva fuente de emoción” y sus colegas, entregados con fervor a ella, los resultados fueron efectivamente paisajes indescriptibles que están y no están al alcance de la mano, pero claramente a la vista: panorámicas de la Tierra antes de la humanidad; fondos submarinos; constelaciones, estrellas en formación, polvo interestelar; entrañas telúricas... Una decalcomanía, pues, sin objeto preconcebido, pero capaz de abrir los horizontes más sugerentes. Y es que la cosa triunfó entre los surrealistas –Hans Bellmer, Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy, Remedios Varo, entre bastantes otros–, y muchos la emplearon con profusión, terminando por convertirse casi en una marca que caracterizó el estilo durante un tiempo, pero que, sin embargo, pareció agotar rápidamente sus recursos. Y es que –aquí escuchamos de nuevo a Jean-Luc Mercié– “los decalcomaniacos intrépidos descubren un poco más tarde el escollo de la banalización por la repetición. Efectivamente, todos los monotipos tienden a parecerse, a confundirse. El encanto se desvanece o, por lo menos, se diluye. Se abandona el procedimiento. Sólo Óscar Domínguez y Marcel Jean continúan, con el propósito de llegar a obras más elaboradas”.

La estirpe artística de la decalcomanía nos remite con frecuencia a ese Leonardo que en sus escritos recomendaba a los pintores estampar una esponja húmeda contra los muros para estudiar las formas de la mancha surgidas tras el impacto. Aunque, como señala André Breton, gracias al Surrealismo y sus técnicas encaminadas a la creación ininterrumpida y encadenada de las imágenes –siempre, claro, lo más raras y perturbadoras posible–, “lo que tiene ante usted a lo mejor no es más que un viejo muro paranoico de Da Vinci, pero es ese muro llevado a la perfección.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Sin título*, 1936. Decalcomanía. Tinta y técnica mixta sobre papel, 17 x 17 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Grisou. Le lion-la fenêtre*, 1936. Decalcomanía. Tinta china practicada con una plantilla de silueta de león y ventana, 21,5 x 28,5 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Grisou. Le lion-la fenêtre*, 1936. Decalcomanía. Tinta china practicada con una plantilla de silueta de león, 20 x 25 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

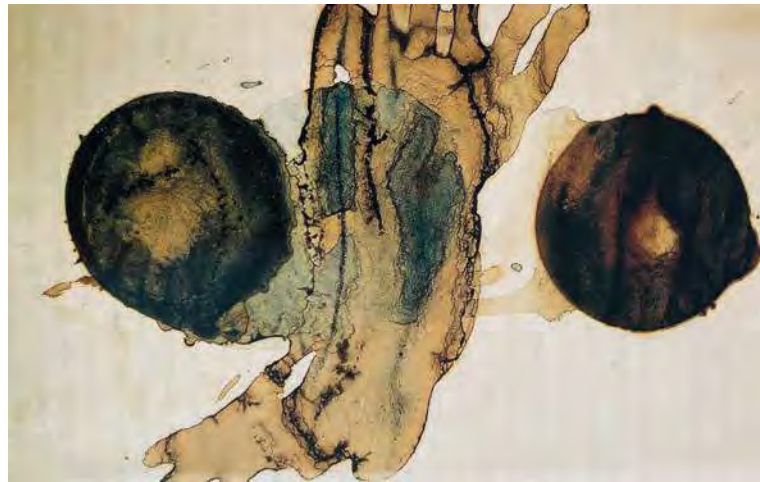


ROLAND PENROSE ♦ *Mujer que fuma*, ca. 1949. Óleo sobre lienzo, 35 x 30 cm. COLECCIÓN TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Solo necesita usted, por ejemplo, dar título a la imagen obtenida en función de lo que descubra en ella con alguna distancia para estar seguro de que se ha expresado de la forma más personal válida". La fantasmagoría genealógica suele continuar hasta las prodigiosas manchas de Victor Hugo —a quien Breton consideraba "surrealista cuando no es imbécil"—, capaz de construir universos completos en sus dibujos a partir de gotas y salpicaduras, de rastros mínimos, borrones, manchas simétricas a partir de plegados en el papel. No obstante, como se puede leer en la octava entrega de la revista *Minotaure*, "algunas aguadas de Victor Hugo parecen atestiguar una investigación sistemática en la dirección que a nosotros nos interesa: de los datos mecánicos completamente involuntarios que rigen esta búsqueda cabe esperar, como es obvio, una capacidad de sugestión sin igual. Pero apenas aparece algo



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Aparición sobre el mar*, 1939. Óleo y tinta sobre lienzo, 45 x 38 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



VICTOR HUGO ♦ *Taches*, ca. 1853-1855. Tinta marrón y azul sobre papel, 24 x 38 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

más que sombras chinescas y nubes fantasmales. El descubrimiento de Óscar Domínguez se refiere al método que se ha de seguir para obtener campos ideales de interpretación”<sup>1</sup>.

Y ese método, obviamente, pasaría por acusar la naturaleza líquida del medio creativo, algo esencial para los diseñios surrealistas desde el momento en que el agua es la imagen simbólica por excelencia de la identidad en movimiento, quedando asociada a la locura desde hace mucho tiempo en la imaginación del hombre europeo. Isidro Hernández, en su trabajo sobre Óscar Domínguez y la decalcomanía, dará en el blanco al señalar “la cartografía acuosa” de la técnica como germen de toda metáfora fluida que se adhiere a ella: “las aguas, símbolo del inconsciente, de la parte informal y femenina de donde surge –como del vientre materno– todo lo viviente”<sup>2</sup>.

El estudio académico las suele dividir de manera general en dos grandes grupos: “decalcomanías sin objeto preconcebido”, verdadera antesala de los postulados informalistas, en las que el proceso se detiene en el punto hasta aquí descrito; y luego las de “interpretación premeditada (o del deseo)”, fruto de la posterior colaboración de Óscar Domínguez con Marcel Jean, para las que inventan calcos y plantillas que controlan la imagen surgida del azar absoluto que propone este procedimiento. En estas últimas el artista, pues, “interpreta” y “sujeta” la mancha resultante, conduciéndola hacia un nuevo plano de definición, modificando, condicionando, encauzando en mayor o menor medida la imagen.

<sup>1</sup> El texto de ANDRÉ BRETON “D’une decalcomanie sans objet préconçue (decalcomanie du desir)” / “De una decalcomanía sin objeto preconcebido (decalcomanía del deseo)” es una verdadera carta de naturaleza de este procedimiento surrealista, lúdico y automático, puesto al alcance de todos por la proteica inventiva de Óscar Domínguez. Revista *Minotaure*, Éditions Albert Skira, núm. VIII, París, 1936. El manuscrito original del texto, redactado por André Breton, fue subastado en París, en la venta de la Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn el 27 de octubre de 2023.

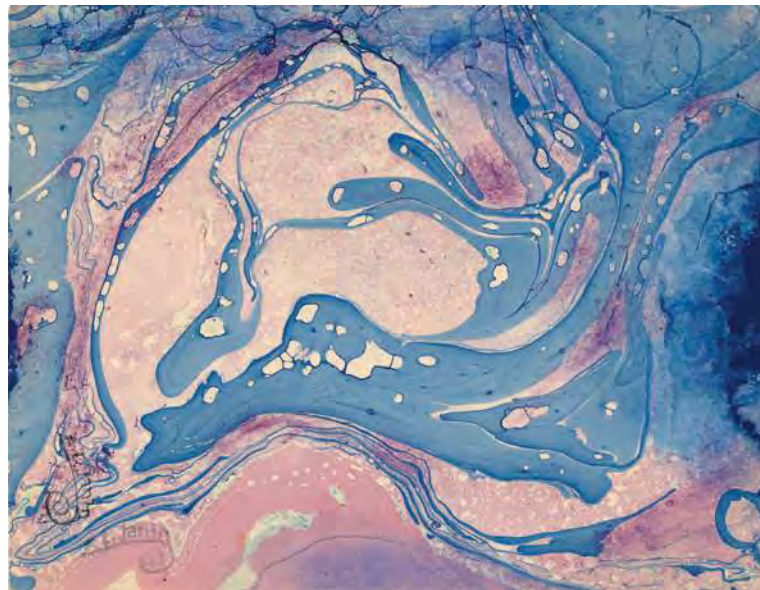
<sup>2</sup> Véase en el libro coordinado por EDUARDO BECERRA, *El Surrealismo y sus derivas. Visiones, declives y retornos*. ADABA Ediciones. Raquel Arias, Belén Castro Morales, Armando Minguzzi, Claudia Montero, José Terual y Eva Valcárcel (eds.), Madrid, 2013.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Sin título*, 1953. Decalcomanía. Tinta y técnica mixta sobre papel, 48 x 55,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

Las decalcomanías del deseo, pues, concretan un movimiento de la imaginación. La diferencia entre ambas, como entre el *ready-made* “puro” y el “asistido”, podríamos trazarla a partir de un pensamiento de Benjamin Péret sobre el esbozo, fechado en 1949: “hay también una fiesta de lo inacabado, un inacabado que sería definitivo. El viento que se levanta desde una esquina del horizonte no lo dispersará, todo lo contrario, será él, el siempre perfectible en función del deseo, el que destrozará al viento”.

No hay que olvidar cómo en el entusiasmo de los surrealistas frente al potencial automático de esta técnica subyace como rumor de fondo el creciente desprecio por parte de André Breton hacia Salvador Dalí y, en general, “las transcripciones ilusionistas, en trampantojo, del sueño”, según expresión acuñada por Emmanuel Guigon. Tenemos un artículo, publicado en las entregas XII y XIII de la revista *Minotaure* (1939), crucial para apreciar el posicionamiento del Surrealismo oficial en esta materia, donde se tomará parte decididamente por el *invento* de Óscar Domínguez, calificándolo nada más y nada menos que de “automatismo absoluto”: “texto capital –explica Guigon– no sólo porque indica un giro en la pintura surrealista, sino a causa de la mirada retrospectiva que Breton hace reprochando a algunos de sus amigos el haberse mostrado



LOUISE JANIN. *Vision d'ailleurs*, ca. 1957. Cosmograma. Tinta sobre papel, 32,5 x 40 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



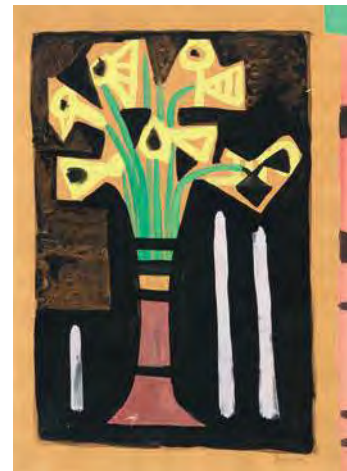
ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *León bicicleta*, 1936. Decalcomanía. Gouache y tinta sobre papel, 20 x 31 cm. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

hasta ahí demasiado tímidos en la práctica del automatismo”; esto es, “no haber parado de mantener un cierto equívoco entre lo involuntario y lo voluntario, de hacer la más bella parte al razonamiento”<sup>3</sup>. Es que la gran querella del momento, escribe Breton, pone en lucha a “los detentadores de dos sistemas de figuración: uno que entiende guardar el contacto directo con el mundo exterior y, de cada sacudida a la que le somete toma manifiestamente sus puntos de referencia; y otro que rompe con todas las apariencias al menos inmediatas, y pretende en último caso, emanciparse de la sumisión al espacio convencional y exige del cuadro que saque su virtud objetiva por sí solo”. O por decirlo según el enfoque de Isidro Hernández, “Domínguez privilegia todo lo que tiende a nacer de sus manos frente a lo que exige la mediación de la mente, porque aunque parezca incomprensible, díscola o extravagante, resulta tanto o más sugestiva que la obra minuciosamente pensada y elaborada. El uso de la materia –en estas pinturas y objetos– está indisolublemente ligada a un universo caótico en el que reina la plena libertad”.

Llegamos aquí a una definición crucial: “la decalcomanía sería por tanto –sostiene Guigon– la imagen en el nacimiento de las imágenes”. El resultado del contacto íntimo entre la *superficie preñada* –preñada de pigmento, de la materia prima antes de haberse convertido en representación, pero también de todo un mundo de imágenes en potencia, con sus variaciones y acontecimientos posibles–, y de la *superficie virgen*, en blanco, que se tumba sobre ella para recibirla y teñirse,

<sup>3</sup> EMMANUEL GUIGON ha escrito dos libros fundamentales en el estudio de la obra de Óscar Domínguez: *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, catálogo de la exposición homónima celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), de Las Palmas de Gran Canaria, 1993. Asimismo, se puede consultar la monografía, *Óscar Domínguez*, escrita en 1996 para la Biblioteca de Artistas Canarios del Gobierno de Canarias.

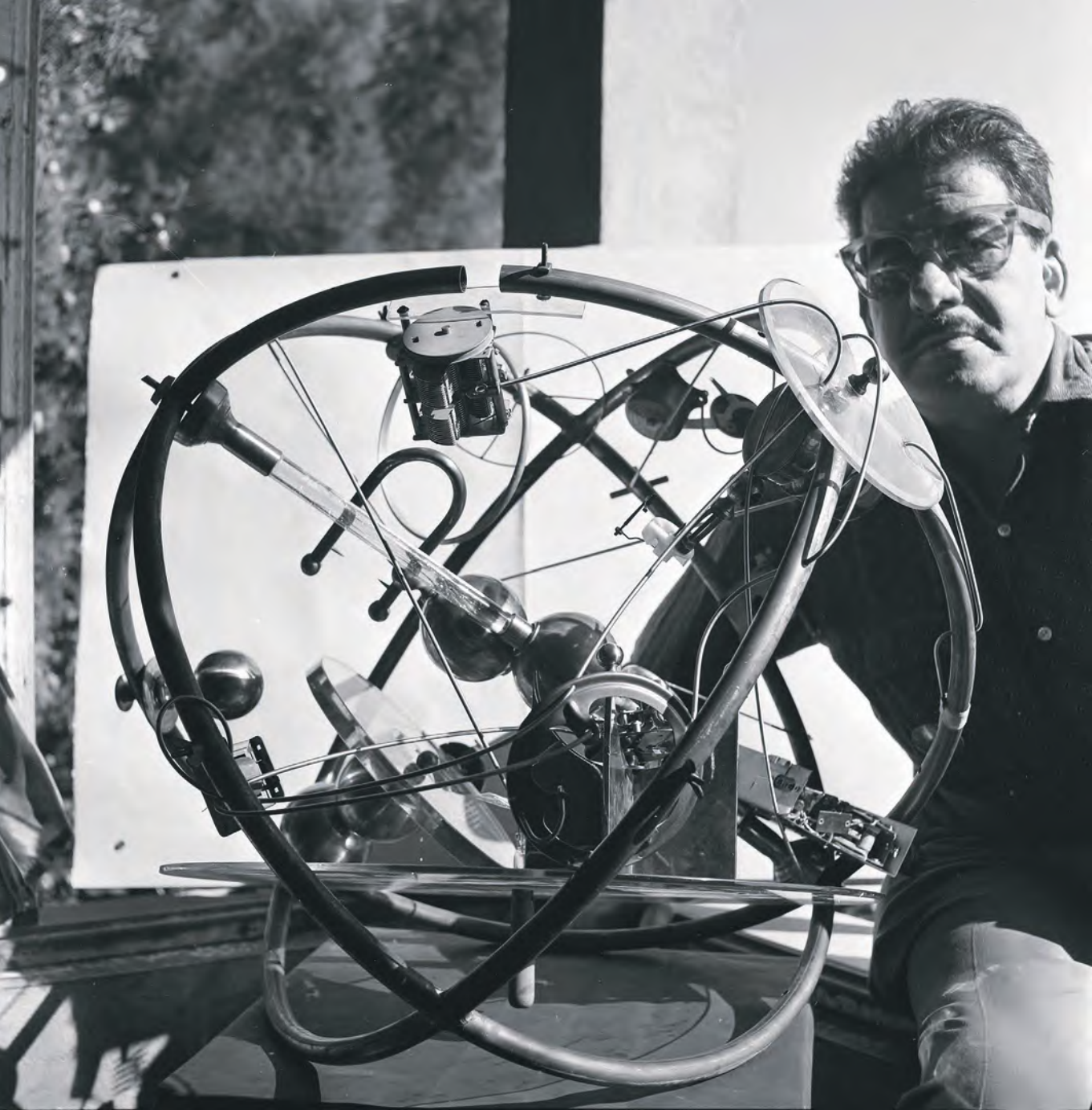
impregnarse, empaparse, mediando sólo un contacto leve, una presión, un rozamiento que a ciegas disemina las gotas, extiende humedades y organiza a su libre albedrío la composición, el resultado de semejante erótica de la materia húmeda, decimos, es un campo visual abstracto que nuestro ojo-cerebro va a intentar organizar desde el principio con insistencia. Parece claro que “el ojo es doble antes que la mano”, como advertirá Edmond Jabès. De tal manera que, tras tal esfuerzo configurador, lo que se produce, claro está, es antes que nada el afloramiento del funcionamiento de nuestro propio sistema perceptivo, por un lado; y, por otro, un flujo proyectivo, asociativo e imaginativo, que el resorte informal pone en marcha por antonomasia. Porque entre lo que se ve y lo que deseamos ver se organiza una tensión, cierta “erótica” donde afloran esas imágenes oníricas que los surrealistas fueron a buscar con los ojos cerrados, al borde del duermevela, quizá por un pudor más burgués de lo que nunca estarían dispuestos a reconocer, como podemos deducir de su negación a abrirlos delante de la *femme* desnuda en torno a la que se congregaban en 1929, como hemos visto. Finalmente, Man Ray nos ofrece, optimista, el alcance de esas nuevas dimensiones que el azar abre para nosotros: “lo mismo que el sabio que, como un simple prestidigitador, manipula numerosos fenómenos de la naturaleza y saca provecho de los llamados azares y leyes, el creador ocupado en valores humanos deja pasar las fuerzas inconscientes coloreadas por su propia personalidad, que no es otra que el deseo universal del hombre sacando a la luz las causas durante mucho tiempo reprimidas que son, en resumen, la base de la fraternidad y de la confianza. La intensidad del mensaje solamente inquieta en razón del grado de libertad acordado al automatismo y al subconsciente. Cualquier cambio de las formas de presentación obstinadamente aferradas y que, bajo una apariencia de artificio y rareza, afirma el libre funcionamiento de este automatismo, debe aceptarse sin reserva”. Y así fue para ellos, al menos durante todos aquellos excitantes años en que vivieron insaciablemente a la búsqueda de cada nueva fuente de emociones.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Sin título [Florero]*, ca. 1949. Decalcomania y gouache sobre papel, 63 x 46 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Flores*, 1957. Óleo y tinta sobre lienzo, 65 x 93 cm. COLECCIÓN LORO PARQUE, Puerto de la Cruz, Tenerife



◆ ÓSCAR DOMÍNGUEZ junto a la obra *Satélite artificial*, Hyères, 1957. Fotografía bn. CORTESÍA COLECCIÓN AM DE LA CIUDAD DE HYÈRES. FONDOS ANDRÉ DURIÉUX

## ÓSCAR DOMÍNGUEZ [1906 - 1958]

### Cronología

El 7 de enero de 1906 nace en el nº 60 de la calle Herradores de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, en Tenerife –una de las islas occidentales del archipiélago canario–, Óscar Domínguez Palazón. Su madre, María Palazón Riquelme, muere antes de que cumpla los dos años. Con su padre, Antonio Domínguez de Mesa, y sus dos hermanas, Antonia y Julia, reside en la casa familiar de La Laguna y, los veranos, en Tacoronte, en las haciendas de las explotaciones agrícolas de El Calvario y Guayonje. Poco tiempo después, su familia trasladaría su residencia definitiva a El Calvario, a una casa paterna que se encontraba al pie de la calzada real que conectaba el municipio de Tacoronte con el de La Laguna, y en su jardín trasero crecía, al igual que en otros muchos rincones del municipio, un drago de gran tamaño. La contemplación de este árbol de aspecto y dimensiones jurásicas quedaría irremediabilmente ligada a la infancia y a la adolescencia del pintor.



Plaza de la iglesia del cristo de Tacoronte en el norte de la isla de Tenerife, ca. 1890-1895. Fotografía bn. 18 x 24 cm. COLECCIÓN JOSÉ A. PÉREZ CRUZ. ARCHIVO FOTOGRÁFICO HISTÓRICO DE CANARIAS



Castillo de Guayonje, Tacoronte, Tenerife, ca. 1924. Fotografía bn. COLECCIÓN PARTICULAR

Sobre una atalaya de piedra volcánica su padre construye una casa de torres con almenas –conocido popularmente con el nombre de “castillo de Guayonje”, hoy lamentablemente en ruinas– al borde del acantilado marino de la costa de Acentejo. Desde aquel enclave paradisíaco, la familia contemplaba a diario el maravilloso espectáculo de los atardeceres del norte de la isla, bajo la presencia tutelar de un escenario presidido por numerosas cuevas de habitación y funerarias guanches, donde la tradición oral situaba una de las grutas del mencey de Tacoronte. Todas estas vivencias infantiles condicionarían su práctica pictórica posterior, pues una buena parte de sus obras de los años treinta se nutre de esta fuente de imágenes naturales, sobreabundantes en un mundo casi virgen e intocado. Su amigo, el escritor y director de la revista internacional de cultura *Gaceta de arte*, Eduardo Westerdahl, aludiría a la infancia del pintor en aquel escenario “tendido todo el verano en las playas negras de Guayonge”, que “recordaría en París con caracteres mitológicos, corriendo como un pequeño fauno entre los célebres viñedos tacoronteros, subiendo al secular drago de su finca, nadando entre las olas de un mar inhóspito, viviendo más la naturaleza que los libros”.

En septiembre de 1920 ingresa, internado, en el Instituto General y Técnico de Canarias, hoy Instituto Cabrera Pinto en San Cristóbal de La Laguna. De su padre recibe las primeras lecciones de pintura, al tiempo que asiste, en el Museo Casilda, a las clases de iniciación al dibujo de la maestra doña Carmita. Abandona los estudios en 1925, por lo que su padre piensa en incorporarlo a los negocios familiares de exportación de frutas. En aquellos años, su imaginación pictórica se nutre de



Patio del Instituto General y Técnico de Canarias, La Laguna, Tenerife, ca. 1920. Fotografía bn. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ pintando en la finca de Guayonje, Tacoronte, Tenerife, ca. 1924. Fotografía bn. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ con sus hermanas ANTONIA y JULIA y otras amigas en la finca de Guayonje, Tacoronte, Tenerife, ca. 1924. Fotografía bn. COLECCIÓN PARTICULAR

una infancia libre, vivida en el asombro continuo de la desbordante naturaleza insular, y los juegos de iniciación al deseo proyectados en la figura de la joven Selina Calzadilla –una de las mejores amigas de sus hermanas y miembro del grupo de la prevanguardia canaria Pajaritas de papel (1928-1930)– quien aparece reflejada en el espejo de su temprano *Autorretrato con pipa* (1926).

### 1927

Viaja a París para hacerse cargo de los negocios familiares de exportación y venta de frutas en el mercado parisino de Les Halles. Se reúne con su hermana Antonia y su marido, el pintor Álvaro Fariña, instalados en la capital francesa desde 1925. El joven Óscar frecuenta con asiduidad la vida nocturna y bohemia de los cabarets de París. A causa de su descuido de los negocios en Les Halles, su padre lo aparta de la empresa de exportación de frutas y decide asignarle una mensualidad con la condición de que visite el Museo del Louvre y realice copias de los maestros antiguos.

### 1928

Regresa a Tenerife para realizar el servicio militar en el regimiento de Artillería de Tenerife. A finales del año, expone trece pinturas en el Círculo de Bellas Artes, junto a Lily Guett. Estas primeras tentativas pictóricas son duramente juzgadas por la crítica, especialmente por el escritor Ernesto Pestana –miembro del equipo de redacción de *La Rosa de los Vientos*– quien desde las páginas de *La Prensa*, el 21 de diciembre sentencia la débil ejecución del joven e inmaduro aprendiz de pintor. Si bien en este primer período su pintura se halla muy lejos de la calidad iconográfica de su etapa surrealista, encontramos ya en ellos una tentativa por incorporar la imagen doble y una espacialidad totalmente irracional, como sucede en el extraño bodegón dedicado a su amigo Parejo. A principios del año siguiente regresa nuevamente a la capital francesa.

### 1931

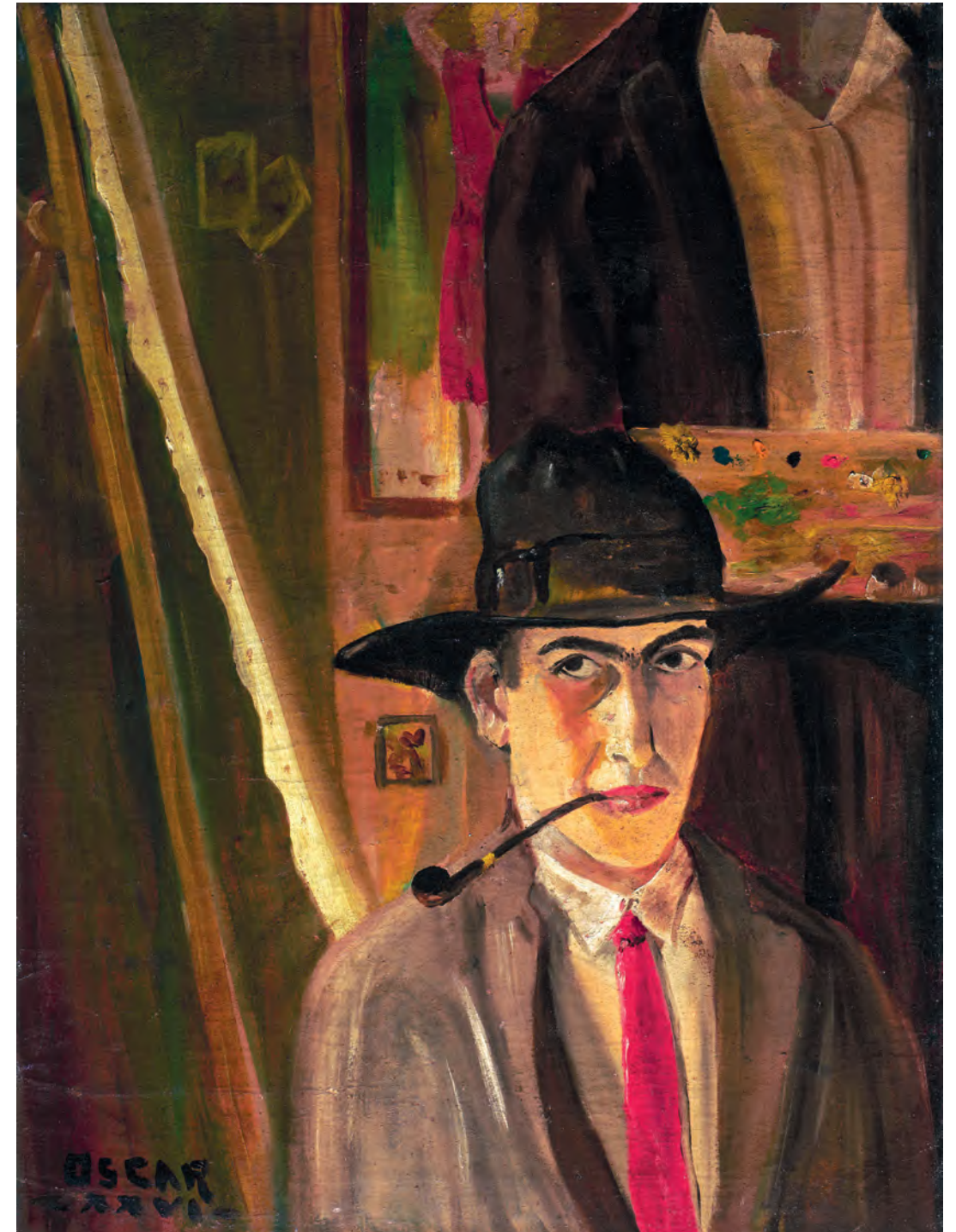
A finales del período estival regresa a Tenerife por la inesperada muerte de su padre, acaecida el 10 de septiembre, cuyas propiedades son embargadas a causa de sus numerosas deudas, muy probablemente contraídas durante las reformas ejecutadas en sus fincas y plantaciones. De vuelta en París, y sin la asignación mensual paterna, se ve obligado a ganarse la vida como diseñador publicitario, un oficio que, en palabras



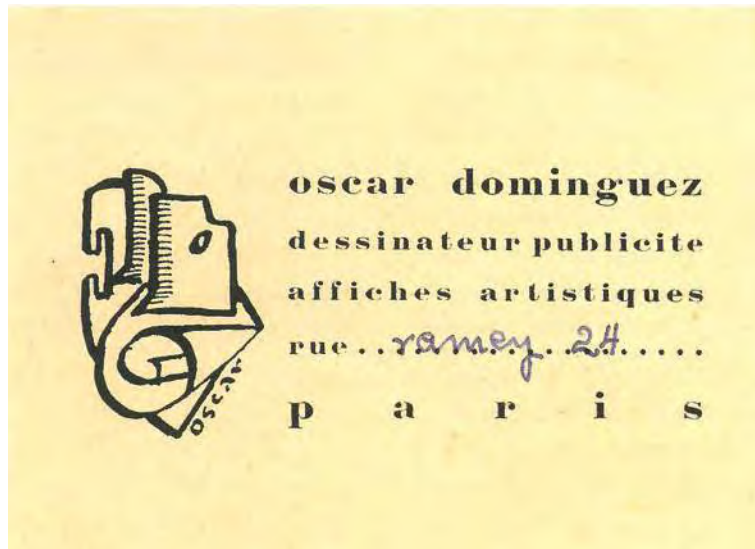
◆ Las hermanas CAMACHO, DOMINGO PÉREZ MINIK y SELINA CALZADILLA en el Hotel Camacho, Tacoronte, 1928. Fotografía bn. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Bodegón*, 1928. Óleo sobre lienzo, 65 x 45 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ◆ *Autorretrato*, 1926. Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm. COLECCIÓN DE ARTE CAJACANARIAS



◆ Tarjeta de visita de ÓSCAR DOMÍNGUEZ como diseñador publicitario, 1931. COLECCIÓN PARTICULAR

de su amigo el historiador del Surrealismo, Marcel Jean, ejerció “con imaginación, facilidad y desgana”. En su tarjeta de *dessinateur publiciste* aparece por primera vez uno de los motivos iconográficos más recurrentes y obsesivos en su pintura de los años treinta: la espiral en abrelatas, símbolo de apertura hacia todo lo nuevo e inesperado que, al joven pintor, le ofrece la bohemia artística de la capital francesa y, más tarde, metáfora del movimiento de buceo y excavación en el inconsciente que propone el Surrealismo.

### 1932

Entre el 19 y el 29 de junio Domínguez contempla en la galerie Pierre Colle la obra de Salvador Dalí, *Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano* [Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano] (1931), pintura que inspiraría, un año más tarde, la ejecución de su célebre retrato de la pianista Roma Damska. El artista catalán se convierte en su primera gran influencia, a quien sigue con admiración. Este mismo año presenta sus primeros quince lienzos plenamente surrealistas para la muestra anual que el Círculo de Bellas Artes de Tenerife celebra entre el 18 y el 31 de diciembre, y donde también exponen los artistas Francisco Bonnín, Francisco Borges, Álvaro Fariña, Robert Gumbricht, Pedro de Guezala y Servando del Pilar. En su novena entrega, la revista *Gaceta de Arte*, “expresión contemporánea del Círculo de Bellas Artes”, publica las pinturas de Óscar Domínguez, *Sueño* y



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Pour toutes... KREMA. Le meilleur bonbon au beurre*, 1933. Litografía sobre papel, 85 x 60 cm. Office International de Publicité et d'Édition, Paris. COLECCIÓN DE ARTE CAJACANARIAS



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ◆ *Selina Calzadilla*, 1926. Óleo sobre tabla, 162 x 48 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

*souvenir de París*, en el contexto del artículo “Surrealismo y Revolución”, publicado por el poeta Domingo López Torres. En éste se reproduce, también, *Le grand masturbateur* (1929), de Salvador Dalí. El poeta y crítico subraya que, en esta exposición, Óscar Domínguez presenta “lo más avanzado y audaz” de la muestra, pues su carácter surrealista lo lleva a “navegar”, afirma, “por las alcantarillas de sí mismo”, y “nos descubre verdaderos paisajes interiores”.

### 1933

En marzo de 1933, la revista *Gaceta de arte* publica, en su décimo tercera entrega, una reseña escrita por Óscar Domínguez dedicada a dar cuenta de varias exposiciones abiertas al público en la capital francesa. Regresa a Tenerife en compañía de su novia la pianista Roma Damska. El grupo Gaceta de arte organiza en el Círculo de Bellas Artes la primera exposición individual de Óscar Domínguez, en la que presenta quince obras. Pinta *El drago de Canarias*, una de las piezas capitales de los años treinta, en donde el artista asiste al sueño del origen del árbol del mundo a través de la representación, simbólica y mítica, del drago de Canarias. Asimismo, en su *Autorretrato* aparece por primera vez su aciaga obsesión por la muerte. Por su parte, desde las páginas de *La Tarde*, el 9 de mayo Eduardo Westerdahl subraya que Óscar Domínguez “sigue una ruta intuitiva” en sus cuadros, y que “desde los pies a la cabeza, en todas las direcciones de sus pasos, es auténticamente surrealista”. En relación a su pintura, el crítico no duda en alejar su práctica del dalinismo, al subrayar que Óscar “se aparta de la perfecta



◆ Tarjeta para pedidos. *Gaceta de arte*, apartado 223. Santa Cruz de Tenerife, 1933



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Retrato de la pianista Roma*, 1933. Óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ◆ *El sueño o La media*, 1932. Óleo sobre tabla, 28 x 31 cm. COLECCIÓN DE ARTE CAJACANARIAS



EDUARDO WESTERDAHL ◆ Óscar Domínguez y Roma en Tacoronte, Tenerife, 1933. Fotografías bn. ARCHIVO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE, GOBIERNO DE CANARIAS

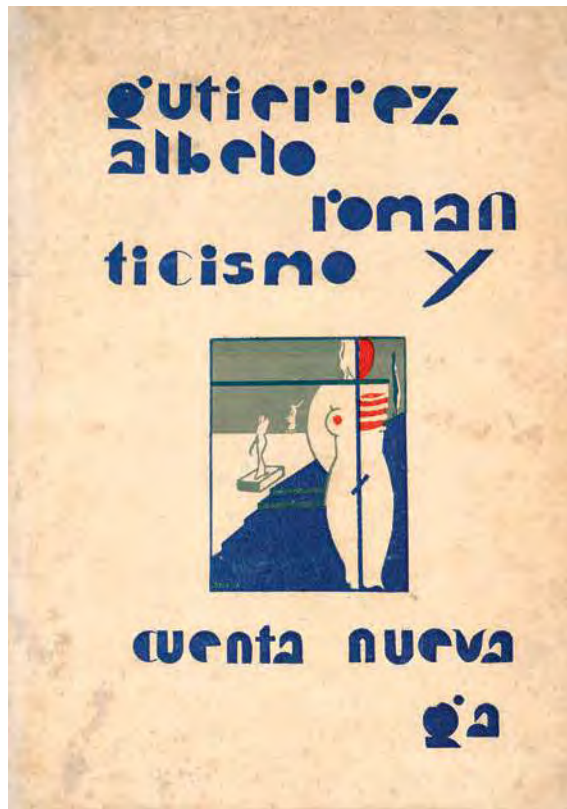


ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Un sábado por la noche y yo*, 1933. Cuaderno de dibujos, lápiz sobre papel, 18 x 13,5 cm. MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Autorretrato*, 1933. Óleo sobre lienzo. 24 x 34 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

construcción objetiva, de las formas reales de Salvador Dalí. Dalí ama las formas. Óscar está más dentro del sueño. Así Dalí marca la pauta de acabar los cuadros; Óscar no los acaba. Cuando se encuentra con un cuerpo lo expande como si trabajara en gases. El gas es su perfecto vehículo del sueño". Asimismo, el poeta Domingo López Torres subraya en *La Prensa* que las pinturas de Óscar Domínguez son "como puñales en el pecho de todos los espectadores", y que nos encontramos ante "una de las más altas esperanzas de la isla". En el verano de este mismo año, con motivo del Congresillo de las Juventudes, *Gaceta de arte* expone en el Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria varias



EMETERIO GUTIÉRREZ ALBELO ♦ *Romanticismo y cuenta nueva*, 1933. Poemario con ilustración de ÓSCAR DOMÍNGUEZ en la cubierta. Ediciones Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife. DEPÓSITO AYUNTAMIENTO DE ICOD DE LOS VINOS. FONDO EMETERIO GUTIÉRREZ ALBELO. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



Vigésimo segunda entrega de la *Revista internacional de Cultura Gaceta de Arte*, Tenerife, diciembre de 1933 que reproduce en cubierta el dibujo *Tarde de amor* de ÓSCAR DOMÍNGUEZ



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *El piano*, 1933. Óleo sobre lienzo. 37 x 45 cm. COLECCIÓN ABANCA, A Coruña

pinturas de Óscar Domínguez, de Robert Gumbricht y de Servando del Pilar. Con ocasión de esta muestra el escritor Agustín Espinosa publica sus “impresiones” sobre la exposición en un artículo de 20 de agosto aparecido en el diario tinerfeño *Hoy*: “Óscar Domínguez porta su humanidad tropical y fáunica. Un dios sexual le inspira y contiene. Sueños de tortura y pesadillas de amor se desprecizan en sus lienzos. Lo sobrerreal sacude los raíles de un tren en llamas. Un buque fantasma lo arrastra por un borrascoso mar florecido de olas como lenguas de mujer, poblado de peces como femeninos sexos, surcado de corrientes como largos espasmos, agitado por vientos de un deseo insatisfecho y eterno”.

Este mismo año el pintor ilustra, con una viñeta de signo dechiriquiano, el poemario *Romanticismo y cuenta nueva*, de Emeterio Gutiérrez

Albello. En su vigésima segunda entrega, de diciembre de 1933, la revista internacional de cultura, *Gaceta de arte*, celebra su tercer año de existencia y reproduce en su cubierta el dibujo de Óscar Domínguez, *Tarde de amor*. Obtiene el I y II Premio en la convocatoria de un concurso público de carteles para la propaganda turística de Tenerife promovido por el Cabildo Insular de Tenerife, y el tercer premio es concedido al pintor Pedro de Guezala. Con todo, la comisión gestora del Cabildo Insular decide no imprimir ninguno de los carteles seleccionados “por no tener sus motivos un marcado carácter tinerfeño”.

### 1934

Este es un año decisivo para Óscar Domínguez. Decide vivir exclusivamente de la pintura. Realiza, para las ediciones de *Gaceta de arte*, la imagen de la cubierta del relato poético surrealista de Agustín Espinosa, *Crimen*, considerada, hoy, la obra cumbre del surrealismo literario en español. En este mismo año el pintor inventa la técnica de la “decalcomanía del deseo” o la “decalcomanía sin objeto preconcebido”, con la que también ilustra la monografía *Willi Baumeister* escrita por Eduardo Westerdahl, en una de sus primeras tentativas con este método pictórico de expresión automática en el que técnica y azar intervienen a partes iguales; esto es, en el que se combina la intervención libre y caprichosa con la intencionalidad del pintor.

Desde su estudio de la rue de Abbesses, el 8 de septiembre escribe a André Breton presentándose como “un peintre des Îles Canaries” seguidor del movimiento Surrealista, y poco después se encuentran en el café Les Deux Magots. El pintor ingresa en el círculo surrealista parisino, y comienza a frecuentar las reuniones y tertulias que se suceden en el café de la célebre Place Blanche. Los miembros del grupo consideran la obra de Domínguez totalmente surrealista y original, subversiva e imbuida de un planteamiento imaginativo basado en el paisaje insular y en los escenarios naturales de su infancia. Estas imágenes le otorgan la merecida fama de “surrealista espontáneo”.

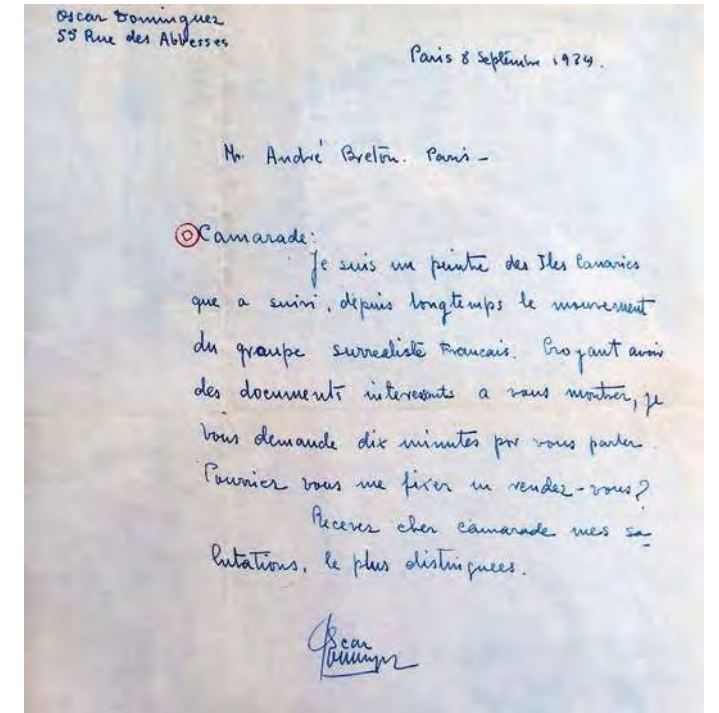
Seducido por las fabulosas descripciones que Óscar Domínguez realiza sobre la naturaleza volcánica de su isla natal, André Breton escribe, en *L'air de l'eau*, un poema premonitorio de su visita a Canarias. Pinta *L'épingle de sûreté* –actualmente en la colección de la Neue Nationalgalerie de Berlín–, y *El cazador* –hoy en la colección permanente del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Esta última servirá de imagen de



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *El mejor clima del mundo*, 1933-34. Técnica mixta sobre papel, 73 x 53,3 cm. COLECCIÓN DE ARTE CAJACANARIAS



◆ *Boletín Internacional del Surrealismo* n.º 2, publicado por el Grupo Surrealista de París y *Gaceta de Arte* que reproduce en cubierta la obra *El cazador* de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



◆ Carta manuscrita de ÓSCAR DOMÍNGUEZ a ANDRÉ BRETON, 8 de septiembre de 1934. BIBLIOTHÈQUE JACQUES DOUCET, París. Reproducida en la monografía *Óscar Domínguez: obra, contexto y tragedia* de JOSÉ CARLOS GUERRA CABRERA, Islas Canarias, 2020



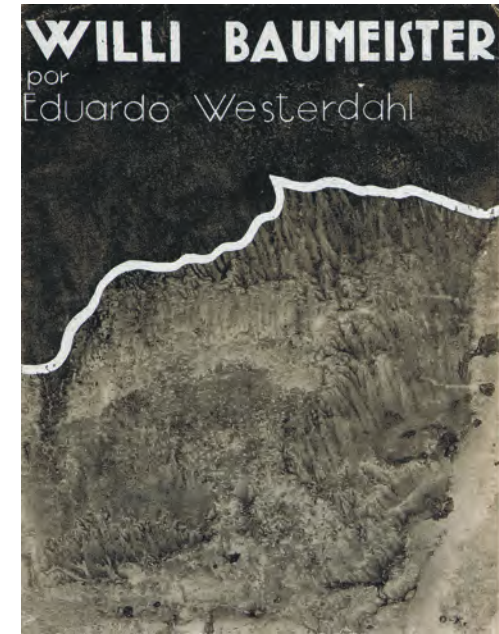
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *El cazador*, 1934. Óleo sobre lienzo. 61,5 x 50,5 cm. MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO



EDUARDO WESTERDAHL ♦ JACQUELINE LAMBA, BENJAMIN PÉRET y ANDRÉ BRETON en las calles de Santa Cruz de Tenerife, 1935. Fotografía bn. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. GOBIERNO DE CANARIAS



ADALBERTO BENÍTEZ ♦ Vista parcial de la *Exposición Surrealista* en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, 1935. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. GOBIERNO DE CANARIAS



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Maqueta para la monografía de WILLI BAUMEISTER escrita por EDUARDO WESTERDAHL, 1934. Cubierta y contracubierta en decalcomanía. COLECCIÓN JOSÉ MARÍA LAFUENTE, Santander

cubierta del *Boletín Internacional del Surrealismo* publicado por *Gaceta de arte* y el grupo surrealista parisino en octubre de 1935 tras la visita a Tenerife de André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret, con motivo de la *Exposición Surrealista* celebrada en el mes de mayo en el Ateneo de Santa Cruz. En este mismo año realiza algunos de los objetos de funcionamiento simbólico más celebrados, como *Le tireur* o *Conversion de la force*, y se suma a las reivindicaciones que realizan los surrealistas de la joven parricida de dieciocho años, Violette Nozières, protagonista de un caso que conmocionó Francia y que los surrealistas reivindican como ejemplo de rebelión contra el orden familiar, moral y socialmente establecido. Domínguez ejecuta una pintura homónima en la que un cuerpo de mujer, dormido, yace en el interior del esqueleto de un león espectral. También son de este mismo año tres de las pinturas más celebradas de toda su producción pictórica: *Mariposas perdidas en la montaña*, *Recuerdo de mi isla* y *Máquina de coser electrosexual*; esta última, su obra, a la postre, de un mayor recorrido expositivo, la más valorada y, acaso, citada.



♦ Estudio de ÓSCAR DOMÍNGUEZ en la rue des Abbesses, Montmartre, París, ca. 1934-1935. Fotografía bn. COLECCIÓN PARTICULAR

### 1935

Participa en *International kunststudstilling kubisme-surrealisme* de Copenhague, celebrada entre el 15 y el 28 de enero, junto a diversos artistas internacionales del momento. Se incluyen varios dibujos suyos en el programa impreso *Le cycle systématique des conférences sur les plus récents positions du Surréalisme*, junto a ilustraciones de Jean Arp,



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Le tireur* o *Conversion de la force*, 1934. Ensamblaje. Técnica mixta: yeso, vidrio, pintura y metal, 48 x 21 x 31,5 cm. FUNDACIÓN ICO, Madrid

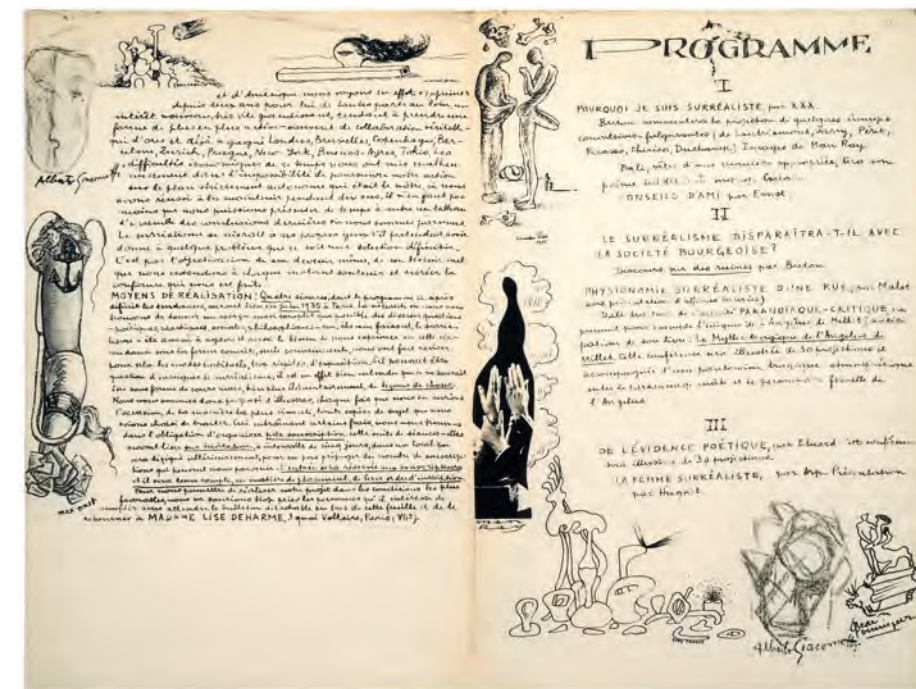


EDUARDO WESTERDAHL ♦ Secuencia de imágenes de la *Exposición Surrealista* en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, 1935. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Valentine Hugo, Marcel Jean, Man Ray e Yves Tanguy. Con todo, estas jornadas de conferencias, previstas para la primavera y de las que la escritora Lise Deharme asumiría su organización, nunca tendría lugar, debido al proceso de internacionalización del Movimiento Surrealista y a los viajes de André Breton y Paul Éluard a Praga –invitados por el grupo surrealista checo– y, más tarde, de André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret a las islas Canarias –invitados por los escritores de la revista *Gaceta de Arte*–, con motivo de la *Exposición Surrealista* del Ateneo de Santa Cruz de Tenerife prevista entre el 11 y el 24 de mayo. En esta última exposición, auspiciada desde París por



ADALBERTO BENÍTEZ ♦ *Exposición Surrealista*, 1935. De izquierda a derecha: DOMINGO LÓPEZ TORRES, BENJAMIN PÉRET, EDUARDO WESTERDAHL, JACQUELINE LAMBA, ANDRÉ BRETON, AGUSTÍN ESPINOSA, JOSÉ MARÍA DE LA ROSA y DOMINGO PÉREZ MINIK. Fotografía bn. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. GOBIERNO DE CANARIAS



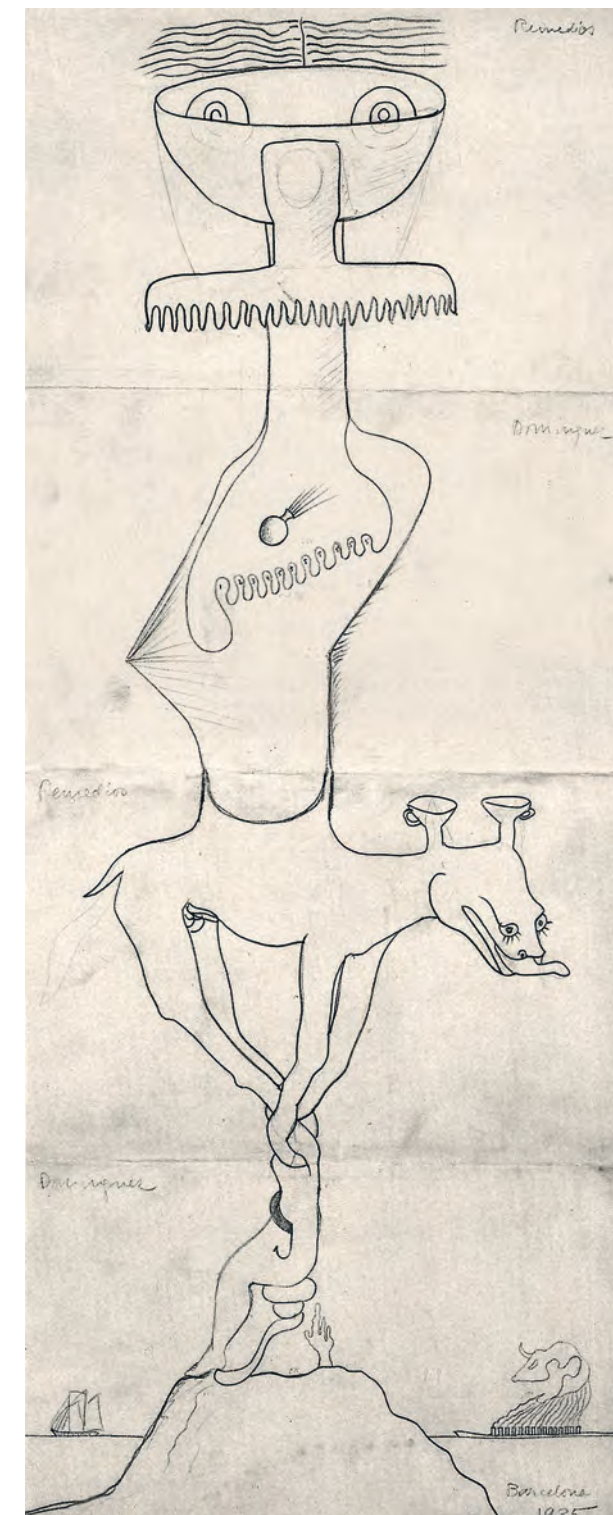
♦ Boletín de inscripción impreso del *Cycle systématique de conférences sur les plus récentes positions du Surréalisme*, París, 1935. Díptico con ilustraciones de JEAN ARP, SALVADOR DALÍ, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, MAX ERNST, MARCEL JEAN, ALBERTO GIACOMETTI, VALENTINE HUGO, MARCEL JEAN, MAN RAY e YVES TANGUY. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Deseo de verano*, 1934. Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

Óscar Domínguez, contaría, con una buena parte de las colecciones de André Breton y de Paul Éluard. En ella se presentan setenta y seis obras firmadas por la plana mayor del Surrealismo Internacional: Jean Arp, Hans Bellmer, Victor Brauner, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Maurice Henry, Valentine Hugo, Marcel Jean, Dora Maar, René Magritte, Joan Miró, Meret Oppenheim, Pablo Picasso, Man Ray, Jindřich Štyrský e Yves Tanguy. Dos fueron las pinturas expuestas por Óscar Domínguez: *Deseo de verano* y *Objeto magnético*.

En el mes de julio André Breton redacta el manifiesto *Du temps que les Surréalistes avaient raison*, publicado pocas semanas después con la



ÓSCAR DOMÍNGUEZ y REMEDIOS VARO ♦ *Cadáver exquisito*, 1935. Mina de plomo sobre papel, 61,5 x 24,5 cm. FONDS DONATION JEAN JACQUES LÉBEL, París

firma –veinticinco rúbricas, entre ellas la de Óscar Domínguez– de los principales escritores y artistas vinculados al Movimiento Surrealista. Esta declaración en forma de cuaderno narra el episodio de la ruptura del grupo surrealista con el Partido Comunista, en defensa de una posición revolucionaria rigurosamente independiente del realismo soviético y de la política de Stalin.

Óscar Domínguez pasa los meses de julio y agosto en Barcelona, en compañía de Marcel Jean, Remedios Varo y Esteban Francés. Durante este tiempo practican juegos colectivos y “cadáveres exquisitos” surrealistas. A su vuelta de Barcelona el pintor cae enfermo de fiebre tifoidea y es ingresado en un hospital. En una misiva de 19 de octubre, su amigo Georges Hugnet confiesa a Hans Bellmer que “Domínguez ha estado a punto de morir” por ingerir comida en mal estado y como consecuencia, afirma, “de su miseria y de su poca resistencia al mal”. Superada la enfermedad, en el mes de octubre realiza el aguafuerte con mujer, pájaro y bicicleta para el poemario de Georges Hugnet, *L’hampe de l’imaginaire*, por encargo del editor Guy Lévis Mano para la Colección Repères, que privilegiaba la colaboración entre poetas y pintores en cada una de sus publicaciones. En este mismo año Óscar Domínguez realiza algunos de sus objetos surrealistas más destacados, entre ellos, *L’arrivée de la belle époque* y *Pérégrinations de Georges Hugnet*. Este último se reproduce en la quinta y sexta entrega de la revista francesa *Cahier’s d’Art*, acompañando un artículo de Benjamin Péret escrito tras la experiencia insular y en el que se aborda la internacionalización del Surrealismo.

Óscar Domínguez inicia una relación amorosa con la poeta surrealista Marcelle Ferry, a quien regala la pintura *Le dimanche* y escribe apasionadas cartas de amor repletas de imaginativas fabulaciones sobre su isla natal. Entre el 13 y el 31 de diciembre el pintor participa, junto a otros veintitrés artistas, en la exposición *Dessins surréalistes*, de la parisina Galerie aux Quatre Chemins, situada en el Boulevard Raspail. En la lista de autores figuran Jean Arp, Hans Bellmer, Victor Brauner, Brion Gysin, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Marcel Duchamp, Max Ernst, Luis Fernández, Leonor Fini, Stanley W. Hayter, Maurice Henry, Valentine Hugo, Marcel Jean, René Magritte, Joan Miró, Meret Oppenheim, Wolfgang Paalen, Pablo Picasso, Man Ray, Yves Tanguy y Toyen.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Pérégrinations de Georges Hugnet*, 1935. Ensamblaje en madera, hierro y óleo, 48 x 41,5 x 12 cm. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

## 1936

Prepara una selección de sus objetos de funcionamiento simbólico con el propósito de presentarlos en la *Exposition Surréaliste d'Objets* organizada por la parisina Galerie Charles Ratton, entre el 22 y el 29 de mayo. El día primero de mayo el pintor parte para Canarias desde el puerto francés de Calais. El objetivo de su viaje a Tenerife era consolidar una pensión que le habrían conseguido sus compañeros de *Gaceta de Arte*, y que aliviaría, en parte, su difícil situación económica en la capital francesa. Desde el diario *La Prensa* el 13 de mayo se saluda y celebra la llegada de Óscar Domínguez a la isla, de quien se subraya su "sólido prestigio dentro de la pintura moderna", y del que se afirma "se propone pasar una corta temporada de descanso".

A pocos días de su llegada a la isla, en una carta enviada a Marcelle Ferry el 18 de mayo, el pintor confiesa haber participado en actividades políticas "de ataque y violencia". Se refiere, concretamente, a la toma del Obispado, con sede en el lagunero Palacio Salazar, y del Seminario de la calle santo Domingo, por parte de un grupo de jóvenes que reivindicaba el uso de aquellas instalaciones con fines escolares y/o educativas. En efecto, la prensa de 19 de mayo se hace eco de aquellos "incidentes de La Laguna" que provocaron un gran revuelo en la ciudad y la consecuente salida de los cuarteles de las tropas de asalto por orden del Gobernador civil, sin mayores incidentes.

Participa en la *Exposición de arte contemporáneo* organizada por *Gaceta de arte* y el grupo catalán ADLAN (Amigos del Arte Nuevo) entre el 10 y el 20 de junio en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, en la que se exhibe un total de setenta y cuatro obras de veintisiete artistas internacionales. Óscar Domínguez exhibe los óleos *Tengo razón*, *Mariposas perdidas en la montaña*, *Máquina de coser electrosexual*, *Recuerdo de mi isla*, *Cueva de guanches* y *Le sac à main*, así como cuatro dibujos y siete objetos surrealistas de signo subversivo y provocador para con los valores religiosos y morales de la burguesía insular, lo que provoca que uno de aquellos artefactos poéticos llegara a ser golpeado escandalosamente por el público. El 13 de junio Eduardo Westerdahl publica un artículo que, bajo el lema de "La pintura de Óscar Domínguez" contrapone el servilismo y la "comodidad" del arte burgués, a las posibilidades creativas y humanistas que propone el arte nuevo, pues, en palabras del crítico, la pintura de Óscar Domínguez propone "un arte sólido, poético, correcto en su técnica, fuerte en su concepción



◆ Cubierta del catálogo de la *Exposición de arte contemporáneo*, ADLAN-Gaceta de Arte, 1936. ARCHIVO WESTERDAHL. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



◆ Obras de ÓSCAR DOMÍNGUEZ en la sala principal de la *Exposición ADLAN-Gaceta de arte*. [Obras de izquierda a derecha: *Cueva de guanches*, *Tengo razón/Composición surrealista II*, *La máquina de coser electrosexual*, *Recuerdo de mi isla* y *El bolso de mano*], 1936. Fotografía bn. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. GOBIERNO DE CANARIAS



◆ EDUARDO WESTERDAHL junto a varias obras de ÓSCAR DOMÍNGUEZ en la *Exposición de arte contemporáneo*, ADLAN-Gaceta de arte, 1936. Fotografía bn. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. GOBIERNO DE CANARIAS

◆ Vista parcial de la *International Surrealist Exhibition* en las New Burlington Galleries de Londres, 1936. [El cazador de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, se muestra en mitad de la fila inferior. Asimismo, la pintura de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *La cerradura*, puede verse en el ángulo derecho superior, junto a la puerta]. GETTY RESEARCH INSTITUTE, Los Ángeles



colorista –la pintura es aquí pintura– y que tiene, que lleva en sí los caracteres hondamente revolucionarios del hombre contemporáneo”. El día 20, escritores de *Gaceta de arte* clausuran la exposición con una conferencia colectiva. Entre acaloradas protestas de detractores y aplausos de simpatizantes, Domínguez pronuncia una delirante conferencia sobre el objeto surrealista.

En el mes de junio la revista artística y literaria *Minotaure* publica el texto de André Breton “D’une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir)”, dedicado a la invención de la decalcomanía por parte de Óscar Domínguez. El pintor participa en *The International Surrealist Exhibition*, celebrada entre el 11 de junio y el 4 de julio en The New Burlington Galleries, de Londres.

El 18 de julio, un día antes de su partida, tiene lugar la sublevación militar del general Franco. Óscar busca refugio en la casa de su hermana Julia en el Puerto de la Cruz. Allí escribe algunas cartas desesperadas a Marcel Jean y a Marcelle Ferry, en las que manifiesta su preocupación por el curso de los acontecimientos. Realiza sus últimas pinturas en la isla, concretamente los retratos de sus sobrinos Gloria y Víctor, en un estilo, más que surrealista, cercano a la extrañeza expresiva de la nueva objetividad. De forma inopinada, finalmente consigue abandonar la isla en otoño. Vuelve a París en el mes de noviembre, y a partir de este momento su pintura experimenta un desarrollo notable. Realiza el objeto *Ouverture ou Paris*, en el que el nombre de la capital francesa es horadado en abrelatas, como muestra de su fascinación y aprecio por su ciudad de acogida.

En este año Óscar Domínguez continúa amplificando, junto a Marcel Jean, los juegos de experimentación automática bautizados con el nombre de *decalcomanías*, basados en “gouache líquido aplastado entre dos hojas de papel”, en las que introduce, ahora, plantillas de forma de animales y objetos, modificando así su resultado final. Son las denominadas “decalcomanías interpretadas” o “de intención premeditada”. Sin duda, la más célebre de estas decalcomanías es el *León-bicicleta* y la serie de variaciones de decalcomanías con leones. Marcel Jean recordaría, años más tarde, aquellos encuentros con el pintor, quien “venía a casa todos los días para pintar, dibujar, charlar, dormir o crear objetos, elocuentes poemas sin palabras”. Juntos planean publicar en las ediciones de Guy Lévis Mano un cuaderno de



◆ Retrato de JULIA DOMÍNGUEZ y los niños GLORIA y VÍCTOR con la pianista ROMA DAMSKA durante su visita a Tenerife en 1933. Fotografía bn. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Retrato de Gloria*, 1936. Óleo sobre lienzo, 62 x 47 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Retrato de Víctor*, 1936. Óleo sobre lienzo, 62 x 47 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



I  
 Je travaille une activité po-  
 litique d'attaque et de violence.  
 On a réussi à prendre hier le  
 palais de l'archevêque, et le séminaire  
 avec tout le sucre. On fera à la  
 place la maison du peuple et des  
 écoles. Je ai brûlé déjà plusieurs pe-  
 tites églises, et des fétiches religieux.  
 Tout cela commence me fatiguer  
 mon envie de toi augmente de plus  
 en plus. Je suis ~~très~~ vraiment ma-  
 lade sans toi. Cette île, que  
 avec toi serait tout un poème  
 d'amour, et des arbutins, devient  
 sans toi une cage. Je peut dire  
 maintenant que je suis un canari  
 enfermé dans une cage.  
 J'espère partir dans 40 jours  
 avec un résultat très médiocre  
 après mon grand travail  
 pour arriver à un résultat très



III  
 J'avais de l'argent quelques jours  
 avant notre départ, et pour ne  
 être ici c'est très facile car  
 on me fait de crédit par tout.  
 Si tu trouves quelque commission  
 d'été, en moi. Si tu  
 te decides pour venir télégraphie  
 même si il te manque un peu  
 d'argent, je peut t'emprunter par  
 télégraphe. Je pense que si  
 tu trouvais les moyens pour  
 venir.  
 Demain je part pour quelques  
 jours dans ma plage, pour  
 prendre du soleil et me reposer  
 un peu. Mon adresse c'est  
 toujours la même.  
 J'ai reçu seulement une lettre  
 de toi, j'attends de tes nouvelles  
 avec la plus grande impatience, mais



II  
 mal payé. Ton pire!  
 Si tu peut t'arranger pour venir  
 je pourrais m'arranger très bien  
 pour payer tout le reste, c'est à  
 dire, l'hôtel, et tes frais ici, et le  
 voyage de retour. Cela serait ma  
 contribution. On passerait ici quelques  
 jours merveilleux. Tu partirais de  
 là rempli des plus belles souvenirs.  
 Il faut faire un effort et te  
 procurer le billet pour venir  
 cela te coûterais 750 fr. plus 50  
 francs de Paris à Dieppe. L'agence  
 des bateaux se trouve n° 1. place  
 de la trinité. Agence Fred Olsen  
 Sige. Je ne peut pas te envoyer  
 cette argent car par le moment  
 c'est impossible pour moi.



III  
 elles sont rares.  
 À bientôt, je n'arrive pas à t'écrire  
 comme je voudrais, je suis dése-  
 spondé.  
 Avec tout mon désir, et toute  
 mon espoir sur toi  
 Oscar

◆ Tarjetas postales enviadas por ÓSCAR DOMÍNGUEZ a MARCELLE FERRY, 18 de mayo de 1936. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

leones-ventanas bajo el título *Grisou*, en alusión al gas combustible que emana de las minas de hulla, como metáfora de la materia informe e involuntaria que rige el juego de las imágenes surgidas a partir de la decalcomanía.

Tres obras suyas –el objeto *Peregrinations de Georges Hugnet* y la pintura *Freed by Mistake*, ambas de 1935; y una decalcomanía sin objeto preconcebido de 1936– se mostraron en la muestra *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, comisariada por Alfred H. Barr para el MoMa de Nueva York, todo un acontecimiento cultural en el que se exhibieron seiscientas noventa y cuatro obras pertenecientes a la tradición del arte imaginativo e irracional, siguiendo la estela del Dadaísmo y del Surrealismo.

### 1937

Las ediciones de GLM publican un boletín de suscripción para la edición del cuaderno de decalcomanías interpretadas *Grisou / Le lion - La fenêtre*, de Óscar Domínguez y Marcel Jean que no llegará a ver la luz por falta de suscriptores. El pintor se instala en el nº 83 de Boulevard Montparnasse. Realiza muebles surrealistas, entre los que destaca una mesa en forma de piano y *La brouette capitonée* que inmortalizó Man Ray en la fotografía de una joven y atractiva modelo recostada sobre el cómodo asiento. En mayo André Breton abre la Galerie Gradiva. Allí se expone por vez primera *Jamais*, el objeto de funcionamiento simbólico más famoso de todos cuantos hiciera Óscar Domínguez. Ese mismo año, y en apoyo a la República española, Óscar Domínguez participa con dos pinturas de 1936 en la *Unit of Artists for Peace, Democracy and Cultural Development* (Londres), de la comunista *Artists'International Association*, en la que se exhibieron un total de quinientas setenta y cinco obras de artistas internacionales, con una sección especial dedicada a los surrealistas ingleses. Asimismo, en el mes de junio encontramos dos obras suyas expuestas en *Kaigai chōgenjitsushugi sakunin ten / Obras surrealistas extranjeras*, una muestra itinerante por las ciudades japonesas de Tokyo, Kyoto, Osaka y Nagoya. El poeta y artista Shūzō Takiguchi fue el organizador de esta exposición. En el prólogo de la muestra, y a propósito de los procedimientos de pintura automática desarrollados por Óscar Domínguez mediante el uso de la decalcomanía, escribe: “Al igual que otras experiencias surrealistas, ésta nos invita a permitir que a nuestra conciencia de adultos se incorpore lo que los niños descubren de manera inconsciente en sus juegos”. Y ya



MAN RAY. SONIA COLMER vestida con un diseño de MADELEINE VIONNET confeccionado por MARCELLE CHAOMONT, sobre *La brouette capitonée* de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, 1937/1980. COLECCIÓN PARTICULAR



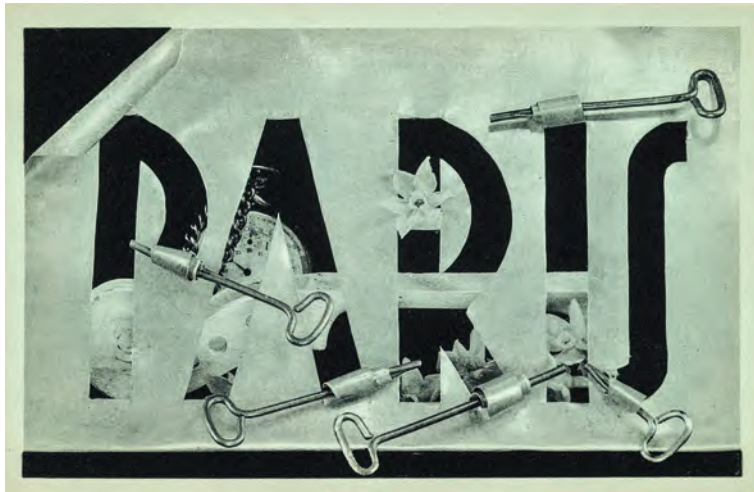
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Les siphons surréalistes*, 1937. Óleo sobre lienzo, 100,3 x 73,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Grisou*, 1936. Monotipo sobre papel, 20,7 x 25,5 cm. Incluido en el ejemplar de *Grisou*, 9/25. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *El puente*, 1937. Decalcomanía, gouache sobre papel, 65 x 50 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



◆ Tarjeta postal con el objeto de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Ouverture ou Paris*, 1937. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

en los meses de noviembre y diciembre participa en *An Exhibition of Surrealism* (Cambridge) y en *Surrealism Objects and Poems* (Londres). Georges Hugnet publica un juego de veintiuna tarjetas postales surrealistas, que reproducen obras –ya existentes la mayoría de ellas– realizadas por los diferentes artistas: Jean Arp, Hans Bellmer, André Breton, Jacqueline Breton, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Marcel Duchamp, Nush Éluard, Paul Éluard, Max Ernst, Georges Hugnet, Marcel Jean, Dora Maar, René Magritte, Man Ray, Joan Miró, Meret Oppenheim, Wolfgang Paalen, Roland Penrose, Pablo Picasso e Yves Tanguy. La tarjeta postal número once reproduce el objeto *Ouverture ou Paris* de Óscar Domínguez.

### 1938

Participa en la parisina *Exposition Internationale du Surréalisme*, organizada por André Breton y Paul Éluard para la Galerie de Beaux-Arts, en donde se exhibieron provocadoras escenografías concebidas por Marcel Duchamp, envueltas por un techo cubierto de mil doscientos sacos de carbón. Se trata de la exposición más fotografiada, comentada y citada de la historia del Surrealismo internacional, con un total de doscientas cincuenta obras de sesenta artistas procedentes de quince países. El objeto con gramófono devorador de piernas y mano sobre pecho, *Jamais* (1937), de Óscar Domínguez, logra una muy buena recepción, siendo una de las obras más reseñadas. Asimismo, Domínguez realiza uno de los dieciséis maniqués de inspiración surrealista encargados por Marcel Duchamp para ambientar los corredores de la



Ce modèle de phonographe est une des plus galantes attractions d'une exposition internationale d'art ultra-moderne

◆ Anuncio publicitario de la *Exposition Internationale du Surréalisme*, París, 1938



ÓSCAR DOMÍNGUEZ con ANDRÉ BRETON delante de la puerta construida por MARCEL DUCHAMP para la Galerie Gradiva, París, 1937. Fotografía bn. COLECCIÓN PARTICULAR



◆ El objeto *Jamais* en la *Exposition Internationale du Surréalisme*. Galerie des Beaux-Arts, París, 1938. IMAGE GETTY RESEARCH INSTITUTE, LOS ÁNGELES

muestra, junto a Jean Arp, Salvador Dalí, Max Ernst, Henry Espinoza, Maurice Henry, Marcel Jean, Léo Malet, André Masson, Joan Miró, Sonia Mossé, Wolfgang Paalen, Man Ray, Kurt Seligmann e Yves Tanguy. Varias calles y corredores disponían el tránsito de los curiosos visitantes de la exposición. El maniquí ideado por Óscar Domínguez –situado en la *Rue de la transfusion de sang*– sostenía un gran sifón de cuya espita se proyectaba un chorro de tela blanca que se enrollaba alrededor de su cuerpo. El *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* sirvió de catálogo para esta exitosa exposición celebrada, igualmente, aunque en versión reducida, entre marzo y junio en la Galería Robert de Amsterdam. En esta publicación se definía a Óscar Domínguez como “le dragonnier de Canaries”, al tiempo que se le citaba como “inventor de la decalcomanía”. También junto a la plana mayor de los pintores surrealistas, Óscar Domínguez participa en la ilustración del libro colectivo publicado por André Breton en las ediciones de GLM, *Trajectoire du rêve*; una importante recopilación de textos oníricos con sus correspondientes ilustraciones, homenaje a Sigmund Freud. Para esta ocasión el pintor vuelve a recurrir al gramófono, esta vez abierto en abrelatas junto a una fantasmal figura femenina. Participa en la edición ilustrada por los surrealistas de las obras completas del Comte de Lautréamont, que aparece el 10 de agosto en una cuidada edición preparada por ediciones GLM. Fue un 27 de agosto de este mismo año cuando, en medio de una acalorada discusión, Victor Brauner pierde el ojo izquierdo al recibir, por error, el impacto de un objeto arrojado por Óscar Domínguez al pintor Esteban Francés.

En los meses de octubre y noviembre también encontramos obra de Óscar Domínguez expuesta en *International Nutidskunst, Konstruktivisme, Neoplasticisme, Abstract Kunst, Surrealisme* (Oslo) y en *64th Autumn Exhibition* de la Walker Art Gallery de Liverpool. A finales de este año, concretamente el 25 de diciembre, Óscar Domínguez participa en la creación del *Fondo Picasso*, una iniciativa que perseguía aliviar la difícil situación de los niños españoles republicanos, “víctimas de las doctrinas de guerra y destrucción totalitarias”.

### 1939

En los meses precedentes al estallido de la guerra, Óscar Domínguez desarrolla y amplifica su experimentación de una pintura espontánea y automatista. Expone en *Le rêve dans l'Art et la Littérature de l'Antiquité au Surréalisme* (Galerie Contemporain, París). En el mes de mayo la



◆ Cubierta del libro colectivo *Trajectoire du rêve*, publicado por ANDRÉ BRETON en las ediciones GLM, en el que participa ÓSCAR DOMÍNGUEZ con la ilustración *Souvenir de l'avenir*, París, 1938. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



◆ Cubierta de la edición de COMTE DE LAUTRÉAMONT, con ilustraciones surrealistas, editada por GLM. *Œuvres complètes, contenant Les chants de Maldoror, les Poésies, les Lettres, une introduction de André Breton, des illustrations par Victor Brauner, Oscar Dominguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Matta Echaurren, Joan Miró, Paalen, Man Ray, Seligmann, Tanguy. Une table analytique. Des documents. Répercussions*, París, 1938. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



MAN RAY ◆ Maniquí de Óscar Domínguez en la *Rue de la transfusion de sang*, 1938. Fotografía bn. COLECCIÓN PARTICULAR



WILLY MAYWALD ◆ *L'ultramueble de Kurt Seligmann*, 1938. Impresión en gelatina de plata, 23 x 17 cm. Copia de época. París, 1938. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

entrega nº 12-13 de la revista artística y literaria *Minotaure* publica el ensayo de André Breton “Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste”, donde el crítico francés aborda el automatismo y la pintura gestual practicada por autores como Óscar Domínguez, Esteban Francés, Gordon Onslow Ford, Matta Echaurren, Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann, Yves Tanguy o Raoul Ubac. El escritor atribuye a Óscar Domínguez la creación del “automatismo absoluto”, define sus telas como “espacios que nos transportan hasta esos escenarios de la pura fascinación que no habíamos frecuentado desde que, de niños, contemplábamos en los libros la imagen en color de los meteoros”. En este texto aparece reproducida la pintura *Lancelot 28° 33'*, considerada su mejor pintura del período cósmico. Marcel Jean escribe, asimismo, sobre esta serie aludiendo a las “catástrofes geológicas” que sugieren obras como *Souvenir de l'avenir* (1938) o *Los platillos volantes* (1939). En ambas asistimos a formas geológicas en formación o destrucción y acantilados estratificados que nos transportan hacia escenarios siderales en permanente conflicto. La pintura de Óscar Domínguez encuentra en la teoría del “litocronismo”, desarrollada junto a Ernesto Sábato, una nueva fuente de imágenes que persigue desarrollar la cuarta dimensión. Surgen, así, nuevos escenarios solidificados



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Nostalgia del espacio*, 1939. Óleo sobre lienzo, 73 x 91,8 cm. THE MUSEUM OF MODERN ART MOMA, Nueva York



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *El cometa*, 1940. Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

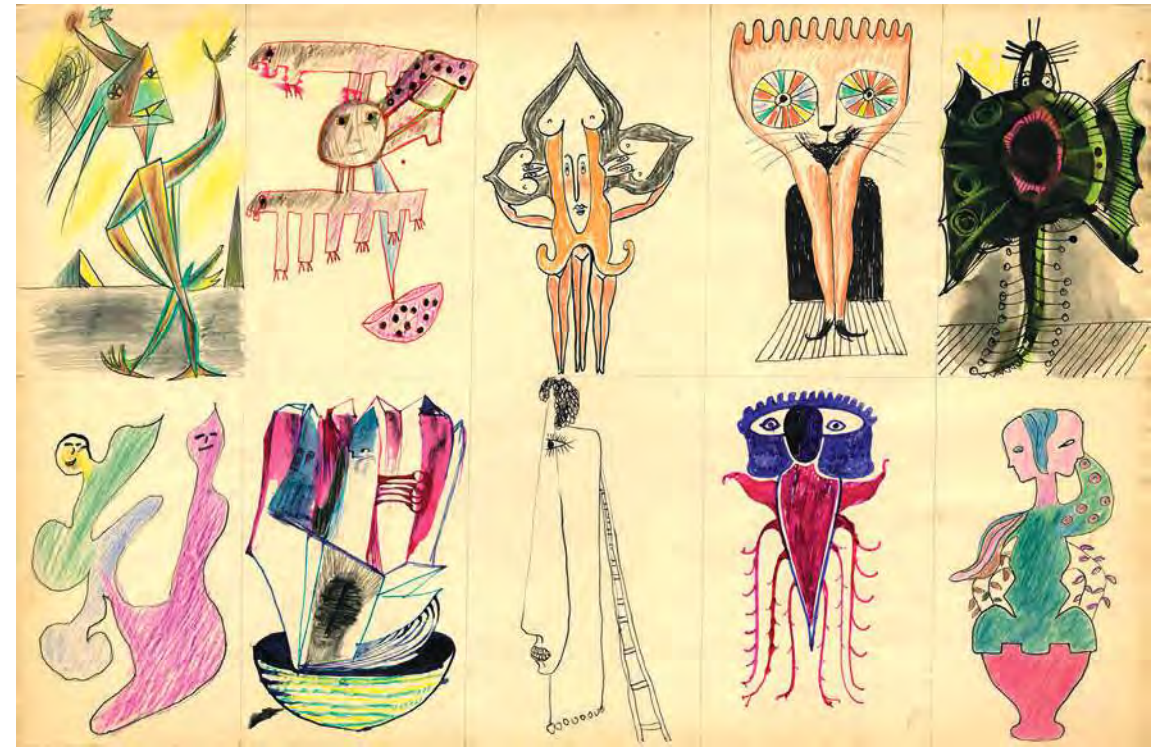
y cristalizaciones de formas geométricas derivadas del automatismo gestual de su período cósmico, entrelazadas con redes que se adueñan del espacio del lienzo, y lo asfixian a la manera de una angustiosa premonición bélica.

### 1940-1941

Participa en la *Exposición Internacional del Surrealismo* en Ciudad de México (1940), organizada por los pintores Wolfgang Paalen y Gordon Onslow Ford, y los poetas César Moro y André Breton. Es, este, un momento decisivo para Óscar Domínguez, al tiempo que un punto de inflexión en su trayectoria artística. El pintor emprende el viaje hacia el sur de Francia. Pasa algunas semanas en Perpignan en compañía de Victor Brauner, Jacques Hérold y Remedios Varo, refugiados en la casa de los padres de Robert Rius. Seguidamente, se trasladan a la villa marsellesa Air-Bel, lugar de acogida de André Breton y Jacqueline Lamba, y sede del Comité Americano de Ayuda a los Intelectuales, que se convierte en un lugar de reunión de muchos artistas y escritores –Victor Brauner, André Breton, René Char, Óscar Domínguez, Max Ernst, Jacques Hérold, Wifredo Lam, Jacqueline Lamba, André Masson, Benjamin Péret, entre otros– en espera de obtener la documentación



♦ Villa Air-Bel. De izquierda a derecha: DANIEL BÉNÉDITE, JACQUES HÉROLD, HÉLÈNE LAM, HENRIETTE GOMÈS, WIFREDO LAM, JACQUELINE LAMBA, VARIAN FRY, REMEDIOS VARO, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, ANDRÉ BRETON y PINO. Marsella, 1941. Fotografía bn. COLECCIÓN PARTICULAR



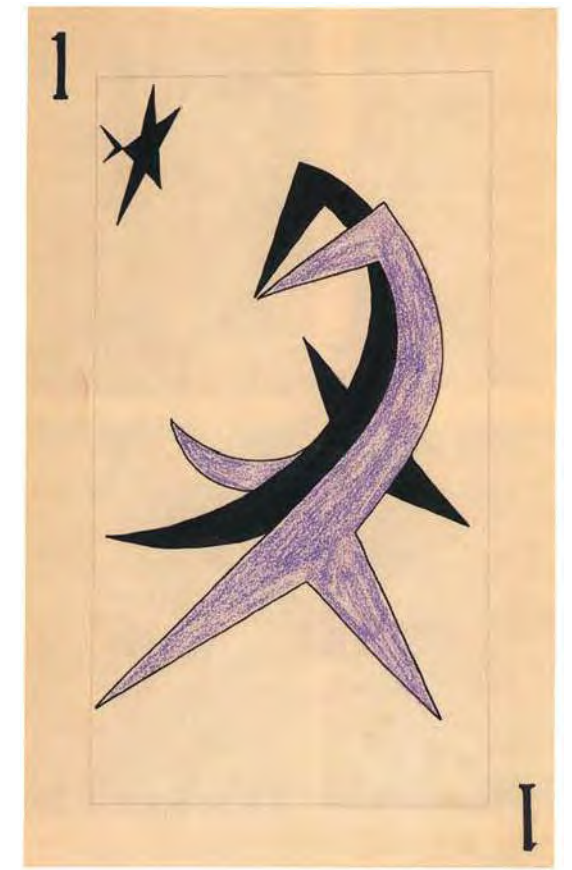
VVAA ♦ Dibujo colectivo, Marsella, 1941. Lápices de colores, tinta y gouache sobre papel, 32 x 48 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

que les permita viajar hacia tierras americanas. El paso de las horas se confía al entretenimiento de juegos de creación colectiva, entre ellos, cadáveres exquisitos, dibujos comunicados y, especialmente, el *Juego de Marsella*, una baraja de cartas que sustituye sus emblemas habituales –corazones, picos, rombos y tréboles– por los símbolos del ideario surrealista: el Amor, el Sueño, la Revolución y el Conocimiento. El pintor Jacques Hérold relata cómo se llevó a cabo el *Juego de Marsella*: “Lo echamos a suerte. Los nombres se habían puesto en un sombrero, y cada uno tomó dos papeles. Cuando pienso en ello, caigo en la cuenta de que hubo una especie de predestinación. Así, Brauner, cuyo mundo es el de los médiums, sacó a Hegel y Hélène Smith; Breton sacó a Paracelso y dibujó la cerradura del Conocimiento, ¿no es curioso? El Sueño se lo repartieron Domínguez y Lam. Max Ernst se encargó de Pancho Villa y del as del Amor. A mí me tocó Sade y Lamiel, la Rueda de la Revolución la dibujó Jacqueline Lamba; en cuanto a Masson, hizo la Religiosa Portuguesa y Novalis”<sup>1</sup>.

En este contexto es en el que André Breton prepara la *Anthologie de l'humour noir*, con una cubierta en decalcomanía realizada por Óscar Domínguez. Con todo, la edición sólo será conocida a partir de 1945. Seguramente fue su condición de exiliado español lo que impidió a Óscar Domínguez obtener la documentación necesaria para abandonar el país. Al igual que él, también los pintores Jacques Hérold y Victor Brauner vuelven sobre sus propios pasos: el primero se instala en la región de Lubéron; el segundo, en Basses-Alpes. Óscar Domínguez, por su parte, vuelve a su estudio parisino del Boulevard Montparnasse. Aquí se encuentra un punto de inflexión en su itinerario vital y creativo. Nunca volverá a retomar el período cósmico, de tal suerte que abandona los caminos del automatismo gestual que tanta inquietud y asombro causaba entre sus amigos surrealistas. A su regreso a la capital francesa Domínguez se convierte en el principal ilustrador de *La main à plume*, un grupo surrealista clandestino que, sorteando el control nazi, desarrolla una intensa actividad surrealista y edita publicaciones –en su mayor parte colectivas– en las que participan poetas y pintores. En 1941 ve también la luz *Noués comme une cravate*, de Christian Dotremont, con una genial ilustración de Óscar Domínguez. Y el 23 de diciembre se publica la plaquette *Transfusion du verbe*, donde el artista introduce una serie de dibujos alusivos a su escultura-objeto en madera de caoba, *femme couchée*. Varias de las ilustraciones de este período realizadas por Óscar Domínguez vuelven una y otra



♦ Villa Air-Bel. JACQUES HÉROLD, ÓSCAR DOMÍNGUEZ y ANDRÉ BRETON. Marsella, 1941. Fotografía bn. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Freud. Mago del Sueño - Estrella. Juego de Marsella*. Acuarela, lápices de colores y tinta china sobre papel Canson, 21,1 x 17 cm. Marsella, 1940-1941. MUSÉE CANTINI, MARSELLA. DONACIÓN DE AUBE BRETON ELLÉOUET Y OONA ELLÉOUET, 2003

ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *As del sueño - Estrella. Juego de Marsella*. Acuarela, lápices de colores y tinta china sobre papel Canson, 27 x 16,6 cm. Marsella, 1940-1941. MUSÉE CANTINI, MARSELLA. DONACIÓN DE AUBE BRETON ELLÉOUET Y OONA ELLÉOUET, 2003

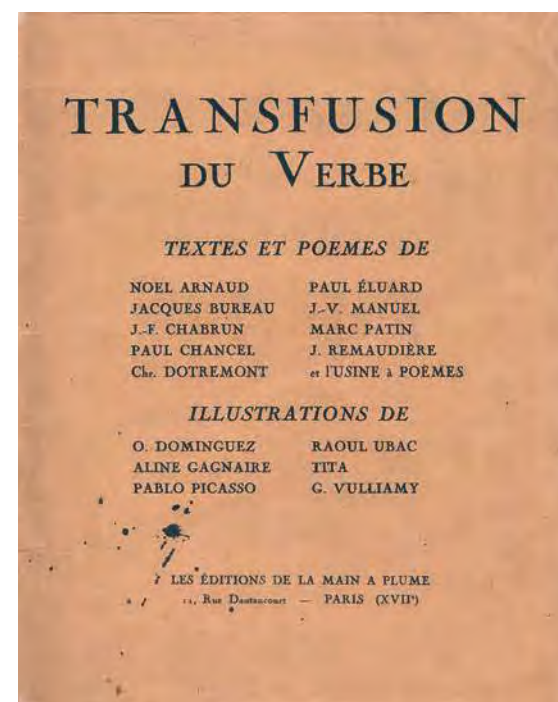
<sup>1</sup> BERNARD NOËL. *Marseille - New York*, André Dimanche, Marsella, 1985, pp. 33-34.

vez sobre los mismos motivos, obsesivamente, regodeándose en la representación de extremidades deformes e inquietantes alargamientos, a la manera de bocetos o dibujos preparatorios para sus objetos móviles conocidos como “mujeres desmontables”, formadas por cuerpos de extremidades punzantes en forma de medias lunas. En esta publicación colectiva, *Transfusion du verbe*, se recogen los textos y los poemas de Noël Arnaud, Jacques Bureau, J.F. Chabrun, Paul Chancel, Christian Dotremont, Paul Éluard, J.-V. Manuel, Marc Patin, J. Remaudière; y se reproducen las ilustraciones de Óscar Domínguez, Aline Gagnaire, Pablo Picasso, Tita, Raoul Ubac y G. Vulliamy.

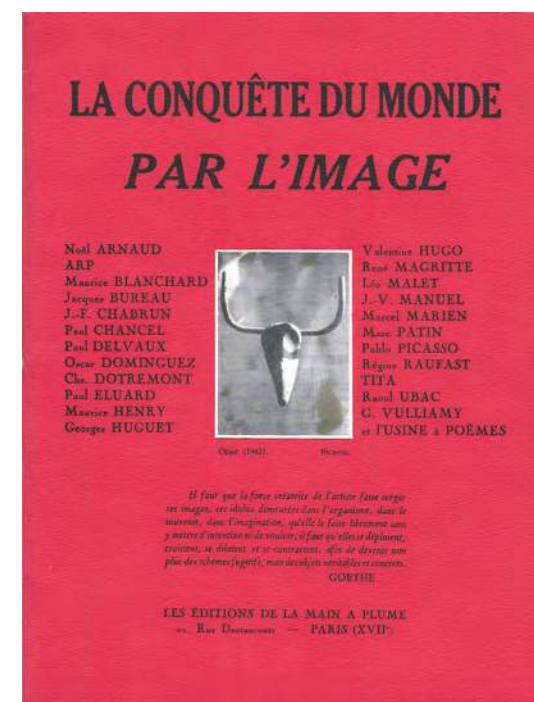
## 1942

Nueva residencia en el nº 23 de la rue Campagne Première. Las colaboraciones con *La main à plume* se suceden y Óscar Domínguez realiza varios dibujos para la edición del libro de Laurance Iché, *Au fil du vent*, cuya viñeta de cubierta se convierte en el dibujo que ilustra once de las doce entregas poéticas de la colección de cuadernillos poéticos de bolsillo denominados *Les pages libres de la main à plume*. Es en este mismo año cuando este grupo clandestino de poetas y pintores que mantuvo vivo el Surrealismo durante la ocupación nazi publica el cuadernillo poético de Paul Éluard *Poesie et vérité*, que juega un papel esencial en el contexto de la Resistencia por convertirse en manifiesto poético y elogio de la libertad. Su poema “Liberté” se convertiría en un texto de una gran repercusión tras haber sido lanzado por miles desde el aire, en Francia, por la Royal Air Force, concretamente en abril de 1943. Conviene señalar el hecho de que, a la postre, se convertiría en materia esencial en la educación general básica del sistema educativo francés. La publicación más relevante de *La main à plume* fue *La conquête du monde par l'image*, en cuya cubierta Picasso stampa una imagen de su conocido objeto *Cabeza de toro* (1942) formada por un sillín de bicicleta y un manillar. Esta publicación consigue reunir diferentes miembros del grupo surrealista dispersos tras el inicio de los acontecimientos bélicos –Victor Brauner, Maurice Henry, Valentine Hugo, Georges Hugnet, Picasso, Raoul Ubac–, junto a otros jóvenes poetas como J. F. Chabrun, Noël Arnaud, Marc Patin, Robert Rius y artistas de una calidad notable –pero de una corta trayectoria y de un aciago final– como es el caso de la joven Tita. En esta publicación se reproduce la teoría de la “La petrification du temps”, escrita entre un joven Ernesto Sábato y Óscar Domínguez, donde se explica el significado de las superficies “litocrónicas”; escenarios que a través de un proceso de solidificación

Retrato de ÓSCAR DOMÍNGUEZ en su estudio de Montparnasse reproducido en la vigésimo primera entrega de la revista italiana *Tempo*, 31 de diciembre de 1942



VVAA ♦ *Transfusion du verbe*. Les éditions de La main à plume, París, 1941. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



VVAA ♦ *La conquête du monde par l'image*. Les éditions de La main à plume, París, 1942. COLECCIÓN JEAN-MARIE TROUSSARD, Dijon



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Femme couchée*, 1942. Escultura móvil tallada en madera de caoba, 25 x 50 x 11,4 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, California

construyen una superficie envolvente entre los objetos que se abren hacia nuevas dimensiones espacio-temporales en la pintura: “hemos descubierto –explican– que ciertas superficies llamadas litocrónicas abren una ventana al extraño mundo de la cuarta dimensión al producir una especie de solidificación del tiempo”. El texto aparece acompañado por una fotografía de una pintura de Óscar Domínguez de 1939 titulada *Estocada litocrónica*, en la que un toro derrapa en un movimiento rápido de deliberado descenso al tiempo que su cuerpo se transforma en varias tiras y pliegos que parecen descomponer la pintura y abrir nuevos espacios y ocultas cavidades.

Óscar Domínguez participa, igualmente, en la colectiva *Quinzaine d'art espagnol* en la Galerie Charpentier, entre el 25 de septiembre y el 18 de octubre. Y en *First Papers of Surrealism* en Whitelaw Reid Mansions, en Nueva York, entre el 14 de octubre y el 7 de noviembre. El 20 de octubre Peggy Guggenheim abre *The Art of this Century Gallery*, proyecto en el que se incluye la pintura de Óscar Domínguez *Nostalgia del espacio*, un paisaje cósmico con redes y cristalizaciones que sería, algo más tarde, adquirida por el MoMA. De ese mismo año data la aparición del libro *Domaine*, del poeta de origen venezolano Robert Ganzo, para el que Domínguez realiza ocho aguafuertes de una logradísima ejecución. Casi todas las composiciones de Óscar Domínguez de esta época –objetos, dibujos y pinturas– representan extrañas metamorfosis

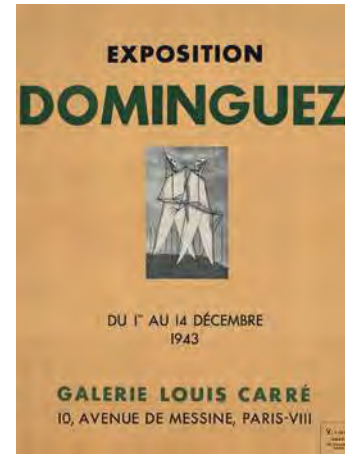


ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Femme sur divan*, 1942. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

de cuerpos acromegálicos, de anatomía fragmentada e insinuantes formas taurinas, como ocurre en su serie de figuras desmontables realizadas entre 1941 y 1942. A la serie de las figuras desmontables pertenecen sus esculturas transformables con las que Domínguez apresa las distintas posibilidades espacio-temporales de una figura femenina cuyos miembros versátiles y metamórficos adoptan, nuevamente, un extraño aspecto taurino. Existe, en este momento, una sorprendente complementariedad entre sus esculturas y sus pinturas, como ocurre entre su pieza escultórica *Femme couché* (1942) y cuadros como *La main passe* (1941), *Cálculo* (1942) o *Femme sur divan* (1942). En estos años sombríos de la ocupación mantiene una estrecha relación con el escritor español César González-Ruano, quien llegaría a escribir una novela, *Manuel de Montparnasse*, muy probablemente inspirada en el pintor español.

### 1943

Período metafísico de Óscar Domínguez. Su pintura se decanta por inquietantes espacios cerrados de una atmósfera y profundidad de influencia dechiriquiana. Realiza la ilustración para el cuadernillo de poemas *Aux absents qui n'ont pas toujours tort*, del poeta Noël Arnaud. Óscar Domínguez también ilustra el libro de André Thirion, *Le grand ordinaire*, publicado en 1943, aunque datado por sus autores en 1934 con el propósito de evitar la censura. *Le grand ordinaire* consta de un amplio texto de André Thirion al que acompañan unas ilustraciones pornográficas y burlescas que pretenden mofarse del mariscal Petain, jefe de Estado en la Francia no ocupada por el nazismo –régimen de Vichy–, que mantuvo una política colaboracionista con Alemania. Georges Hugnet publica *Le feu au cul*, un texto de un erotismo descarado y obsceno, ilustrado por Óscar Domínguez con dibujos de escenas sexuales. Asimismo, es en este año en el que la modelo y marchante Dina Vierny presenta Maud Bonneaud a Óscar Domínguez. El pintor abre en la Galería Louis Carré su primera exposición individual en París. A propósito de esta exposición, su amigo el escritor Paul Éluard escribe: “alta pintura rica en metamorfosis, pinturas donde los objetos corrientes se presentan coloreados como un espejismo, donde gigantescas figuras, del más leve formalismo anatómico, son liberadas, eternizadas por el espacio sin embargo limitado”. La prensa colaboracionista critica duramente la exposición, mientras que la revista *Panorama* de 2 diciembre abría sus páginas con una reseña y una entrevista al pintor bajo el título “Dominguez. Le dernier peintre surréaliste de Paris”.



◆ Cartel de la exposición *DOMINGUEZ* en la Galerie Louis Carré, París, 1943. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ANDRÉ THIRION / ÓSCAR DOMÍNGUEZ  
◆ *Le grand ordinaire*. París, 1934 [1943]. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Les cocottes en papier*, 1943. Óleo sobre lienzo, 46,1 x 61,3 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, PARÍS



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Dibujo inspirado en el mariscal Pétain, *le grand ordinaire*. Ilustración para el ejemplar de lujo marcado con la letra F, del libro de ANDRÉ THIRION, *Le grand ordinaire*, París, 1934 [1943]. ARCHIVO LAFUENTE. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

## 1944-1945

Tras la liberación de París, acaecida a finales de mes de agosto, Óscar Domínguez participa en el homenaje a Picasso que tiene lugar en el Salon d'Automne. En enero del año siguiente celebra su segunda exposición individual, *Peintures récentes*, en la Galerie Roux-Hentschel, con la reproducción de una *Vidente* en la cubierta del catálogo, y en cuyo texto introductorio Georges Hugnet afirma que Óscar Domínguez es tanto “un inventor como un pintor, preocupado por lograr una representación más o menos brillante de la naturaleza”. Éste, afirma, “interpreta la realidad con una tenacidad tan constante que podría decirse de él, más que de ningún otro, que pinta lo que sueña”. En estos momentos Óscar Domínguez participa en otras siete exposiciones colectivas, en París, Londres y Bruselas. Colabora con la Unión de Intelectuales Españoles, apoyada por exiliados fieles a la República, cuyo objetivo no era otro que “el derrocamiento del régimen totalitario en España”. Asimismo, se suma a la causa y participa en una carta antifascista firmada por diez artistas españoles –Francisco Bores, Apel.les Fenosa, Pedro Flores, Honorio García-Condoy, Ismel González de la Serna, Baltasar Lobo, Ginés Parra, Joaquín Peinado, Jean Rebull y Hernando Viñes– leída en la École des Beaux-Arts de París. Entre el 9 de junio y el 8 de julio expone en la XXII edición del Salon des Tuileries del Musée d'Art Moderne de la Ville de París. Y, a finales del mismo mes de julio, en otra exposición colectiva organizada bajo el lema *La Marseillaise de la libération*. Del 4 al 30 de octubre expone en una colectiva surrealista en la Arcade Gallery de Londres. Se trata de una época en la que asistimos a un marcado compromiso político, que en buena medida vendría a desmentir las opiniones, desafortunadas, de algunos críticos que han insistido en el carácter apolítico del pintor.

En septiembre Frédéric Delanglade invita a Domínguez a participar en un mural colectivo en la sala de guardia del Hospital psiquiátrico de Sainte-Anne, destruido por los nazis en 1940 y solo ahora reconstruido por un grupo de artistas que intentan retomar las acciones de carácter colectivo propiamente surrealistas. Francis Bott, Marcel Jean, Maurice Henry, Jacques Hérold, y los españoles García Condoy, Óscar Domínguez, Luis Fernández, Baltasar Lobo y Manuel Viola, fueron los participantes en aquella experiencia. Con todo, el fresco sería nuevamente destruido en 1963, esta vez por la ampliación del hospital<sup>2</sup>.



MAURICE HENRY. Tarjeta de invitación a la inauguración del mural colectivo realizado en el Hospital de Sainte-Anne, París, diciembre de 1945. COLECCIÓN PARTICULAR

<sup>2</sup> Sobre la pintura mural del Hospital psiquiátrico de Sainte-Anne, véase el catálogo de la exposición *Amitiés, créativité collective*, comisariada por BLANDINE CHAVANE y JEAN-JACQUES LEBEL en el MUCEN, Marsella, entre el 16 de octubre de 2022 y el 13 de febrero de 2023; y en el Kunstmuseum de Wolfsburg entre el 14 de mayo y el 24 de septiembre de 2023. También LAURENCE HUSSON, *Sur-réalisme à l'Hôpital Sainte-Anne. La salle de garde dans tous ses états, Psychologie clinique*, n. 34, 2012.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Mesa y personaje*, 1944. Acuarela y gouache sobre papel, 46 x 64 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



Vista de la sala de guardia del Hospital psiquiátrico de Sainte-Anne. En el ángulo superior izquierdo, una tauromaquia del pintor LUIS FERNÁNDEZ. Debajo, una mujer bajando las escaleras pintada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ



Inauguración del mural del Hospital psiquiátrico de Sainte-Anne, el 16 de diciembre de 1945. De izquierda a derecha: FRÉDÉRIC DELANGLADE, BALTSAR LOBO, FRANCIS BOTT, LUIS FERNÁNDEZ, JACQUES HÉROLD, MARCEL JEAN, MAURICE HENRY, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, HONORIO GARCÍA CONDOY y MANUEL VIOLA

También de 1945 es la edición colectiva *La terre n'est pas une vallée de larmes*, editada por Marcel Mariën en Bruselas para las colecciones de Galerie La Boétie, donde Óscar Domínguez publica un dibujo erótico y una reproducción de las distintas posiciones de su escultura móvil en madera de caoba, *Femme couchée* (1942). También realiza la imagen de la cubierta para la publicación colectiva *Vrille. La peinture, la littérature libres*, revista de una sola entrega en la que la presencia de la obra del pintor resulta, ciertamente, destacable, a decir por las numerosas obras de su producción reproducidas en sus páginas. El texto de Georges Hugnet "Le génie et ses loisirs" concluye con cinco pinturas de Domínguez, entre ellas los paisajes cósmicos pertenecientes a R.-J. Godet, a la Colección Guggenheim y a la Colección Pettersen. Asimismo, otro artículo de Marcel Béalu reproduce una conocida pintura del artista de 1937, por entonces perteneciente a la misma Colección Pettersen.

## 1946

Con la llegada del año nuevo Óscar Domínguez viaja a Checoslovaquia junto a los pintores Antoni Clavé, Pedro Flores, Joaquín Peinado y Manuel Viola; y los escultores Apelles Fenosa, Honorio García Condoy y Baltasar Lobo, para participar en la exposición *Arte de la España republicana. Artistas españoles de la Escuela de París*, que abriría sus puertas a partir del 30 de enero en la sala Mánes—llamada así en honor al fundador de la pintura moderna checa del siglo XIX, Josef Mánes— de Praga. La exposición constituyó un auténtico acontecimiento en la capital checa. El grupo español es recibido por el presidente de Checoslovaquia de entonces, Eduard Beneš, y se suceden los actos y recibimientos institucionales. Asimismo, los artistas españoles se relacionan con altas personalidades de la sociedad del momento. El éxito de la exposición es tal, que solo en las primeras semanas recibe más de diez mil visitas. Cabe destacar el hecho de que una parte sustancial de las obras expuestas, sobre todo pinturas, dibujos y grabados (en total 244), se quedaron en colecciones checas. Óscar Domínguez presentó doce obras y logró un éxito rotundo; la prensa dedica varios artículos muy elogiosos a su obra. En una carta enviada por los artistas españoles el 4 de marzo al jefe del gobierno republicano español, José Giral, queda de manifiesto que aquella exposición había constituido un hito en defensa de la España republicana, y se sugería la idea de actuar con reciprocidad organizando "una exposición de artistas checoslovacos en Madrid cuando la República haya tomado posesión de sus legítimos poderes".



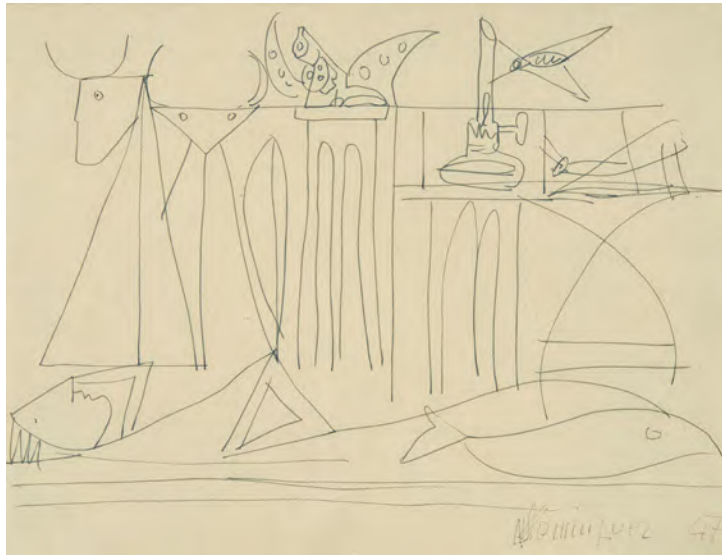
◆ Catálogo de la exposición Umění republikánského Španělska / *Arte de la España republicana*, dedicada a los artistas españoles de la Escuela de París. Con un dibujo de PABLO PICASSO en la cubierta. Praga, 1946. ARCHIVO PAVEL ŠTĚPÁNEK, Praga

VÁCLAV CHOCHOLA ◆ Los españoles de París en el taller del pintor VLADIMÍR SYCHRA en Praga, febrero de 1946. De izquierda a derecha: ANTONI CLAVÉ, APELLES FENOSA, VLADIMÍR SYCHRA, su mujer, también pintora, JARMILA ZÁBRANSKÁ SYCHROVÁ. Por encima, MANUEL VIOLA; en el centro, con la mano vendada, ÓSCAR DOMÍNGUEZ; siguen ZDENĚK PŘIBYL, OTA JANEČEK y PEDRO FLORES. Sentados, en primer término: HONORIO GARCÍA CONDOY, OTA MIZERA y JOAQUÍN PEINADO. Praga, 1946. ARCHIVO PAVEL ŠTĚPÁNEK, Praga



◆ Inauguración de la exposición *Arte de la España republicana* en la Galería Manes. De izquierda a derecha: BALTASAR LOBO, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, SERRANO-PLAJA, MANUEL VIOLA, JOAQUÍN PEINADO, ANTONI CLAVÉ, PŘIBYL y PEDRO FLORES. En el fondo pinturas de PICASSO y VIÑEZ. Praga, 1946. COLECCIÓN PARTICULAR





ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *La coup de grace*, 1946. Óleo sobre lienzo, 53 x 72 cm. COLECCIÓN TELEFÓNICA

ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ Dibujo preparatorio para *Caballo de Troya*, 1947. Tinta china sobre papel, 17 x 23 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Caballo de Troya*, 1947. Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Se trató, por tanto, de un acontecimiento cultural con una gran repercusión en el orden político. Tras su clausura, la muestra itineró a la capital de Moravia, Brno, en donde se inauguró el 23 de marzo.

A principios del mes de marzo, Óscar Domínguez expone dieciséis obras en la Hugo Gallery de Nueva York, en una muestra individual que la prensa destaca por el interés de tratarse de trabajos ejecutados por un artista español durante la guerra. En el mes de junio participa en la exposición celebrada en Burdeos conmemorativa del segundo centenario del nacimiento de Goya. Asimismo, además de otras exposiciones colectivas en las que colabora en este período, encontramos obra suya en la sección de la España republicana de la *Exposition Internationale d'Art Moderne, Peinture, Art Graphique et Décoratif, Architecture*, abierta al público a partir del 18 de noviembre y organizada por la UNESCO en el Palais de Tokyo de París. Óscar Domínguez presenta la pintura *À bas le fascisme*. Estamos ante un momento de un gran compromiso político, reflejado en diversas pinturas en las que representa de forma obsesiva extraños personajes subidos a la grupa de carruajes de batalla y artefactos de guerra, al tiempo que se suceden las taumauquias y las obras con motivos españoles.

## 1947

En los primeros días del año se produce la ruptura con André Breton y el grupo surrealista, lo que provoca la ausencia de Óscar Domínguez en la importante exposición *Le surréalisme en 1947*, que abriría sus puertas en la Galerie Maeght el 7 de julio. A finales del mes de febrero Óscar Domínguez participa en una magna exposición dedicada al exilio español, organizada por la Confederación Nacional de Trabajadores y el Movimiento Nacional Libertario en la Chambre de Commerce de Toulouse y en la Galerie La Boétie de París. El joven cineasta francés, Alain Resnais, visita a Óscar Domínguez en su estudio y lo filma, pincel en mano, ejecutando algunas de sus pinturas de aquel momento. Por alguna razón que no conocemos el rodaje quedó inconcluso, de forma que sólo se han conservado algo más de cinco minutos de grabación. En opinión del crítico José Andrés Dulce, “en las imágenes tristes, apagadas y casi menesterosas de *La visite* se adivina cierto respeto por el artista apátrida, al que la cámara trata de no incomodar pese a la cercanía y a la variedad de ángulos escogidos”<sup>3</sup>.



◆ Fotogramas de la película *Visite à Oscar Domínguez* de Alain Resnais, 1947

<sup>3</sup> Véase el texto de JOSÉ ANDRÉS DULCE en el catálogo de la exposición *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, *Op. cit.*, pp. 355 y ss.



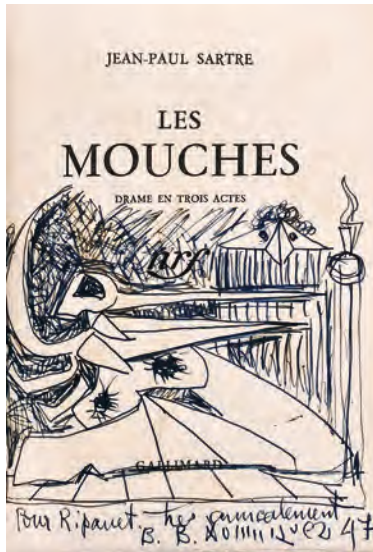
OLDŘICH ŠIMÁČEK ◆ ÓSCAR DOMÍNGUEZ en Olomouc, dibujando en el taller de JAROMÍR ŠOLC una composición con gato y mesa, perteneciente hoy, a la Galería de Ostrava. Diciembre de 1947. ARCHIVO PAVEL ŠTĚPÁNEK, Praga



OLDŘICH ŠIMÁČEK ◆ ÓSCAR DOMÍNGUEZ abrazando a JAROMÍR ŠOLC en su taller. Abajo a la izquierda la pintura *Puerto/Ciudad* de DOMÍNGUEZ, hoy en paradero desconocido. Arriba, esculturas de JAROMÍR ŠOLC; a la izquierda, una de las versiones de *Mujeres en el balcón* (fragmento). Olomouc, diciembre 1947



OLDŘICH ŠIMÁČEK ◆ ÓSCAR DOMÍNGUEZ, MAUD BONNEAUD y JAROMÍR ŠOLC. Diciembre de 1947. ARCHIVO PAVEL ŠTĚPÁNEK, Praga



Dibujo original de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, firmado "B. B. Dominguez 47", practicado sobre la portadilla de la 1ª edición de la pieza teatral de JEAN-PAUL SARTRE, *Les mouches*. Drame en trois actes, 1943, publicada por la parisina editorial Gallimard. Este libro es uno de los dieciocho ejemplares sobre papel vélin pur fil, in 12. El dibujo está dedicado a RIPAUT, uno de los primeros espectadores de la obra. COLECCIÓN BOUSSARD, París

Asimismo, el editor Henri Parisot publica en la colección L'âge d'or el cuaderno poético de Óscar Domínguez, *Les deux qui se croisent*, escrito un año antes en la región de Luchon del Pirineo francés, con la complicidad de Maud Bonneaud, quien colabora en la ordenación de aquellas páginas preñadas de un lenguaje subversivo y delirante. En este mismo período Óscar Domínguez realiza los vestuarios, la escenografía y los carteles anunciadores de la pieza teatral *Les mouches*, de Jean-Paul Sartre, ahora con música de Guy Bernard. Y el 1 de octubre la editorial Nouritures Terrestres publica el poema *Poésie et vérité* 1942, de Paul Éluard, que aparece, por invitación del poeta, ilustrado con treinta y dos aguafuertes de Óscar Domínguez.

En diciembre Óscar y Maud viajan a la ciudad checoslovaca de Olomouc invitados por el escultor Jára Šolc, quien les cede su estudio para pintar algunos de los veinte cuadros que formarían parte de la exposición *Domínguez*, abierta al público entre el 14 y el 28 de diciembre en el Consejo Central de Cultura de aquella ciudad. Entre las obras de la muestra destacan *La liberación de España y Revolución*, comprometidos con la causa republicana en el exilio.

Óscar Domínguez diseña dos pañuelos de seda para el proyecto británico de industrialización del arte Ascher Squares, concebido por el checo Zika Ascher, residente en Londres desde 1938 y propietario de una empresa de textiles, Ascher Limited. El proyecto consistía en una colección



ÓSCAR DOMÍNGUEZ *Les deux qui se croisent*, 1947. Fontaine, Colección L'âge d'Or, París. Dibujo de cubierta por PRASINOS. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Le jour et la nuit*, 1947. Seda crepé, 90 x 90 cm [ed. 225]. FONDO WESTERDAHL. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Cage d'oiseau*, 1947. Seda crepé, 90 x 90 cm [ed. 225]. FONDO WESTERDAHL. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



♦ Fotografía de los almacenes Carson, Pirie Scott & Co. y el proyecto Ascher Squares, Chicago, 1947

de pañuelos de seda de 90 x 90 cm, con dibujos impresos, realizados por artistas de la vanguardia del momento y con una producción muy limitada: entre 160 y 675 ejemplares de cada uno de ellos. Entre 1946 y 1948 participaron en este proyecto treinta y cinco artistas, entre ellos Alexander Calder, Jean Cocteau, André Derain, Lucien Freud, Françoise Gilot, Barbara Heptworth, Marie Laurencin, Pierre Matisse, Henry Moore, Francis Picabia, Nicolas de Stäel; y los españoles Antoni Clavé, Francisco Bores, Pedro Flores y Emilio Grau Sala, además de Óscar Domínguez. El tinerfeño hizo dos diseños: *Cage d'oiseau* y *Le jour et la nuit*, de los que se produjeron algo más doscientos ejemplares en cada caso. Domínguez escribió una nota a Zika Ascher en la que le mostraba su reconocimiento por la idea de encargar a artistas contemporáneos diseños para pañuelos o tejidos. Por el número limitado de ejemplares y por el precio de venta –de cuatro a siete libras cada uno, mientras que el salario semanal de un obrero no alcanzaba las cuatro libras–, el proyecto, innovador desde el punto de vista estético, no constituyó un gran éxito comercial. Fue objeto, sin embargo, de una muy buena crítica, y la presentación de la colección en la Lefebvre Gallery, de la londinense New Bond street, fue un gran acontecimiento social. Una fotografía de 1948 muestra los fulares expuestos, enmarcados, para su venta en Carson, Pirie Scott & Co., los suntuosos almacenes de Chicago con sede en el edificio diseñado por Louis Sullivan<sup>4</sup>.

## 1948

El 6 de enero expone nuevamente en Praga, en la colectiva *Españoles de la Escuela de París*, celebrada en la sala Hollar de Praga, con un total de doce obras. El 11 de marzo contrae matrimonio civil con Maud en el Ayuntamiento de París. Viaja a Italia, concretamente a Venecia y Milán, y estrecha su relación con el pintor Renato Birolli. En primavera expone junto a Ginés Parra en la parisina Galerie Breteau, en el número 70 de la rue Bonaparte. En mayo, durante la cuarta edición del Salon de Mai, exhibe tres obras de pequeño formato. Asimismo, las pintoras Hélène Azenor y Alice Axel publican la revista de dos únicas entregas, *Le Potomak*, de edición muy cuidada y con prestigiosas colaboraciones, en la que se ofrecen contenidos sobre cine, literatura y pintura. Óscar Domínguez abre el primer número de la revista con un poema sobre Astrakan, un bandolero de Guayongge que roba máquinas de coser y de escribir para decorar su gruta, personificado en un grabado con mesa y revólveres. Pasa el verano con Maud en el sur de Francia, en Golfe-Juan, en compañía de Picasso y sus amigos. En una carta de 10 de

<sup>4</sup> JOSÉ CARLOS GUERRA CABRERA aborda la fortuna crítica de este episodio en su monografía, ya citada, *Óscar Domínguez: obra, contexto y tragedia*.



IZIS BIDERMANAS ♦ MAUD BONNEAUD y ÓSCAR DOMÍNGUEZ, París, 1948. Fotografía bn. Al fondo la pintura *Composición con fondo azul* (1948). COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Composición con peces*, 1948. Tinta sobre papel, 23 x 32 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *La liberación de España*, 1947. Óleo sobre lienzo, 118 x 150 cm. GALERÍA DE BELLAS ARTES OSTRAVA, República Checa

agosto le muestra a Eduardo Westerdahl la felicidad que la pareja experimenta en estos momentos: “Estoy muy contento. Esta playa es muy bella. Tengo una terraza frente al mar... Como verás te escribo largo frente al mar y los barcos que se me antojan peces cortados por la mitad...”<sup>5</sup>. En este mismo año solicita la nacionalidad francesa, que sería concedida por decreto de 4 de noviembre de 1949. Viaja por tercera vez a Checoslovaquia y expone medio centenar de pinturas en la sala Manes. Tras su clausura, la muestra viaja a Bratislava.

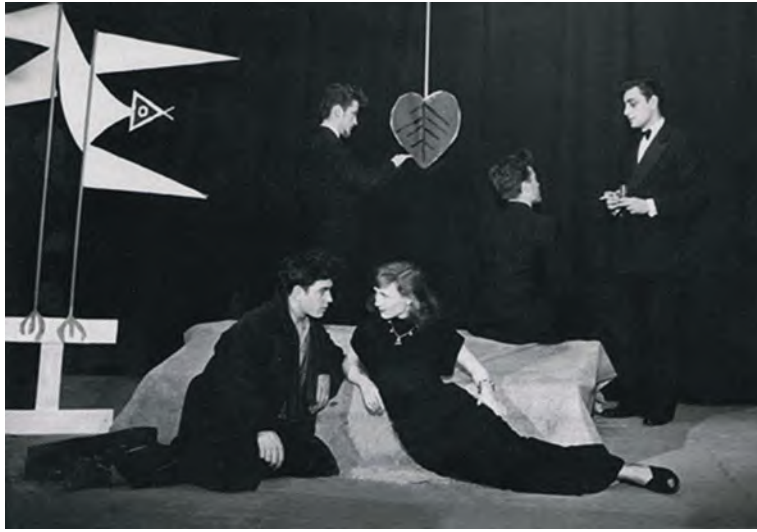
### 1949

La Sección de Artes Plásticas y Tertulia Artística Eslovaca organiza una exposición de Óscar Domínguez en el pabellón de la UBS de Bratislava. Óscar y Maud se alojan en casa del pintor y crítico Ján Mudroch, quien afirma en la presentación de la muestra que se trata de “uno de los artistas más importantes de la contemporaneidad”. Se exhiben obras de marcado signo republicano, como las pinturas *Franco sobre España* o *La liberación de España*. En la pintura de Domínguez del período checo, toda clase de seres zoomórficos adquieren vida propia y establecen otro orden de cosas distinto al acostumbrado. Su amigo y crítico, Eduardo Westerdahl, afirmaba que la obra de Óscar Domínguez debe interpretarse desde este punto de vista lúdico, pues “hay que mirarla con los

<sup>5</sup> Carta de ÓSCAR DOMÍNGUEZ a EDUARDO WESTERDAHL. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Gobierno de Canarias. Fondo Westerdahl.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Toro arquero*, 1948. Óleo sobre lienzo, 22,5 x 17 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



♦ Vista parcial de la escenografía realizada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ para la obra de teatro *La Place de l'Étoile* de ROBERT DESNOS, puesta en escena por la compañía La troupe du Théâtre Indépendent de orientación comunista, dirigida por CLÉMENT HARARI y representada en el Théâtre des Noctambules. En primer plano de la fotografía, los actores MILAN KEPEL y LOLEH BELLON y en segundo plano, los actores SERGE BOUILLON y GAMIL RATIB. ARCHIVOS ART

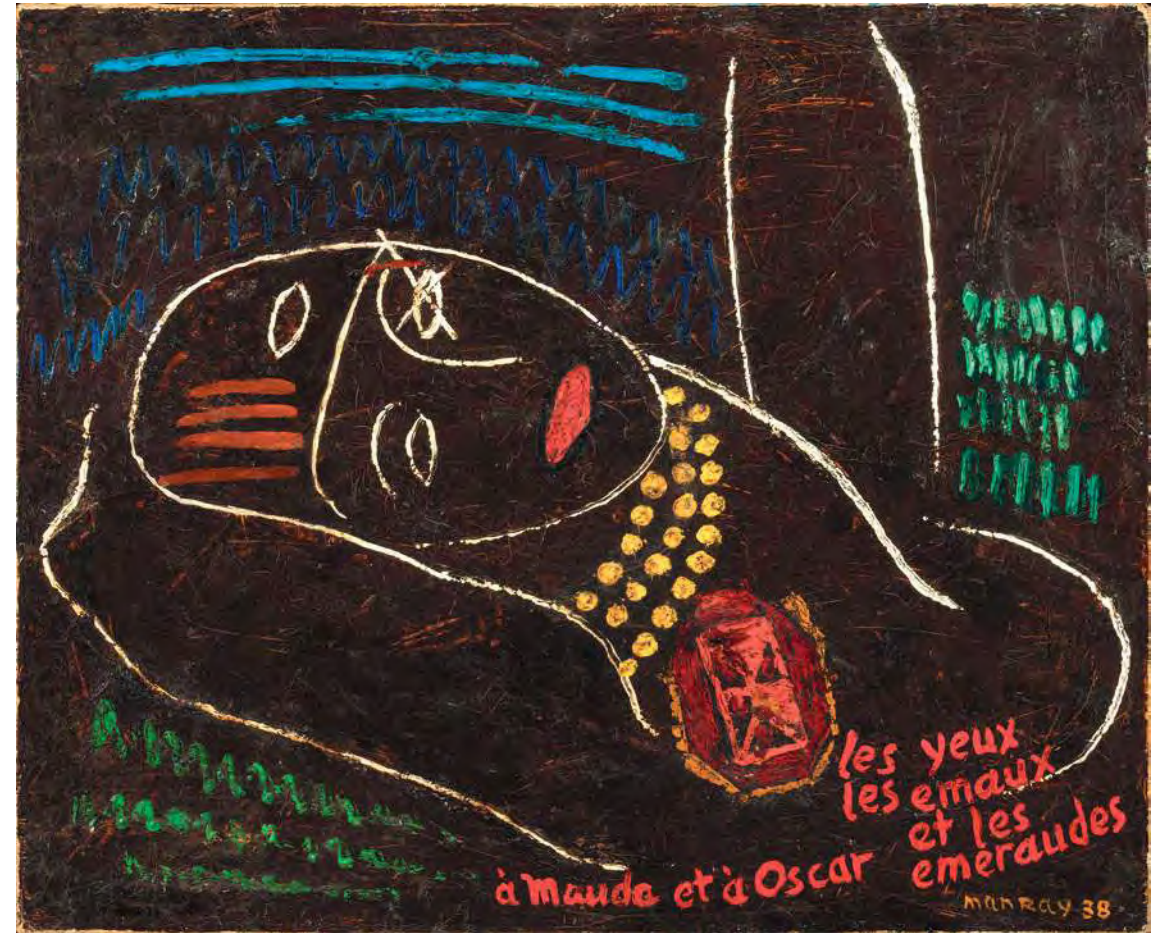
ojos que él la vio. Es la paciente testificación de un poeta que va día tras día descubriendo las cosas de este mundo en su doble aspecto de la realidad y el deseo. Cada objeto aparece siempre con otra posibilidad y sus experiencias muchas veces tienen humor y siempre un alto rango poético: un cangrejo descomunal, un pájaro de hierro, una máquina que no está hecha para función alguna, unos cuernos por auricular de teléfono, un toro en pie con catalejo, un toro con bigotes, un toro con cuernos de manillar de bicicleta y una rueda, un minotauro, un caballo-mujer, un gato florero, un frutero come frutas, etc.”<sup>6</sup>. Buena parte de la obra de este período –comprendida entre su primera estancia en Checoslovaquia, en enero de 1946; y el último de sus viajes, en enero de 1949– hay que entenderla en estas coordenadas, tal y como ocurre con la serie de *toros-arqueros* de signo metamórfico. La figura taurina toma, entonces, la indumentaria de una máquina de guerra, se transforma en artefactos lúdicos al servicio de la invención pictórica. La exposición bratislava de Óscar Domínguez se celebra en medio de una acalorada discusión que debatía a los artistas y agentes culturales entre un arte de vanguardia o el realismo socialista; tendencia, esta última, que finalmente se acabará imponiendo con el endurecimiento del nuevo régimen de orden soviético que aislaría al país dentro del bloque del Este. El pintor español nunca más volvería a pisar suelo checoslovaco. En este período Man Ray toma prestado el estudio del pintor en Montparnasse, y este obsequia a Domínguez y a Maud con la pintura *Créole* (1938), en la que introduce una sentida dedicatoria<sup>7</sup>.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Maqueta de minotauro*, 1949. Objeto en cartulina pintada con lápices de colores y alambre sobre madera, 25 x 12 x 5 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

<sup>6</sup> EDUARDO WESTERDAHL, *Óscar Domínguez*, Gustavo Gili, Barcelona, 1968.

<sup>7</sup> En el catálogo de la exposición *Maud. C'est la vie*, PILAR CARREÑO relata esta anécdota. TEA Tenerife Espacio de las Artes, 28 de enero-27 de abril de 2022.



MAN RAY ♦ *Créole*, 1938. Óleo sobre lienzo, 38 x 45,5 cm. Con dedicatoria añadida en 1949: “à Maud et à Oscar / les yeux / les émaux / les émeraudes”. [a Maud y a Óscar / los ojos / los esmaltes / las esmeraldas]. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

A su vuelta a París, participa en el concurso Internacional *Art Awards*, sobre pinturas de Navidad, organizado por la empresa estadounidense Hall Brothers Incorporated. En primavera prepara cuatro escenografías para una pieza teatral de Robert Desnos, *La place de l'Étoile*, representada en el Théâtre des Noctambules, y dirigida por el militante comunista Clément Harari. La actriz Loleh Bellon recibió el premio Jeunes Comédiens por su interpretación en esta pieza teatral.

Domínguez expone en Milán y en el Salón de Mai de París, y participa en el Salón de Arte Mural celebrado en la Capilla Clementina del Palais des Papes de Aviñón, junto a pintores de la talla de Robert y Sonia Delaunay, Fernand Léger, Henri Matisse, Marc Chagall, Joan Miró o Piet Mondrian. Veranea en la Costa Azul, invitado por Picasso, repitiendo así la experiencia estival de los dos años anteriores.

Este año es de especial relevancia en su trayectoria, pues da comienzo la denominada “etapa esquemática” de su pintura. El 17 de julio escribe una carta a Eduardo Westerdahl en la que afirma haber logrado una técnica que le “permite una pintura personal marcando el momento más logrado” de su obra<sup>8</sup>. Se refiere al “triple trazo”, un período en el que su pintura experimenta una simplificación radical, y donde el dibujo posee un papel determinante. En el mes de agosto aparece el libro de Iliá Zdanevitch, *Poésie de mots inconnus*, con textos poéticos de varios autores y dibujos de Jean Arp, Georges Braque, Marc Chagall, Óscar Domínguez, Alberto Giacometti, Fernand Léger, André Masson, Pierre Matisse, entre otros. Entre el 25 de octubre y el 27 de noviembre encontramos obra de Óscar Domínguez en la exposición que el crítico Jacques Lassaing realiza para el Museo Nacional de Estocolmo bajo el título *Recherches de l'Art Français Contemporaine (1938-1948)*.

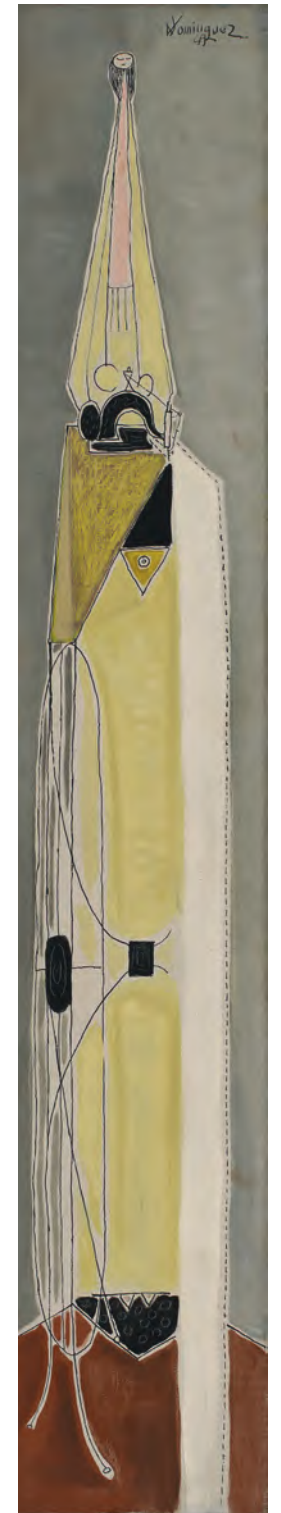
## 1950

El pintor viaja en enero a Londres, en compañía de Maud, pues la Imperial Chemical Industries (ICI), con sede en el Reino Unido, había solicitado los servicios de Óscar Domínguez en calidad de director artístico de un documental sobre los beneficios sociales del uso del acero. Domínguez y Maud visitan a Roland Penrose y Lee Miller en Fairley Farm. Del 4 al 16 de marzo Óscar Domínguez expone en la Galerie Apollo de Bruselas sus trabajos más recientes, por iniciativa de Christian Dotremont, con quien había publicado en 1941 el cuaderno *Noués come une cravate*. Obtiene un éxito rotundo y vende dieciocho telas de las veinte

<sup>8</sup> Carta de ÓSCAR DOMÍNGUEZ a EDUARDO WESTERDAHL, de 17 de julio de 1949. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Gobierno de Canarias. Fondo Westerdahl.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *La tour*, 1949. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. CORTESÍA GALERÍA LEANDRO NAVARRO



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *La costurera*, 1949. Óleo sobre lienzo, 100 x 17 cm. CORTESÍA LM ARTE COLECCIÓN, La Laguna, Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *La table noire*, 1950. Óleo y tinta china sobre lienzo, 38 x 46 cm. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE GEORGES POMPIDOU, París

expuestas. En el prólogo de la muestra, el escritor afirma: “se trata de ser todavía siempre, noche y día, de Tenerife; se trata de no traicionar jamás a su propio país; se trata de dejar que Tenerife se derrame y de descubrir en pleno continente los signos de la isla”. En Bruselas, durante el mes de marzo, conoce a la escultora Nadine Effront, de quien se enamora “locamente”<sup>9</sup> y empieza a frecuentar la élite cultural parisina. Progresivamente va a producirse la ruptura con Maud, que se volvería definitiva en 1952.

Participa una vez más en el Salon de Mai, abierto en el Palais de Tokyo entre el 9 y el 30 de mayo. Firma un contrato con el marchante francés Gildo Caputo, quien gestiona la venta al Musée National d'Art Moderne de París –centro dependiente del estado francés–, de su pintura *La table noire*, un muy buen ejemplo de su nuevo estilo esquemático. Recibe la visita de su amigo Eduardo Westerdahl. Si bien el *picassismo*, no sólo desde el punto de vista formal, sino incluso desde la elección de los temas, había condicionado, en parte, su visión del hecho plástico, la aparición de este período esquemático o de *triple trait* permite al pintor realizar un tipo de composiciones austeras, de trazos calculados, en donde el color toma un protagonismo totalmente nuevo, y las líneas, en un acto disciplinado de expresión mínima, perfilan cada uno de los objetos representados sugiriendo sólo su presencia, sin llegar a dotarlos de una apariencia de realidad o forma totalmente definida.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *El estudio*, 1950. Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES. CORTESÍA PRESIDENCIA DEL GOBIERNO DE CANARIAS

<sup>9</sup> Carta de ÓSCAR DOMÍNGUEZ a EDUARDO WESTERDAHL, de 19 de mayo de 1950. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Gobierno de Canarias. Fondo Westerdahl.



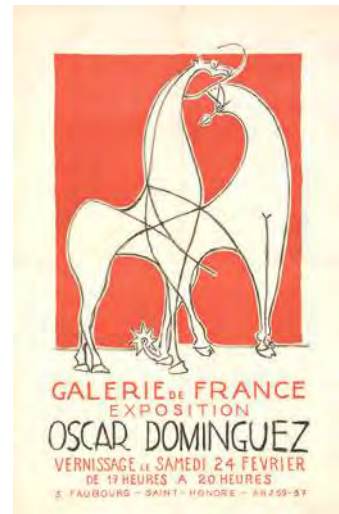
MICHEL SIMA ♦ Óscar Domínguez en su estudio, ca. 1951. © Michel Sima / Rue des Archives

## 1951

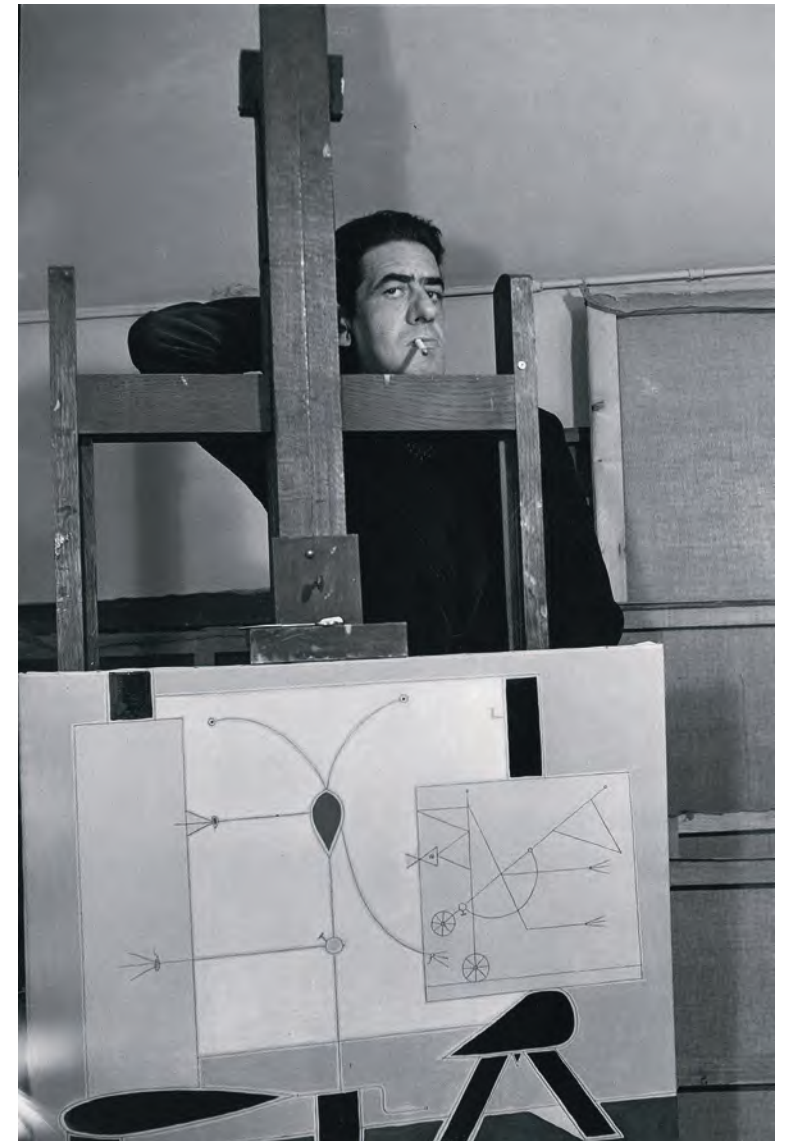
El marchante Gildo Caputo toma las riendas de la Galerie de France y organiza una exposición individual de Óscar Domínguez entre el 24 de febrero y el 16 de marzo. La muestra consigue gran éxito mediático y es reseñada por importantes diarios franceses: *Libération*, *Le Figaro*, *Paris-Presse*, *Combat*, *Le Monde*, *L'Aube* y *Le Parisien libéré*, así como otras revistas especializadas y semanarios, como el británico *Daily Mail* y el estadounidense *Time*. En este último se celebra el nuevo estilo esquematista del pintor en un artículo titulado "Oscar the Oscillator", al que acompaña un retrato realizado en su estudio por el fotógrafo belga Roland d'Urse. Exposiciones individuales en la Galerie George Moos, en su sede de Zúrich, entre el 8 y el 30 de mayo, a cuya inauguración acude en compañía de Nadine Effront; y en su sede de Ginebra, entre el 12 de junio y el 7 de julio. Entre el 4 y 31 de agosto, el mismo Gildo Caputo expone quince lienzos de Domínguez en la Librairie Marcel Evrar, de Le Touquet-Paris Plage. También en ese mes de agosto participa en



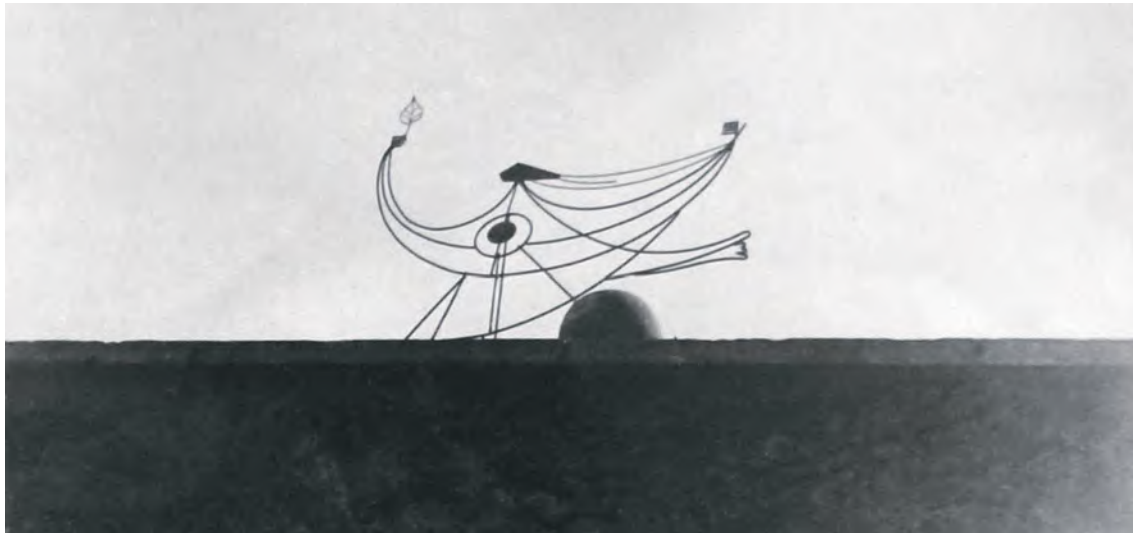
Inauguración de la exposición de DOMÍNGUEZ en Galerie de France, París, febrero de 1951. De izquierda a derecha, GILDO CAPUTO, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, NADINE EFFRONT y FRANCIS CARCO. Reproducida por JOSÉ CARLOS GUERRA CABRERA en su monografía sobre ÓSCAR DOMÍNGUEZ a partir de los archivos de ACHELLI CAVELLINI



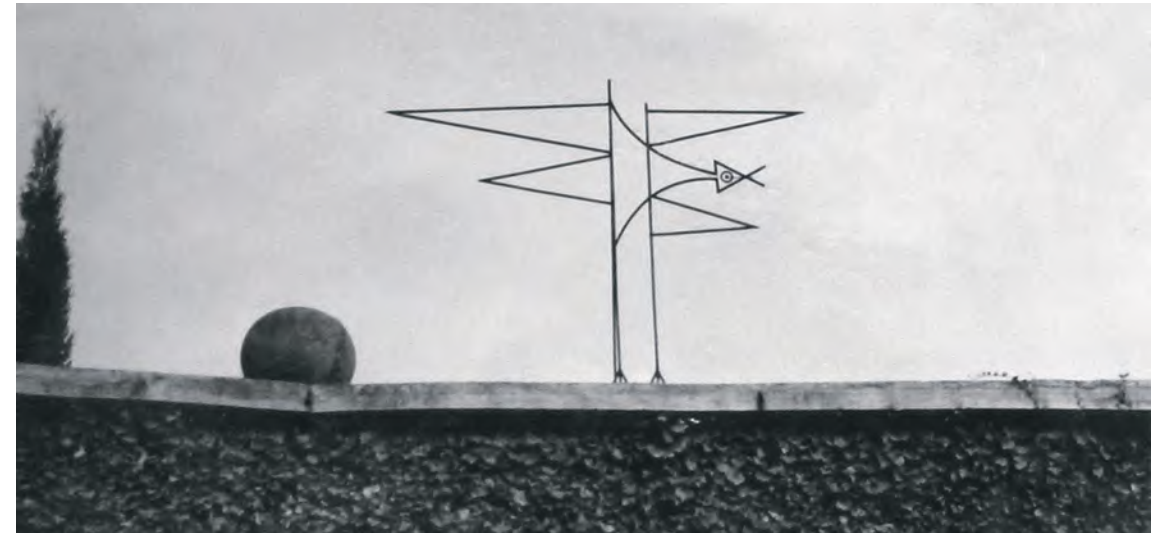
Tarjeta de invitación y Cartel de la exposición Óscar Domínguez en la Galerie de France, París, 1951



ROLAND D'URSEL ♦ Retrato de Óscar Domínguez en su estudio, París, 1951. Fotografía de época. Gelatina de plata, 56,6 x 35,8 cm. MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE, Charleroi, Bélgica



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Niña saltando a la comba [retrato de Marie-Laure]*, 1951. Escultura de hilos de acero realizada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ para los jardines de la villa Noailles, situada sobre los muros de la fachada principal. Foto EDUARDO WESTERDAHL, 1956



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Pájaros*, 1951. Escultura de hilos de acero realizada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ para los jardines de la villa Noailles, situada sobre los muros de la fachada principal. Foto EDUARDO WESTERDAHL, 1956

una colectiva, *Pintores españoles de la Escuela de París*, en el Museo de Bellas Artes de Caracas.

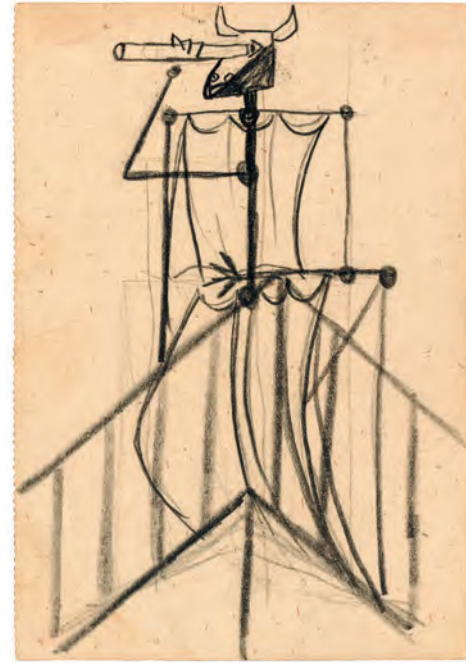
Se reencuentra con la vizcondesa Marie-Laure de Noailles, que se convierte en su mecenas. Por encargo de esta, en los meses de verano decora la residencia vacacional de Marie-Laure en Hyères, en el sur de Francia, el conocido como Château Bernard. Sobre los muros de aquella construcción neoplasticista obra de Robert Mallet-Stevens, Domínguez introduce varias esculturas esquemáticas de filamentos de hierro y acero, así como dibujos y frescos. Las esculturas representaban motivos iconográficos propios de su obra pictórica, ahora trazados en la delicada silueta de unos *Pájaros*, una *Niña saltando a la comba*, un *Gato*, y un *Minotauro pirata* que otea el horizonte con un catalejo desde lo alto del módulo principal. Las bautiza con el lema de “sky sculptures”<sup>10</sup>.

Domínguez expone en la muestra bienal *Pittori d’oggi: Francia-Italia*, celebrada en Turín a mediados de octubre en el Palazzo della Promotrice delle Belle Arti. Asimismo, en este año se presenta el corto de animación británico *River of Steel*, financiado por diecisiete empresas británicas productoras de acero y encargado a la londinense Larkins Studios bajo la dirección de Peter Sachs, quien recurrió a Óscar Domínguez como director artístico para vivificar un film que, debido al tema propuesto, se presuponía muy poco atractivo para el gran público. Con todo, la intervención de Domínguez en *River of Steel* fue decisiva

<sup>10</sup> En el libro *Knowing when to stop. A memoir*, el músico NED ROEM da cuenta de las intervenciones del pintor en la villa Noailles en aquel año de 1951: “ese mismo año, Óscar Domínguez construiría, en la herrería local, cuatro enormes diseños de acero que dispuso soldar a la parte superior de la pared principal (un procedimiento peligroso sobre una caída escarpada de sesenta pies), y que llamó ‘esculturas celestes’, porque el éter blanco y soleado podía filtrarse con facilidad entre los filamentos metálicos hasta llegar hasta nosotros”. Simon & Schuster, Nueva York, 1994.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *El gato*, 1951. Escultura de hilos de acero realizada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ para los jardines de la villa Noailles, situada sobre los muros de la fachada principal. Foto EDUARDO WESTERDAHL, 1956



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *El minotauro pirata*, 1951. Dibujo a lápiz sobre papel, 14 x 9,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *El minotauro pirata*, 1951. Escultura de hilos de acero realizada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ para los jardines de la villa Noailles, situada sobre los muros de la fachada principal. Foto EDUARDO WESTERDAHL, 1956



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *El minotauro pirata*, 1951. Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm. COLECCIÓN PARTICULAR

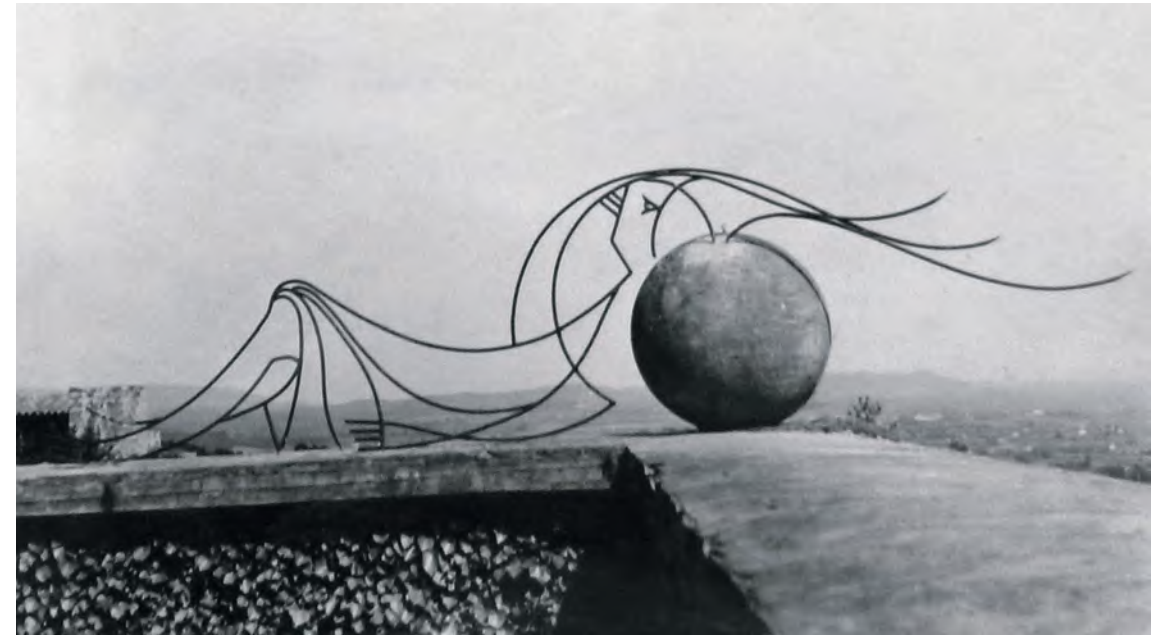
para que este trabajo haya sido considerado como una de las obras más importantes de la historia del corto de animación británico. Fue presentado en la sección de cortometrajes del Festival de Cannes de 1951, la misma edición en la que Luis Buñuel compitió con *Los olvidados* en la sección de largometrajes.

## 1952

Romance con Marie-Laure, con quien comienza una relación amorosa que él mismo califica de “escandalosa”. Reivindica sus aportaciones al movimiento surrealista en la exposición *Peinture surréaliste en Europe*, celebrada en Saarbrücken, entre los meses de junio y julio. Veranea con Nadine Effront en Saint-Tropez, donde conoce a un joven Stéphane Janssen, quien se convertiría, años después, en un importante coleccionista de su obra. Por invitación de Denise Majorel, fundadora con Jean Lurçat de la *Association des peintres cartoniers de tapisseries*, Óscar Domínguez diversificó su actividad creativa con el diseño de varios tapices con motivos cósmicos y mitológicos. El objetivo de esta asociación era difundir y favorecer la actividad de los artistas textiles y cartoneros, considerada, hasta entonces, meramente artesanal. Es en este momento en el que se afianza su relación con la vizcondesa de Noailles y rompe definitivamente con Nadine Effront.



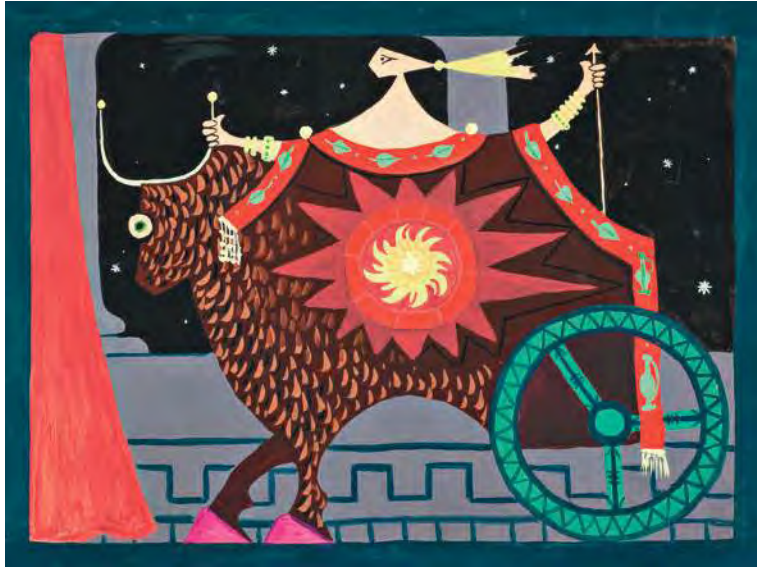
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Toros*, 1952. Óleo sobre lienzo, 16,5 x 27,3 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Mujer recostada [retrato de Marie-Laure]*, ca. 1952. Escultura en hierro forjado instalada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ sobre los muros de la fachada principal de los jardines de la villa Noailles, hoy, en la villa familiar de Grasse. Foto EDUARDO WESTERDAHL, 1956



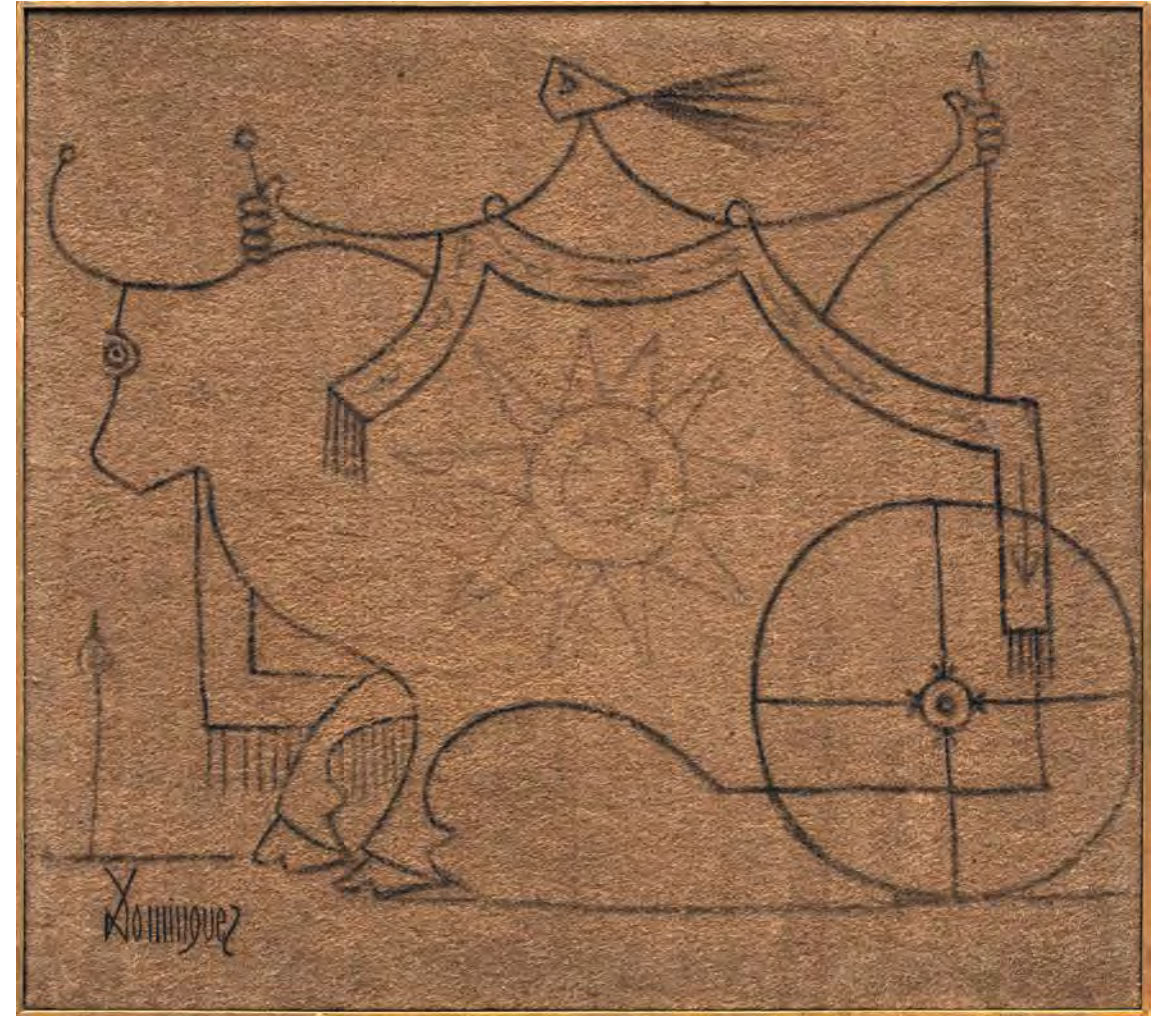
ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Maqueta de escultura*, ca. 1952. Objeto en madera y hierro, 4 x 6 x 4,5 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *El rapto de Europa*, 1952. Gouache sobre cartón, 44 x 60 cm. DEPÓSITO GOBIERNO DE CANARIAS. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



JEAN DEBRETAGNE ♦ Consola de acero pulido con cubierta de losa de vidrio, diseñada por JACQUES ADNET, y tapiz *Eolo*, realizado en 1952 por ÓSCAR DOMÍNGUEZ en los talleres Pinton-Aubusson-Felletin, y editado por la Compagnie des Arts Français, con motivo de su exposición en la galería de arte La Demeure (París, 1953), aquí fotografiado durante la exposición en Le Salon des Artistes Décorateurs, celebrada en el Musée des Travaux Publics, 1955. Fotografía publicada en la revista *Mobilier et Décoration* en su edición de julio de 1955



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *El rapto de Europa*, 1952. Tinta china sobre tela, 134 x 149 cm. CORTESÍA MORAND & MORAND, París



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Diosa Ceres*, 1952. Gouache sobre papel, 50 x 65 cm. COLECCIÓN LOS BRAGALES, Santander



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Diosa Ceres*, 1952. Gouache sobre cartón, 207 x 295 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

## 1953

Del 16 de enero al 7 de febrero, la parisina Galerie La Demeure presentó cinco tapices de Óscar Domínguez confeccionados a la manera tradicional francesa de Aubusson por los talleres Pinton-Aubusson-Felletin: *Atelier*, *Le chat bleu* y tres de representaciones de temática mitológica, concretamente, *Ceres*, *Eolo* y *El rapto de Europa*. Los diseños concebidos por Óscar Domínguez contaban con un primer boceto de tamaño medio y, a continuación, la pintura se proyectaba sobre un cartón manchado con gouache de dimensiones análogas al textil solicitado. Estos grandes tapices recibieron una muy buena acogida por parte de la crítica y, en su mayor parte fueron vendidos a coleccionistas franceses que apreciaron la simplificación del dibujo, la amplitud decorativa, y el intrascendente y lúdico cromatismo de sus composiciones. *Le chat bleu* fue seleccionado para la gran exposición de tapices franceses presentados en Copenhague en 1954 bajo el lema *Franske Vaevede Billedtaepe. Fra Middeladler og Nutid (Tapices tejidos franceses. De la Edad Media y el Presente)*. El tapiz de Domínguez se mostró, en aquella ocasión, junto a obras maestras medievales y renacentistas del género textil, y otras obras de artistas coetáneos, como es el caso de Jean Lurcat y de Gromaire. En una misiva de 28 de febrero el pintor escribe a Eduardo Westerdahl y manifiesta que su exposición en la Galerie La Demeure había sido un éxito comercial y de crítica.

Entre el 17 de abril y el 10 de mayo expone en el Salon des Indépendants abierto al público en el Grand Palais. Poco después expone en el IX Salon de Mai. De gran interés fue la participación del pintor en las muestras colectivas *Braque*, *Domínguez*, *Léger*, inaugurada el 28 de junio en la Galleria del Cavallino de Venecia; así como la abierta en Ostende entre el 5 de julio y el 31 de agosto bajo el lema *Art fantastique*.

Dedica a Marie-Laure varias obras instaladas en el patio triangular y jardín cubista del Château Bernard, que había sido diseñado en 1925 por Gabriel Guévrekian. Entre ellas el *Monumento al gato*, dedicado a Marie-Laure; escultura de la que, años más tarde –a propósito de la *I Exposición Internacional de Escultura en la calle* (1973)–, se construiría una réplica en Santa Cruz de Tenerife gracias a la mediación de sus amigos, Eduardo y Maud Westerdahl. También realiza una jardinera en forma de laurel, en clara referencia a Marie-Laure, una tauromaquia mural, y varios dibujos de formas hipopotámicas y figuras híbridas de las que sólo se conservan fotografías.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *Sans titre [revolver-poisson]*, ca. 1953. Óleo sobre lienzo, 24 x 16 cm. FONDE DOTATION JEAN-JACQUES LABEL, París



EDUARDO WESTERDAHL ♦ Óscar Domínguez junto al Monumento al gato (1953), en los Jardines de la Ville Noailles, Hyères, 1956. FONDO EDUARDO WESTERDAHL. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL. GOBIERNO DE CANARIAS

A finales de octubre Eduardo Westerdahl viaja a París y se aloja en el estudio de Campagne-Première. Es presentado por Óscar a sus amigos artistas. El crítico entabla una buena relación con Maud y la invita a presentar sus esmaltes en Tenerife.

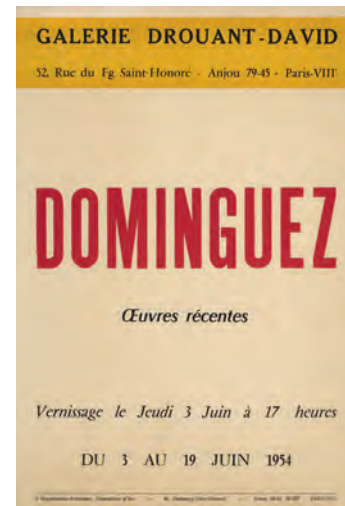
Peggy Guggenheim dona al MoMA la pintura cósmica de Óscar Domínguez, *Nostalgia of Space*, y el MoMA la exhibe en *American and European Paintings and Sculpture Recently Acquired*. En diciembre, Domínguez expone en el *Homenaje a García Lorca* celebrado en el Salon Internationale de l'Art Libre.

En los últimos meses del año, Domínguez protagoniza varios episodios de intoxicación etílica que causan una gran preocupación en los amigos de su entorno más cercano.

## 1954

Sufre una crisis de salud y es internado en un hospital de París. Se recupera pronto y comienza a trabajar de una forma totalmente nueva. Del 28 de abril al 15 de mayo participa en una colectiva denominada *Dominguez, Labisse, Magritte* en la galería de arte L'Étoile Scellée de Sophie Babet. Asimismo, cuelga obra suya en la polémica II Bienal Hispanoamericana celebrada en La Habana en la primavera de este año, así como en el X Salon de Mai del Palais de Tokyo, abierto entre el 7 y 31 de mayo.

La exposición individual, *Dominguez. Œuvres récentes*, celebrada en la Galerie Drouant-David entre el 3 y el 19 de junio logra un éxito de público sin precedentes, y unas seiscientas personas de lo más granado del mundo intelectual y artístico de la ciudad acuden a la cita. Una de sus obras, denominada *Atlantide*, es adquirida por el Estado francés para el Musée National d'Art Moderne. En opinión del historiador José Carlos Guerra, "esta exposición fue el culmen de la carrera artística del tinerfeño en términos de reconocimiento social"<sup>11</sup>. Tras recibir fotografías de los trabajos recientes del pintor, Eduardo Westerdahl transmite su admiración a Alberto Sartoris por esta nueva forma de pintar, en una carta de 15 de junio: "aprovecha en los fondos los efectos de sus anteriores trabajos de calcomanía, quedando así dentro de la línea surrealista, pero, por otra parte, compone los primeros términos con gruesas líneas, y abstracciones que ordenan la superficie"<sup>12</sup>.



◆ Cartel de la exposición *Dominguez. Œuvres récentes*, 1954. Galerie Drouant-David, París. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



◆ MARIE-LAURE DE NOAILLES y ÓSCAR DOMÍNGUEZ en la inauguración de la exposición *Dominguez. Œuvres récentes*, Galerie Drouant-David, París, junio de 1954. © BORIS LIPNITZKI/ROGER-VIOLLET

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 280.

<sup>12</sup> Carta de EDUARDO WESTERDAHL a ALBERTO SARTORIS. Véase en *Eduardo Westerdahl y Alberto Sartoris. Correspondencia (1933-1983). Una maquinaria de acción*, MAISA NAVARRO (ed.), IODACC/OAMC, Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 2005, vol. 2, p. 430.



◆ El pintor FÉLIX LABISSE, amigo de ÓSCAR DOMÍNGUEZ y el marchante GILDO CAPUTO en la inauguración de la exposición *Dominguez. Œuvres récentes*, París, Galerie Drouant-David, junio de 1954. © BORIS LIPNITZKI/ROGER-VIOLLET

Auspiciada por la Association Française d'Action Artistique del Gobierno francés, el 24 de junio se inaugura en el palacio Charlottenborg de Copenhague la exposición *Franske Vaevede Billedtaepper. Fra Middealder og Nutid*, una gran muestra de tapices de tradición francesa, en la que participa Óscar Domínguez.

Durante el mes de julio participa en la colectiva *Surrealismo*, organizada en Lima, Perú, por Sophie Bobet. Junto con Domínguez, en ella participan nueve pintores: Max Ernst, Jacques Hérold, Félix Labisse, Wifredo Lam, René Magritte, Francis Picabia, Man Ray y Dorothea Tanning. En el catálogo de la muestra el crítico Patrick Waldberg realiza una encendida defensa de la actualidad y vigencia del Surrealismo.

Ilustra con una viñeta de niña saltando a la comba el poemario, *Vers luisant*, de la escritora y pintora, Raymonde Aynard. Participa en el Salon d'Automne y en la muestra colectiva de L'Association des Artistes et Intellectuels Espagnols en France de Tito Livio de Madrazo.



Cubierta del catálogo de la exposición *Franske Vaevede Billedtaepper. Fra Middealder og Nutid*, Copenhague, 1954



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. ◆ *Le port de Toulon*, 1954. Óleo sobre lienzo, 49 x 65 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



MAUD BONNEAUD ♦ *Sin título [Ultra-mueble de Kurt Seligmann]*, 1955. Esmalte sobre cobre montado en táblex pintado de negro, 34,5 x 55 cm. COLECCIÓN TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

## 1955

Participa en el *Hommage des artistes espagnols au poète Antonio Machado*, producido por la Maison de la Pensée Française entre el 4 y el 24 de febrero, una exposición que se posiciona políticamente junto a los valores de la España republicana celebrando el ejemplo de uno de sus máximos referentes intelectuales. La primera entrega de la revista *Bref* publica el artículo de Maud Bonneaud, "Oscar Domínguez. Taureaux et geologie imaginaire", traducido y publicado en junio de ese mismo año en el diario *La Tarde* de Santa Cruz de Tenerife. En el mes de mayo Domínguez había vuelto a participar en Le Salon de Mai, concretamente en la sección dedicada a los pintores surrealistas, junto a Max Ernst, Wifredo Lam y Roberto Matta. También expone en una muestra taurina en la Galerie Breteau, donde muy probablemente expuso su *Hommage à Manolete*, hoy propiedad de la compañía UNELCO y exhibida de forma permanente en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Obra suya cuelga también en Le Salon d'Automne de París de este año, y en Le Salon des Artistes Décorateurs celebrada en el Musée des Travaux Publics, donde se exhibe su tapiz con motivos mitológicos, *Eolo*. El 21 de octubre se formaliza el divorcio entre Maud y Domínguez. Entre el 19 y el 30 de noviembre presenta una muestra individual compuesta por cincuenta y dos obras para el Palais des Beaux-Arts de Bruselas. En opinión del crítico R. V. Gindertael, la abundancia y la variedad de las pinturas expuestas en esta ocasión "basta para reconocer la magnitud de la obra de Domínguez y las enormes posibilidades de renovación ya demostradas y aún presentes en su sólida personalidad".



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *La batalla*, 1955. Óleo sobre lienzo, 64 x 91 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ♦ *La batalla*, 1954-1955. Grafito sobre papel, 50 x 64 cm. COLECCIÓN ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

## 1956

Con motivo de los trescientos cincuenta años de publicación de *El Quijote*, Domínguez participa en una exposición conmemorativa inaugurada en el mes de enero en el Palais des Beaux-Arts de París por la Asociación des Artistes et Intellectuels Espagnols en Francia. Con todo, en el mes de marzo encontramos al pintor internado en el hospital psiquiátrico de Sainte-Anne a causa de una nueva e intensa crisis alcohólica que solo conseguiría superar cinco semanas después. El 14 de abril el pintor escribe a Eduardo y Maud Westerdahl anunciando lo que denomina su “cura radical”, y subraya su “decisión irrevocable” de acabar con “la vida mundana” y con todos los “imbéciles que me rodeaban”. Asimismo, Domínguez asiste a su cita habitual del Salon de Mai del Palais de Tokyo. Su pintura de este momento se acerca a la denominada abstracción lírica francesa, tal y como se aprecia en las pinturas *Apocalipsis* o *Paisaje*, incorporadas hoy a la Colección Óscar Domínguez de TEA Tenerife Espacio de las Artes, centro dependiente del Cabildo Insular de Tenerife. Entre el 11 de mayo y el 2 de junio, expone diversas obras de esta técnica abstracta en la parisina Galerie Diderot. También participa, en junio, en una exposición colectiva homenaje al reputado enmarcador de origen catalán, Jacques Vidal, quien gozaba de la simpatía de los artistas republicanos afincados en la capital gala. Domínguez es uno de los quince artistas que ilustran el libro *Un poème dans chaque livre*, de Paul Éluard. La edición, publicada por L. Broder, recogió grabados de Jean Arp, André Beaudin, Georges Braque, Marc Chagall, Óscar Domínguez, Alberto Giacometti, Valentine Hugo, Max Ernst, Henri Laurens, Fernand Léger, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso, Yves Tanguy y Jacques Villon.

El fotógrafo y mecenas de la escena artística parisina, Marc Vaux, fotografía a Óscar Domínguez en su estudio de la rue Campagne Première en el curso de la grabación de la película *Chez les Montparnos*, de Jean-Claude Bernard, donde se filman diversos talleres de artistas del momento, si bien la presencia de nuestro pintor en el cortometraje resulta, por su brevedad, testimonial. En el mes de septiembre Eduardo y Maud Westerdahl viajan al sur de Francia y visitan a Domínguez en Hyères, invitados por la vizcondesa de Noailles. Eduardo Westerdahl fotografía al pintor junto a Maud, posando junto a los frescos con dibujos de formas híbridas realizados por el pintor en los muros del jardín cubista de la ville Noailles.

MARC VAUX ♦ ÓSCAR DOMÍNGUEZ en su estudio de la rue Campagne Première. Grabación de la película *Chez les Montparnos* de JEAN-CLAUDE BERNARD, 1956



MAUD WESTERDAHL ♦ ÓSCAR DOMÍNGUEZ y EDUARDO WESTERDAHL, Hyères, 1956. FONDO EDUARDO WESTERDAHL. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL. GOBIERNO DE CANARIAS



EDUARDO WESTERDAHL ♦ ÓSCAR DOMÍNGUEZ y MAUD WESTERDAHL en los jardines de la Ville Noailles, Hyères, 1956. FONDO EDUARDO WESTERDAHL. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL. GOBIERNO DE CANARIAS



ANDRÉ DURIEUX. ÓSCAR DOMÍNGUEZ y HENRI PERROT, mayordomo de CHARLES DE NOAILLES y MARIE LAURE, 1957.  
© COLECCIÓN AM DE LA VILLE D'HYÈRES. FONDOS ANDRÉ DURIEUX



ANDRÉ DURIEUX ♦ ÓSCAR DOMÍNGUEZ y HENRI PERROT, mayordomo de CHARLES DE NOAILLES y MARIE-LAURE, posando junto a uno de los dibujos con formas híbridas ejecutado por DOMÍNGUEZ en los jardines de la Ville Noailles, 1957.  
© COLECCIÓN AM DE LA VILLE D'HYÈRES. FONDOS ANDRÉ DURIEUX

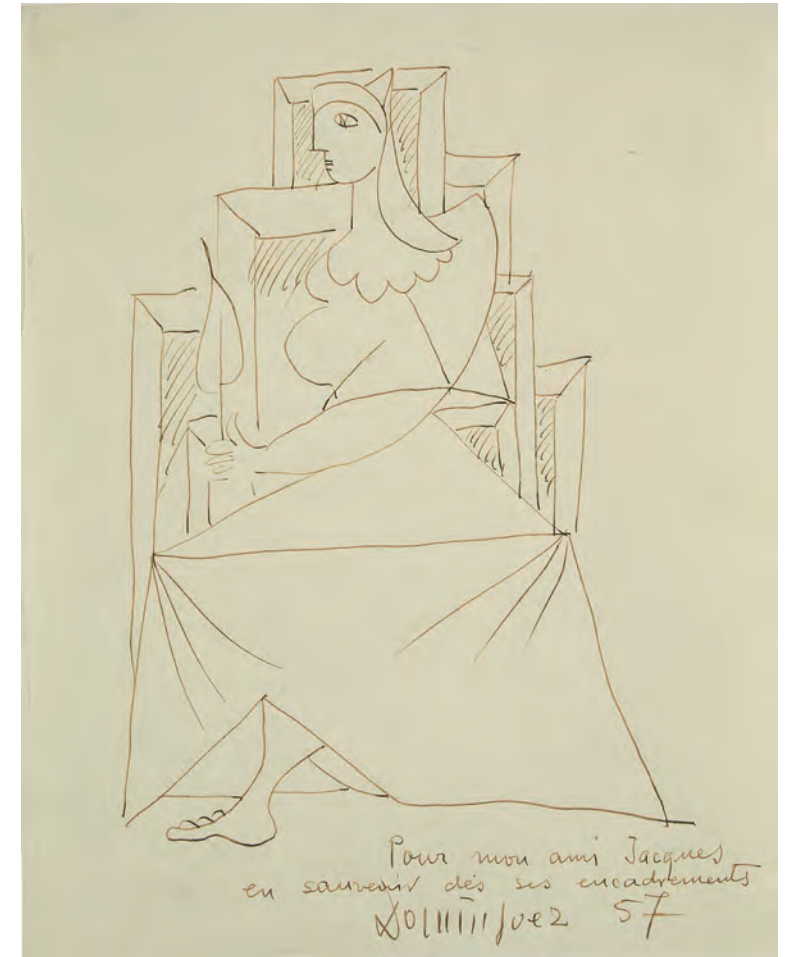
## 1957

Impresionado por el primer satélite artificial lanzado al espacio por la URSS el 4 de octubre de 1957, el Sputnik I, Domínguez se detiene en la creación de artefactos de inspiración cósmica de una incontestable habilidad manual. El 30 de noviembre expone en la Galerie Rive Gauche, donde presenta una veintena de óleos con decalcomanía. El texto de presentación lo firma Patrick Waldberg, y el catálogo reproduce la pintura *Le clown*, que representa un rostro con formas radiales en decalcomanías interpretado por la crítica como su último autorretrato. Su satélite artificial construido en la ville Noailles se muestra a través de varias fotografías tomadas por el fotógrafo original de Hyères, André Durieux. La prensa de Hyères celebra el éxito de la exposición de su “concitoyen d’adoption”. El diario *Le Monde* del día 6 de diciembre, el mismo Patrick Waldberg escribe: “Domínguez ha pintado en la calma de Hyères telas inquietantes, articuladas en torno a uno o dos puntos centrales, en las que resurge la impresionante flora de su Canarias natal: las flores voraces que en su infancia veía crecer bruscamente en círculo, encuentran eco en los rosetones, en la materia rocosa –tan querida por los surrealistas– de sus últimos cuadros fantásticos”. Se trata de pinturas que presentan formas laberínticas y espacios geométricos sin duda inspirados por sus cada vez más frecuentes estancias en la ville Noailles, una de las primeras construcciones de la moderna arquitectura francesa, concebida por el arquitecto Robert Mallet-Stevens siguiendo los preceptos del movimiento racionalista.

El Estado francés comienza los trámites para adquirir *La licorne doublé*, si bien esta adquisición queda frustrada tras el fallecimiento del pintor en la nochevieja o fiesta de *réveillon*, cuando decide quitarse la vida mientras Marie-Laure de Noailles y otros amigos, entre los que se encuentran Max Ernst, Félix Labisse y Man Ray, lo esperan para festejar la fiesta de fin de año, invitados por Ninette Lyon, hija de Nadine Effront. Es enterrado el 3 de enero de 1958 en el panteón de los Noailles, en el cementerio de Montparnasse. En una última acción surrealista y sarcástica, días antes había enviado tarjetas de felicitación a algunos de sus amigos, deseando un buen año 1958.



◆ Cubierta del catálogo de la exposición *Oscar Domínguez* en la Galerie Rive Gauche entre el 12 de noviembre y el 2 de diciembre, París, 1957



ÓSCAR DOMÍNGUEZ ◆ *Femme assise*, 1957. Tinta china sobre papel, 26,7 x 21 cm. Con dedicatoria: “Pour mon ami Jacques en souvenir des ses encadrements”; [Para mi amigo Jacques en recuerdo de sus enmarcaciones]



ANDRÉ DURIEUX ◆ ÓSCAR DOMÍNGUEZ con la pintora NORA AURIC en el Bal des Corsaires, septiembre de 1957. © COLECCIÓN AM DE LA VILLE D’HYÈRES. FONDOS ANDRÉ DURIEUX



ÓSCAR DOMÍNGUEZ con pinturas y esculturas en su estudio, París, 1946. © HORST P. HORST. COLECCIÓN CONDÉ NAST. GETTY IMAGES

## TEXTES EN FRANÇAIS

### La conquête du monde par l'image

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Le peintre Óscar Domínguez (Tenerife, 1906 - Paris, 1957) fait partie de la constellation de noms que la peinture espagnole a apportée au mouvement surréaliste international, tout comme Joan Miró et Salvador Dalí. Il paraît évident qu'une telle définition établit une cartographie juste qui ne néglige pas les réalisations ni l'importance de l'héritage du peintre canarien dans le contexte de l'art d'avant-garde de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Dans le répertoire d'une telle constellation de noms, nous devons aussi incorporer les peintres Remedios Varo et Esteban Francés, des artistes qui, par leur âge, appartiennent aussi à la deuxième génération de surréalistes, comme Domínguez. Actuellement, la peinture de Óscar Domínguez a bénéficié de diverses recherches et publications qui ont élargi les connaissances sur son impulsion créatrice et les différentes périodes qu'elle a traversées. *La conquête du monde par l'image* veut offrir au lecteur un ensemble de travaux suffisant et complet qui révèlent l'ampleur de l'œuvre en question.

Si pour le surréalisme l'image est une création pure de l'esprit, une invention libérée de toute attache avec le monde ou une machine capable de dynamiter la réalité immédiate et de s'ouvrir à d'autres espaces imprévisibles, la peinture de Óscar Domínguez offre une des versions les plus singulières de cette ouverture d'esprit. La plasticité de son iconographie trouve des nouvelles possibilités dans le réel et élargit les horizons de l'image. Sa peinture nous surprend, ainsi, avec une décharge onirique et visionnaire, accompagnée d'un coup d'hasard étonnant. En effet, ses créations constituent une des plus grandes manifestations de l'impulsion du jeu libre ; une imagination libérée de l'entrave de ce qui est prévisible, des préjugés, de ce qui est familier. À ce sujet, Óscar Domínguez est viscéral et imprévisible, obsessif et visionnaire ; c'est l'inventeur de la décalcomanie, le magnifique constructeur d'objets surréalistes et le créateur d'inquiétantes réalités oniriques qui secouent – dans les mots d'Agustín Espinosa – « les rails d'un train en flammes ». Son monde poétique se nourrit d'une ontologie propre, directe et expérimentale, liée à sa jeunesse qu'il a passée dans le nord de l'île de Tenerife, où il fait naître une conception irrationnelle et surabondante de couleur et du processus énigmatique de la métamorphose qui va accompagner ses œuvres tout au long de son parcours. C'est vraiment une *conquête du monde par l'image*. On ne pourrait pas qualifier autrement une peinture et une intuition onirique présidée par un esprit surréalisant en état pur et en parfaite harmonie avec la machine clandestine, vertigineuse et irrationnelle du surréalisme.

La conquête du monde par l'image s'associe aux événements festifs du centenaire de la publication du premier *Manifeste du surréalisme*, écrit à Paris en 1924. Le surréalisme, qui apparaît d'abord comme une manifestation littéraire grâce au livre *Les champs magnétiques*, écrit en 1919 par André Breton et Philippe Soupault pendant des longues sessions d'écriture automatique dans la maison-musée du peintre symboliste Gustave Moreau. Il s'inspire des idées poétiquement subversives des écrivains Guillaume Apollinaire, Isidore Ducasse et Saint-Pol-Roux, et construit sa raison d'être à partir du concept de *l'image poétique*, prolongeant alors la portée de sa signification à tous les processus de création et domaines de l'art. Ainsi, pendant la rédaction du premier *Manifeste du surréalisme*, André Breton assume la condition *inconsciente* de l'image et définit le surréalisme comme « un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée ». Apparaît ainsi le besoin d'un nouveau langage qui puisse exprimer l'énoncé visuel, analogique ou autonome, de l'esprit ou *le fonctionnement réel de la pensée* ; c'est-à-dire, un langage qui convertit l'image en principale unité d'action, étranger à toute préoccupation esthétique ou morale, et en dehors du moindre contrôle logique. La création la plus surréaliste serait alors conçue au service de la versatilité du jeu, du rêve et de l'aliénation. Il s'agissait d'une détonation visuelle qui favorise la rencontre fortuite entre des réalités distantes et irréconciliables pour que la *lumière de l'image* surgisse ; une étincelle optique de la pensée, radicalement visionnaire, tel qu'il se produirait dans l'activité créatrice de Óscar Domínguez, que ce soit dans la pratique picturale, ou dans l'invention d'objets surréalistes, présents dans ses créations poétiques irréflechies, ou dans l'encre de la décalcomanie sur le papier. C'est là que se trouve un des éléments clés de sa peinture : donner une signification à l'exercice de la liberté créatrice, en comprenant l'art et la vie comme une seule impulsion où l'hasard, la subjectivité, le désir, l'humour noir et l'irrationnel se donnent la main.

### Les premières années

Pour traiter l'initiation à la peinture de Óscar Domínguez, il faut remonter au début des années 20. Quelques dessins et gouaches sur papier avec des influences du style *Art déco* datent de 1924. Nous trouvons ici un jeune apprenti de peintre de compétences rudimentaires pour le dessin. Entre ses premières tentatives picturales, nous trouvons un char de carnaval tiré par des bœufs et décoré pour les fêtes de Puerto de la Cruz sur commande de la famille du poète Agustín Espinosa, ainsi que des compositions naïves du christ de Tacoronte, réalisées pour les fêtes du village<sup>1</sup>. Il effectue aussi des dessins de personnages féminins vêtues à la façon des vedettes de la belle époque, bien qu'avec une certaine influence du peintre espagnol Julio Romero de Torres. Il s'agit de vignettes du monde de la mode européenne et de dessins de musiciens et de danseurs de cabaret qu'il connaissait sûrement grâce aux magazines illustrés de l'époque. C'est une passion qu'il partageait avec ses sœurs et amies, qui aimaient l'esthétique parisienne de la mode pendant ces années-là. Le critique Fernando Castro Borrego fait allusion à l'influence de cette ambiance féminine qui accompagnait le jeune Óscar Domínguez pendant son adolescence : « les photos que l'on conserve du groupe formé par ses sœurs (Tony et Julia), les sœurs Camacho (Hilda et Rosa), en compagnie de Selina Calzadilla et sa sœur Névida, sur la plage de Guayonje et ailleurs à Tacoronte, pendant

<sup>1</sup> Voir la monographie dédiée à l'écrivain AGUSTÍN ESPINOSA pour la Revista de Ciencia y Humanidades du IEHC, *Catharum*, n° 18. Puerto de la Cruz, Santa Cruz de Tenerife, 2020.

les vacances d'été, révèlent que ce monde féminin fut ce qui a formé la sensibilité de Domínguez. La personnalité suggestive et puissante de Selina a joué un rôle important dans sa vie<sup>2</sup> ». Ces premières esquisses représentent des travaux isolés qui n'obéissent pas à un exercice systématique et continu, mais à des approches simples, même si nous trouvons en eux une fraîcheur et une naïveté picturale qui fait d'eux des points d'intérêt pour comprendre les clés de sa formation. Sur une photo de la jeune Selina Calzadilla – amie de ses sœurs et une des protagonistes du groupe pré-avant-gardiste *Pajaritas de papel* (1928-1930) – Óscar Domínguez pose sur un mur de pierre volcanique avec son bras dirigé vers l'horizon. Dans cette image figurent, en quelque sorte, les illusions de son adolescence ; son geste dirigé vers des territoires ignorés nous fait participer de son désir de connaître de nouvelles expériences de futur, en même temps qu'il admire, aussi loin que son regard s'étend, la lente tombée du soir. C'est sur cette côte nord de l'île de Tenerife, à l'embouchure du ravin de Guayonje, que son père a construit un château avec des tours et des donjons, sur une colline qui surplombe la falaise marine. Chaque jour, il était possible d'y contempler le merveilleux spectacle des couchers du soleil du nord de l'île, sous la présence tutélaire d'un scénario présidé par de nombreuses grottes qui servaient de chambre et des funéraires *guanches*. Cette iconographie insulaire va conditionner sa pratique picturale de manière cruciale, spécialement pendant les années 30.

Le jeune apprenti avait reçu les premières leçons de peinture avec son père, Antonio Domínguez Mesa, en même temps qu'il assistait, dans le bas d'une maison canarienne qui abritait le Musée Casilda, à des cours de dessin avec la maîtresse María del Carmen Castro Hernández, connue à Tacoronte sous le nom de « doña Carmita<sup>3</sup> ». En 1925 il abandonne ses études au Lycée Général et Technique des Canaries – actuellement le Lycée Cabrera Pinto, à San Cristóbal de La Laguna. En conséquence, son père l'incorpore dans l'entreprise familiale d'exportation de fruits. À cette époque, l'imagination créatrice de Óscar Domínguez se nourrit d'une enfance libre, vécue dans l'étonnement de la nature insulaire débordante et des jeux d'introduction au désir projetés sur la figure de la jeune Selina Calzadilla, qui se reflète, vêtue de rouge, dans le miroir de son *Autoportrait avec pipe* (1926). Donc, au début de l'année 1927, il voyage à Paris pour travailler dans l'entreprise familiale au marché parisien Les Halles. Il n'est pas seul pendant ce premier voyage, puisqu'il rejoint sa sœur Antonia et son mari, le peintre Álvaro Fariña, installés dans la capitale française depuis la fin de 1925, d'abord aux alentours de Saint-Michel et, plus tard, dans un petit studio dans la rue Hermel, dans le quartier de Montmartre<sup>4</sup>. Óscar se rend régulièrement à l'appartement de sa sœur, « mais, petit à petit, il espaçait les visites, puisqu'il s'entendait plutôt mal avec Álvaro Fariña<sup>5</sup> ». Lors de ce premier séjour à Paris, il retrouve un de ses amis de l'adolescence et camarade de classe, le jeune Guetón

<sup>2</sup> Plusieurs de ces dessins ont été reproduit dans *Óscar Domínguez y Canarias. La obra de Óscar Domínguez en las colecciones privadas canarias*, exposition organisée par FERNANDO CASTRO BORREGO et ELISEO G. IZQUIERDO. Ancien Couvent de Santo Domingo, San Cristóbal de La Laguna, du 21 décembre 2006 au 21 février 2007.

<sup>3</sup> ENRIQUE ACOSTA DORTA, voisin de la commune, a obtenu ses informations sur l'apprentissage du jeune Óscar Domínguez à partir des témoignages oraux de José Antonio Castro, le neveu de la maîtresse. Voir la monographie *Personajes sobresalientes en la Historia de Tacoronte*. Enrique Acosta Dorta (ed.). Premier prix en recherche historique de Tacoronte, mairie de Tacoronte, 2006.

<sup>4</sup> Voir la monographie *Álvaro Fariña*, élaborée par CONSUELO CONDE MARTEL pour la septième remise de la Bibliothèque d'Artistes Canaries du Viceconseil de Culture et Sport du Gouvernement des Canaries, Îles Canaries, 1991.

<sup>5</sup> FERNANDO CASTRO BORREGO, *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 18.

Gilberto Anastasio Rodríguez de la Sierra y Melo – fils du député républicain et directeur de la revue moderniste *Castalia* (1917), Luis Rodríguez Figueroa – avec qui il partage sa préférence pour un style de vie décontracté et la scène bohème parisienne<sup>6</sup>.

Au début du mois de juillet 1927 le peintre Álvaro Fariña présente dans la salle Alexandre Lefranc, située dans la rue de la Ville l'Évêque, une trentaine d'œuvres de paysages urbains, nus féminins et natures mortes au public parisien. Malgré la relation distante qu'existaient entre les deux artistes, la ressemblance entre la peinture de Álvaro Fariña et certaines compositions du jeune Óscar Domínguez attire l'attention ; chacun se trouve dans son temps et dans son propre langage pictural, mais ils sont tous les deux à l'avant-garde, dans l'exercice moderne de la réinvention du motif thématique de la nature morte ; ceci est une exploration du nouveau à partir de l'ancien et du connu. Ainsi, nous observons dans la peinture de Álvaro Fariña, *Nature morte des citrons* (1915), deux bols à fruits sur une nappe. On trouve une certaine étrangeté dans la composition du décor, car les bols se trouvent en position verticale, soigneusement disposés au service du regard du peintre, et les fruits se dispersent sur une nappe pleine de plis et de rides. L'exaltation des couleurs, principalement verts et bleus, est assez remarquable ; un fauvisme coloré qui s'éloigne un peu de la réalité immédiate, même si tout se passe dans une atmosphère prévisible et préalablement convenue dans un ordre concret. D'un autre côté, dans *Nature morte avec des fruits* (1928), de Óscar Domínguez, nous percevons le choix des mêmes motifs sur une table, mais ici la représentation du quotidien est envahie par toute une série d'éléments qui, dans leur rencontre originale, entraînent des résonances et des relations inespérées : un cadre dans le cadre, un violon et un vase morcelés, des pommes à côté d'une balle bleue, une partition vide, une colonne au fond, deux tables de différentes couleurs qui se croisent. On n'y trouve aucune quiétude ni contemplation sereine ; en ce qui concerne la composition, il y a un rythme trépidant et un certain chaos. La peinture de Domínguez apporte un scénario différent, puisque, au moment de transposer le fragment de réalité offert par la nature morte sur la toile, les objets semblent s'ouvrir et se multiplier dans une simultanéité de transparences vers d'autres niveaux du réel, comme si le peintre était assisté par une vision subversive et paranoïaque, bien qu'encore dans un style pré-surréaliste. Cette peinture a été réalisée à Tenerife en 1928 pendant son retour sur l'île pour faire son service militaire, même si nous assistons à la reconstitution de scènes imprégnées de ses expériences dans la capitale française.

De ce fait, on identifie un Domínguez pré-surréaliste : celui qui, à la fin des années vingt, nous rend participants de la fascination pour sa ville d'adoption, Paris, en transposant des scènes de la vie bohème à la toile, comme on peut le deviner dans son autoportrait parisien avec chevalet, pinceau et palette, dédié à son ami Domingo López Torres, aussi en 1928. On peut aussi entrevoir les symboles de l'avant-garde européenne au fond de la fenêtre, représentés ici par la Tour Eiffel et les avions qui survolent les bâtiments de la grande ville. L'huile sur toile *Les musiciens* (1928), une peinture proche au fresque – malheureusement disparue – que le jeune Óscar Domínguez aurait peint la même

<sup>6</sup> Plusieurs photographies de l'archive de LEOPOLDO O'SHANAHAN font état de cette amitié et du séjour des deux jeunes à Paris. À cet égard, le livre *Horror, errores y falacias sobre la guerra civil en Canarias est de grand intérêt. Noticias relacionadas con Luis Rodríguez Figueroa (Óscar Domínguez y Guetón)*, aussi de Leopoldo O'Shanahan. Éditions Baile del Sol. Collection Textos del desorden n.º 7, Santa Cruz de Tenerife, 2004.

année et suivant le même sujet sur un des murs du casino au Círculo Minerva de Tacoronte, établi au coin de la place du Cristo et la rue de La Amargura, aujourd'hui Sebastián Machado<sup>7</sup>.

Une fois de retour à la capitale française, en 1929, Domínguez continue à fréquenter la vie nocturne des cabarets. À cause de son délaissement vers l'entreprise familiale aux Halles, son père a fini par l'éloigner de l'entreprise d'exportation de fruits et décide de maintenir sa paye mensuelle à condition qu'il visite le Musée du Louvre et qu'il fasse des copies des maîtres anciens. Voici, sans doute, un des points clés de sa formation essentiellement autodidacte<sup>8</sup>.

Álvaro Fariña et Óscar Domínguez ne sont pas les seuls artistes canariens qui entreprennent l'aventure parisienne à la fin des années vingt. Le hasard a fait que Néstor Martín-Fernández de la Torre, peintre de Grande Canarie, fut aussi à Paris durant les mêmes années. Son œuvre est, d'ailleurs, complètement envahie par l'usage du langage international – symboliste –, et par l'attention et le soin constant des signes propres à son île d'origine. Son séjour parisien se déroule entre 1929 et 1934. Il s'agit d'un peintre absolument cosmopolite et ces années-là correspondent avec la réalisation d'une série de croquis appelée *Visions de Grande Canarie*, qu'il développe à partir de 1928 et qu'il ne finira jamais. À Paris, non seulement il amplifie les accomplissements d'une peinture appréciée par le public et la critique, mais il consacre aussi la plus grande partie de son travail à la réalisation de décors théâtraux et de costumes pour le monde de la scène<sup>9</sup>. Bien qu'il appartienne à une génération antérieure à celle de Óscar Domínguez, on retrouve dans les projets artistiques de l'un et de l'autre, le désir d'élargir et de moderniser le langage et le regard à travers une œuvre de ferme vocation internationale qui, cependant, a acquis sa raison d'être – son tempérament et son identité – grâce aux signes insulaires que Néstor et Óscar ont bien conservés et nourris dans leurs œuvres.

Au début des années trente, Óscar Domínguez commence son activité en tant qu'illustrateur. C'est le moment où il mène des travaux de publiciste en concevant des affiches et poursuivant un but exclusivement économique, spécialement après le décès de son père au mois de septembre 1931. Le peintre se voit dans l'obligation de pratiquer une activité qui lui permette de subsister. En plus de cette activité d'illustrateur où le papier et le crayon répondent aux besoins du publiciste, on peut aussi trouver les dessins les plus pertinents de Óscar Domínguez faits au début des années trente dans ses collaborations avec de la revue *Gaceta de arte*, qui apparaît en 1932 comme *Expression Contemporaine de la Section de Littérature du Cercle des Beaux Arts*. Nous faisons référence aux dessins élaborés pour trois des éditions publiés par *Gaceta* pendant ses quatre années d'existence : *Romanticismo y cuenta*

<sup>7</sup> Information fournie par ENRIQUE ACOSTA DORTA à partir des témoignages oraux des voisins de la commune de Tacoronte, et surtout de INOCENCIO RODRÍGUEZ GUANCHE, peintre et chroniqueur de la ville.

<sup>8</sup> Dans un article publié par *Time* sous le titre "Oscar the Oscillator", le 12 mars 1951, le peintre avoue avoir été copiste au Louvre: "I usually turned up at the Halles [Paris' central market] dressed in a tuxedo and with terrific hangover, and tried to sell father's bananas. Naturally he fired me, and gave me an allowance to copy the old masters in the Louvre. I found it perfectly easy to copy Leonardo, El Greco and Delacroix, but Goya was too difficult for me on account of his half-tones. After one year in the Louvre I decided to stay in my room and do my copying from reproductions. Father never knew the difference". Article reproduit dans son intégralité par JOSÉ CARLOS GUERRA CABRERA dans *Óscar Domínguez. Obra, contexto y tragedia*. Îles Canaries, 2020, pp. 238 et 239.

<sup>9</sup> PEDRO ALMEIDA, *Néstor y el mundo del teatro*, Musée Néstor, Las Palmas de Grande Canarie, 1995.

nueva (1933) de Emeterio Gutiérrez Albelo ; *Crime* (1934) de Agustín Espinosa et *Willi Baumeister* (1934) de Eduardo Westerdahl. Nous trouvons d'autres participations dans la revue en octobre 1932 : ses œuvres *Rêve* (1929) et *Souvenir de Paris* (1930) accompagnent l'article de Domingo López Torres, "Surréalisme et révolution" ; une année plus tard, en décembre 1933, il publie son dessin *Après-midi d'amour* dans la revue *Gaceta*. Il s'agit d'une superbe composition d'évocations métaphysiques.

### La première période surréaliste

L'énigme des peuples ancestraux a été un sujet d'étude anthropologique et sociologique, et, à la fois, une source d'inspiration pour l'art moderne. D'ailleurs, les artistes ont utilisé le rapprochement au primitivisme en tant que formule pour simplifier les langages artistiques et comme moyen pour comprendre la pensée mythique présente dans les cultures lointaines. Il s'agit d'une des approches artistiques de la modernité, comme si le peintre ou le poète essayait de casser le revêtement de la raison, rebrousser le chemin et participer de l'instinct collectif qui l'unit aux signes essentiels qui récupèrent le lien entre l'humanité et la nature.

Dans les années trente, la peinture de Óscar Domínguez participe à cette interrogation sur l'origine. Comme le souligne Patrick Waldberg, le peintre est comme un *archéologue de l'inconscient*, capable de plonger dans les fabuleuses représentations du territoire occulte des rêves et d'apporter des images qui concernent la collectivité à laquelle il appartient<sup>10</sup>. Ainsi, la peinture de Óscar Domínguez puise dans les expériences de son enfance passée en totale liberté dans les ravins du nord de l'île de Tenerife, où sa famille possédait des haciendas et des plantations. À cette époque, les siens lui conféraient déjà la réputation méritée de surréaliste spontané en raison de sa polyvalence inhabituelle pour donner à voir des scènes d'imagination extraordinaire. En évoquant sa figure des années plus tard, son ami Eduardo Westerdahl mentionne – dans une monographie dédiée au peintre<sup>11</sup> – l'inclinaison naturelle de Domínguez vers le surréalisme, puisque – il l'affirme –, dans sa peinture, *l'automatisme psychique* écarte « l'épais rideau de la répression et permet l'entrée à un fabuleux jardin de scandales (...) Domínguez se sentait vivre dans ce jardin, qui était le jardin de son enfance, celui de son existence pleine ». Patrick Waldberg l'a décrit comme « un prince » né le jour de l'Épiphanie, concrètement le 3 janvier 1906 – et inscrit dans le registre le 7 janvier –, « un enfant » qui n'abandonnerait jamais son état de grâce ni ses caractéristiques infantiles. La condition surréaliste de sa première peinture s'est manifestée sans effort, de façon naturelle, à partir des souvenirs et des expériences de l'adolescence vécue dans une nature insulaire presque vierge – une image bucolique que s'avérerait aujourd'hui littéralement improbable – et extrêmement surabondante. Ce spécialiste en surréalisme et auteur de *Les demeures d'Hypnos*, qui a été ami du peintre canarien, fait aussi référence à lui en l'appelant le « héros de la démesure », parce que les forces impulsives dirigeaient les actes de sa vie, sur la toile ou dans la vie quotidienne immédiate, et il jouissait des concepts Amour ou Liberté avec une plénitude absolue.

<sup>10</sup> Dans sa monumentale monographie sur la constellation d'artistes appartenant au Mouvement Surréaliste, *Les demeures d'Hypnos*, le critique PATRICK WALDBERG dédie un chapitre au peintre intitulé "Trois iris noirs pour Óscar Domínguez". Introduction de PIERRE KLOSSOWSKI. Éditions de la Différence. Paris, 1976.

<sup>11</sup> EDUARDO WESTERDAHL, *Óscar Domínguez*, col. Artistes Espagnols Contemporains, Direction Générale des Beaux-Arts, Madrid, 1971.

Ses œuvres des années trente se nourrissent de cette source d'images naturelles provenant d'un monde pas encore modifié par l'homme. Dans sa peinture *Effet surréaliste* ou *Composition surréaliste II* et dans plusieurs compositions retrouvées dans son cahier de dessin de 1933, comme *Après-midi d'amour* ou *La mémoire*, on devine la silhouette d'une île à l'horizon marin. C'est, sans doute, une des vues quotidiennes du jeune apprenti depuis les plages du nord de Tenerife, maintenant converties en symbole: dans ce cas, l'île nous renvoie à l'inconnu, l'inexploré, un idéal inatteignable, poétique, toujours plus loin que le tangible.

Dans le tableau *Mon pays natal*<sup>12</sup> ou *Composition surréaliste* (1933), Domínguez s'inspire des paysages naturels de son adolescence, entremêlés avec des images oniriques et des formes laviques en métamorphose permanente qui sont appliquées sur la toile en glissant librement le pinceau. De cette façon, des images subconscientes surgissent : elles reprennent l'impulsion visionnaire de l'image paranoïaque de Dalí, et les figures et les objets subissent des transformations capricieuses. Dans cette peinture, trois de ses principales caractéristiques attirent également notre attention : l'élongation démesurée des figures, la mutilation des corps et le débordement des masses de couleur. Effectivement, les formes n'ont pas de bord ni de structure rigide, de sorte qu'ils présentent une surprenante flexibilité qui leur permettent de s'approcher, se toucher et se fondre les unes dans les autres. Ces caractéristiques annoncent le processus des gestes totalement libres de l'automatisme que Domínguez développera à la fin de cette décennie. Dans *Mon pays natal*, la forme de la pipe suggère une cheminée ou un ustensile avec un embout enraciné dans la terre et un fourneau ouvert vers le ciel, mais c'est aussi un arbre vaste ou un réceptacle dont on ne peut pas voir l'intérieur. Tout en haut d'un paysage montagneux, cet objet multiple peut scruter un horizon de lumières blanches qui seront bientôt masquées par le sombre voile gris du coucher du soleil. À gauche, des étranges formations anatomiques empilées, s'emboîtent les unes dans les autres comme des colonnes vertébrales fragiles qui s'imprègnent et creusent jusqu'à fusionner. D'autres éléments aussi inquiétants sont les arbres sans feuilles ou le coquetier, parfaitement dressés sur les lignes élevées de la falaise. Dans cette œuvre, les contraires se solidarisent : l'empire de l'air et celui de la terre, ce qui est ouvert et ce qui est fermé, les formes reconnaissables et la déformation volontaire, la plénitude et le vide. Et au centre de la composition, là où se concentre le regard, on trouve le protagoniste troublant de cette œuvre : un étrange objet en forme d'os ou de coccyx avec une pointe coupante, qui pourrait se confondre avec des ciseaux ou une clé de remontage. À cet égard, il faut noter que Óscar Domínguez reproduit ce petit mécanisme dans *Le dragonnier des Canaries* (1933) et dans d'autres œuvres, introuvables aujourd'hui, mais que nous connaissons grâce à des photos avec son amante, Roma Damska, et le jeune Guetón Rodríguez de la Sierra, camarade de classe à La Laguna, avec qui il a partagé ses premiers séjours à Paris.

Précisément, Roma Damska est la protagoniste de la célèbre peinture *Portrait de la pianiste Roma* (1933), une pièce emblématique de cette période. Domínguez représente son amie avec une robe serrée couleur magenta, appuyée doucement sur le clavier, avec le regard fixé sur un point en dehors du cadre et les bras amputés, comme

<sup>12</sup> Après avoir analysé la liste des œuvres exposées par ÓSCAR DOMINGUEZ dans sa première exposition individuelle, au Cercle des Beaux-Arts (Santa Cruz de Tenerife) en 1933, nous pensons que ce titre pourrait correspondre à la peinture nommée *Composición surrealista* ou *Composición surrealista con pipa* (1933).

une authentique Vénus de Milo. Il est compréhensible que le premier regard de l'observateur se concentre sur l'acte violent qui a provoqué la mutilation de ses bras ou ses mains, séparées du corps, mais le fait est que la vraie attraction de cette pièce repose sur l'étrangeté du regard de Roma. Ses yeux ne regardent aucun élément de la réalité escamotée au spectateur ; ce sont des yeux ouverts à un monde différent, peut-être au rêve ou à l'hypnose. La structure de la composition a été pensée avec l'intention de transmettre une sensation d'étroitesse : une salle de musique où il y a à peine de la place pour le piano à queue. En fait, le contraste entre l'intérieur et l'extérieur est très clair, puisque l'oppression de la salle se libère complètement au fond, à travers la porte qui connecte avec une nature transparente et lumineuse, ample, sans limites. Il est très probable que Domínguez se soit inspiré de l'œuvre de Salvador Dalí, *Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano*. En juin 1932, le peintre avait assisté à l'exposition dalinienne de la galerie parisienne Pierre Colle. Peut-être que, impressionné par la versatilité du peintre catalan, Domínguez ait utilisé une atmosphère similaire pour faire le portrait de son amante. Dans l'œuvre mentionnée, Dalí dessine des fourmis au lieu de notes musicales sur la partition ; dans ce cas-ci, Domínguez évoque la silhouette d'un dragonnier dans le cahier qui repose sur le lutrin du piano, et ce même dragonnier germe un cordon ombilical qui traverse la pièce et se fond dans un verger arboré que l'on entrevoit au fond, dans un paysage volcanique neigeux, en dehors de la salle de musique.

Le *Portrait de la pianiste Roma* est une allégorie de l'automatisme. Ces deux mondes opposés, le jour de l'extérieur et la nuit de l'intérieur, restent unis par cette insolite liane ; la partition qu'exécutent librement les mains coupées, libérées du contrôle de la raison, est une musique qui provient directement du monde naturel. *Les champs magnétiques* de l'écriture ou de la peinture s'émancipent de la pensée. Il s'agit d'un principe inhérent au surréalisme, puisque, comme l'affirme le poète belge Fernand Dumont, « seulement ce qui est écrit automatiquement peut avoir une nuance d'authenticité<sup>13</sup> ». Le surréalisme cherche et poursuit cette authenticité de l'expression poétique, et, pour cela, l'artiste doit se libérer de toute constriction pour que le désir et l'imagination soient les seuls guides de son impulsion créatrice. Tout comme un dieu, le poète ou le peintre pourra maintenant créer des mondes surprenants. Dans le cas du *Portrait de la pianiste Roma*, Óscar Domínguez accomplit son but irrationnel avec une peinture entièrement figurative.

En 1933, le peintre retourne à Tenerife accompagné par la pianiste polonaise, à l'occasion de l'exposition organisée entre le 4 et le 15 mai par ses collègues de Gaceta de arte dans les salles du Cercle des Beaux-Arts de Tenerife. La nouvelle s'annonce dans les pages de la revue avec une photo du peintre et du poète Domingo López Torres, entourés de quelques œuvres qu'ils accrocheraient aux murs du Cercle plus tard. Ce sont quinze œuvres profondément surréalistes où prédomine la technique du glissement du pinceau sur la figuration pour renforcer le caractère chimérique et visionnaire, comme c'est le cas dans l'œuvre *La boule rouge* ou *L'énigme de l'inspiration* (1933)<sup>14</sup>, dans laquelle on assiste à l'activation d'un mécanisme actionné par une femme pendant que son corps se

<sup>13</sup> FERNAND DUMONT, *Dialectique du hasard au service du désir*. Préface de LOUIS SCUTENAIRE, avec un portrait du poète MAX SERVAIS, Bruxelles, 1979.

<sup>14</sup> Dans le catalogue de l'exposition de 1933, il n'existe aucune peinture appelée *La boule rouge*, raison pour laquelle, après avoir analysé la liste des œuvres exposées, nous pensons que cette peinture pourrait être celle qui s'appelle *L'énigme de l'inspiration*, compte tenu des signes visionnaires et hallucinatoires des motifs iconographiques qui la composent.

métamorphose avec le paysage magmatique qui l'entoure. Selon le critique Sarane Alexandrian, la boule rouge qui rayonne le mécanisme au centre de la composition pourrait s'interpréter comme un œil scindé de la cavité oculaire du personnage, comme si ce jeu voudrait nous conduire vers les portes d'une deuxième réalité gouvernée par le composant onirique. Cette peinture illustre la nouvelle vision, débordée et à l'écart de ce qui est réel et prévisible, ce que propose le surréalisme : l'œil sauvage<sup>15</sup>. Le critique établit des vases communicants entre la peinture de Óscar Domínguez et le récit de l'amputation postérieure de l'œil du peintre Victor Brauner, en recevant, par erreur, l'impacte d'un verre de cristal lancé au peintre Esteban Francés. D'ailleurs, Victor Brauner a avoué être obsédé par la représentation de « l'agression aux yeux », et, souvent, ils les peint « changés ou détruits, remplacés, ravagés pour en arriver à l'antithèse la plus violente » ; celle-ci est « la substitution des yeux par des cornes ». La main qui dessine o qui traîne le pinceau adopte des formes allongées pour dévoiler des cornes ou des pattes d'animal, pendant que le corps se fond avec la nature géologique environnante. Le critique souligne la condition visionnaire de plusieurs peintures de cette période dans lesquelles Domínguez utilise souvent les amputations et les mutilations pour influencer, à nouveau, dans le caractère d'une authentique révélation ou dans le *souvenir du futur* de sa peinture<sup>16</sup>.

### Le dragonnier des Canaries

Le dragonnier, dénommé scientifiquement *dracaena draco* et connu populairement par les habitants des îles Canaries comme *arbre millénaire*, est un des principaux motifs dans la peinture de Óscar Domínguez pendant les années trente. C'était une image quotidienne pendant l'enfance du jeune peintre, puisqu'un grand exemplaire grandissait sur la propriété familiale près de la maison de El Calvario, à Tacoronte. Cette imagination infantile se mêle à la vision mythique de cet arbre mentionné dans les descriptions et les carnets de route des voyageurs qui visitaient les îles Canaries. Depuis l'antiquité, la figure de ce géant de la nature est indissolublement liée à l'histoire des îles Canaries. Pendant le I siècle après J.C., le naturaliste latin Pline l'Ancien a cité dans ses écrits *Fortunatae Insulae*, à partir des expéditions menées par le monarque mauritanien Juba II quelques décennies avant, l'existence d'une exubérante flore dans l'archipel. Toutefois, ce fut qu'au début du XVème siècle, dans les chroniques de la Conquête des Canaries, *Le Canarien*, où l'on dénomme pour la première fois le terme dragonnier pour faire référence à une espèce végétale autochtone avec un aspect de dragon à cent têtes. À partir de ce moment, les descriptions des voyageurs qui ont visité les Canaries – Sabin Berthelot, Louis Feuillé, Alexander Von Humboldt, Piazzi Smyth ou Olivia Stone, entre autres –, la plupart étant chefs d'expéditions scientifiques, ont apporté une riche source littéraire sur ce colosse végétal. Au-delà de leur intérêt botanique, ils ont débordé l'image réelle avec des contributions idéalisées, ils ont embelli sa forme et sa signification, et ils lui ont même attribué des vertus médicinales. De cette façon, l'image de l'arbre millénaire arrive jusqu'à nos jours de façon historique et romanesque, scientifique et surnaturelle, réelle et imaginaire. Toutes ces versions s'enfilent et provoquent un seul et merveilleux récit entre les feuilles lancéolées de l'arbre. Parmi toutes ces chroniques, descriptions et illustrations de botanique, la vision la plus fabuleuse du dragonnier des Canaries vient peut-être de son identification avec un

<sup>15</sup> Voir l'essai de SARANE ALEXANDRIAN "L'homme de la fatalité", dans *Óscar Domínguez. El surrealismo volcánico*. Institut Cervantes de Paris, 2006. Sur le cas particulier de Victor Brauner, il faut consulter *Études et correspondances 1938-1948*. Archives de la Bibliothèque Kandinsky, INHA, Éditions du Centre Pompidou, 2005.

<sup>16</sup> Récemment le Munch Museum a célébré l'exposition surréaliste homonyme, *The Savage Eye*, sous la direction du spécialiste en surréalisme nordique, LARS TOFF-ERIKSEN. Oslo, 2022.

dragon qui, selon la légende, protégeait les pommes d'or dans le Jardin des Hespérides, situé aux îles Canaries selon les auteurs classiques. Cette légende dit que tant l'un ou l'autre – le dragon ou le dragonnier –, si on leur coupait une de ses têtes ou branches, celles-ci se multipliaient. C'est Bouquet de la Grye qui le raconte ainsi, à partir des explications d'un jardinier, dans son livre *Une ascension au Pic de Tenerife*<sup>17</sup>.

Dans *Le dragonnier des Canaries* (1933) peint par Óscar Domínguez, les branches des arbres, tel qu'un dragon à cent têtes, se ramifient formant une ample couronne de feuilles cristallisées, traquée par un lion, figure qui représente le pouvoir instinctif de l'artiste. Les branches se ramifient et forment une ample couronne d'où jaillissent des *langues de dragon* ou un nombre infini de feuilles résistantes et pointues. Au pied de l'arbre, les racines se transforment en un étrange mécanisme d'ouverture, en ouvre-boîtes, avec des formes ondulantes et un corps de femme ouvert en parchemin fécondant qui sert de partition à un piano. Il s'agit d'un arbre généalogique ancestral avec un seul tronc qui se ramifie en bras et en têtes indépendantes et devient une magnifique cime qui se reproduit, comme une famille, pendant des décennies, des siècles.

En quelque sorte, l'élection et la prédilection de Óscar Domínguez pour ce géant végétal n'est pas du tout hasardeuse, pas seulement en tant que symbole de sa condition insulaire, et, en soi, l'attachement aux scénarios naturels où il a passé son enfance, mais aussi en tant qu'authentique emblème pour les populations préhispaniques, car la vénération ancestrale pour ces arbres est bien connue. Son imposante silhouette s'élève au dessus du paysage comme le symbole de toute une communauté ; il s'agirait d'un arbre protecteur ou un arbre du monde pour les habitants de l'île d'un autre âge, sous lequel les malades guérissaient grâce à l'effet bénin de son ombre et les pouvoirs curatifs de sa sève ou *sang de dragon*. Sur une estampe du photographe Ernesto Fernando Baena de 1940, un groupe d'hommes pose à côté du dragonnier que l'on peut encore visiter à Icod de los Vinos, Tenerife. Les hommes se faufilent entre les cavités, protubérances et capricieuses courbures des racines et des ramifications. À côté du tronc, qui mesure autour de vingt mètres de large et dix-huit mètres de haut, les paysans qui participent à la séance photo pourraient paraître des lilliputiens. Peut-être sans le vouloir, Baena tire une photo dans laquelle il focalise l'identification de l'arbre avec un symbole ou un emblème populaire. Ici aussi, les individus qui grimpent sur le tronc semblent faire partie de la morphologie de cette herbacée ligneuse, comme si ses racines se seraient nourries d'éléments organiques de différentes générations, de couches et de sédiments que le temps mélange et comme si sa figure millénaire faisait partie d'un mythe ancré dans l'inconscient du collectif de l'île jusqu'à aujourd'hui.

Tel que André Breton affirme dans sa monographie sur l'art magique, « le totémisme est la base de l'organisation sociale des peuples sauvages », et celui-ci « pourrait être considéré un système de fixation de ce qui est immémorial ». Dans *Le dragonnier des Canaries* (1933) la figure de l'arbre millénaire occupe le devant de la composition, ce qui rappelle une image totémique, forte et joyeuse, qui défie les hauteurs avec son poids, qui se moque du temps avec sa longévité. La figure de cet arbre prend une dimension jurassique, convoquée

depuis un passé lointain et intemporel, en dehors du temps précis des horloges, comme si l'on assistait à une des représentations possibles, symboliques, de l'origine. Ici, le dragonnier est l'arbre du monde. La source d'eau claire où on peut se regarder ; le cordon ombilical qui unit le passé, le présent et le futur dans un unique et intemporel point sublime<sup>18</sup>.

Peut-être que l'obsession de Domínguez pour l'image onirique de l'arbre millénaire a fait qu'on lui attribue le pseudonyme de *Dragonnier des Canaries*. De cette façon, on pourrait conclure que la représentation plastique du dragonnier des Canaries acquiert une tournure biographique dans son œuvre, comme si c'était un *alter ego* végétal de l'artiste.

Pendant sa visite à Tenerife, accompagné de Jacqueline Lamba et Benjamin Péret, l'auteur des manifestes du surréalisme, André Breton, a attribué un aspect primitif à cette espèce végétale, car il a employé l'adjectif « jurassique ». Le poète faisait très probablement allusion, sans le savoir, à l'exemplaire de cet arbre connu sous le nom de Géant de Arautava, le dragonnier le plus admiré de tous les temps – *le plus grand dragonnier du monde*, écrit-il –, un spécimen qui a grandi dans les Jardins de Franchy, dans la vallée de La Orotava. À plusieurs reprises, des voyageurs ont mentionné la taille de l'arbre avec admiration. Il a été immortalisé par le célèbre dessinateur J. J. Williams dans les pages de l'Histoire Naturelle des Îles Canaries (1936). Il s'agit du travail de recherche sur les Sciences Naturelles le plus important du XIX<sup>e</sup> siècle, écrit conjointement par Philip Barker Webb et Sabin Berthelot. Il est question d'un colosse végétal qui ne relève pas d'une chimère ni de croyances populaires. Il a vraiment existé et il a été visité et vénéré par le peuple, les chroniqueurs et les chercheurs qui, pour le contempler, se sont déplacés jusqu'à la ville de La Orotava où ils sont restés émerveillés. André Breton l'aura seulement aperçu dans ses rêves, puisque l'arbre a été abattu par une tempête un demi-siècle avant son voyage à Tenerife, en 1935. Il mentionne cette rencontre visionnaire, sans doute entrevu dans le délire de son imagination poétique, dans son récit sur l'ascension au pic du Teide, publié dans le cinquième chapitre de *L'amour fou*. La présence de ce *Géant* s'avère majestueuse. Dans les trois dessins du dragonnier à différents moments de J. J. Williams en 1827, ses branches et ses feuilles lancéolées s'étendent, mais il reste un véritable fossile, un être végétal antérieur à l'humanité, et sa présence peut seulement se révéler à travers les formes éloquentes de la poésie ou de la peinture<sup>19</sup>.

La figure de l'arbre millénaire apparaît aussi dans certaines des œuvres plus connues de l'artiste, comme *Souvenir de mon île* (1934). Il est intéressant de constater le fait que le peintre ait aussi dessiné la forme d'un dragonnier associé à un piano de queue sur lequel les feuilles lancéolées de l'arbre se transforment en graphies

<sup>18</sup> Nous avons abordé cette question dans le texte écrit pour l'exposition organisée par VÉRONIQUE SERRANO, *Óscar Domínguez: la part du jeu et du rêve*, qui s'est tenue en 2005 au Musée Cantini, Musées de Marseille, Marseille.

<sup>19</sup> Sur la description scientifique du *dracaena draco*, la portée de son importance historique, ainsi que ses nombreuses représentations dans l'histoire de la peinture, il est recommandé de consulter la monographie de la revue *Rincones del Atlántico*, n.º 6/7, DANIEL GALVÁN (ed.), Îles Canaries, 2009/2010. En outre, le volume *Artedrago. Visiones del árbol milenario* propose un vaste catalogue d'auteurs de la Collection Artedrago, Tenerife, qui se sont inspirés de l'image symbolique de cet arbre pour la réalisation de ses créations. Fondation CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2024.

<sup>17</sup> Repris dans le volume *Voyageurs français aux îles Canaries*, édité par l'Institut d'Études Canariens de La Laguna, par BERTA PICO et DOLORES CORBELLA (ed.). La Laguna, Tenerife, 2000.

qu'inscrivent le nom de la revue *Gaceta de arte* pour rendre hommage à ses compagnons de la génération. Comme dans la peinture, le dessin montre des formes ondulantes d'une femme nue qui deviennent un parchemin vierge, et l'ombre des deux tracent le profil d'un piano noir dont les cordes s'étendent jusqu'à l'infini. Une double écriture – les mots et la musique – étroitement liée, d'un côté, à la matière fécondante du corps féminin, et de l'autre, à celle de la terre et l'arbre. Comme on peut constater dans ses dessins, ses peintures et même dans ses objets de fonctionnement symbolique créés à ce moment, la figure du piano est un des plus récurrentes pendant les années trente. À cet égard, un de ses meilleurs amis, l'écrivain Marcel Jean, raconte dans son indispensable *Histoire de la peinture surréaliste* comment « le peintre a créé une immense table noir en forme de piano de queue et un fauteuil confortable en rembourrant de satin rouge l'intérieur d'une brouette pour l'atelier qu'il a occupé vers l'année 36, au boulevard Montparnasse (...). Ce mobilier surréaliste se complétait avec un ancien phonographe peint en blanc, muet, puisque le plateau tournait éternellement sous une main tendue qui remplaçait le bras du diaphragme, pendant que deux jambes féminines sortaient du pavillon. Titre : *Jamais*<sup>20</sup> ».

### La grotte des guanches

Ce monde naturel et magique du ravin de Guayonje que l'on a déjà mentionné – la ligne incendiée de l'horizon qui se contemplant depuis les plages de sable noir, les rochers, les cardons (*Euphorbia canariensis*) suspendus des montagnes, les cornicales (*Periploca laevigata*) emmêlés qui grimpent entre les arbustes, les grottes excavées dans la capricieuse orographie des falaises – atteint ses meilleurs réalisations dans les peintures *Les carrafes* (1935) et *Grotte des guanches* (1935). Ce que cette dernière œuvre a de plus significatif est la réinterprétation de ce paysage, étant donné que l'artiste ne veut pas seulement matérialiser strictement la description, mais il veut surtout creuser vers l'origine. De plus, cette œuvre a souvent été interprétée comme une plongée dans l'inconscient collectif : le personnage assis dans la partie haute de la scène – curieusement, il n'occupe qu'une cinquième partie de la composition totale de l'œuvre – représenterait le monde conscient, pendant que la vaste cavité qui se découvre vers l'intérieur, une zone cachée au spectateur, fait penser au matériel inconscient qui nourrit le désir, l'imagination et les passions humaines. Dans cette lecture symbolique, le personnage qui jette l'hameçon depuis le monde réel veut interpeller la mémoire enterrée dans le passé intemporel de la population pré-hispanique; c'est-à-dire, la version primitive ou *sauvage* de l'être humain, dans un temps lointain et énigmatique, puisque tout ce qui se trouve ici, préserve une dimension tellurique, peut-être magique et complètement inconnue. Le monde des profondeurs est alors représenté dans le humus submergé dans le déversement des masses de couleur et la viscosité des formes. Avec ses masses informes daliniennes, Domínguez réussit, d'une certaine façon, d'aborder les processus de la métamorphose propres au surréalisme, alors que ceux-ci évoquent le fluide magmatique qui a façonné les îles. Sur le magma du pinceau se mêlent des torsos, des cavités, des profils humains et animaux; du sang et des viscères, des os et des cheveux, des tendons et des nerfs; cela est le substrat du temps, la vie qui est maintenant la mort ; l'excès, la violence, l'amour et la disparition. Sous une superficie visiblement reposante et intemporelle – celle où le personnage qui a le dos tourné tient la poignée en espérant qu'un poisson morde l'hameçon –, le mouvement convulsif des années et des siècles diminue et diminue sans fin. Le peintre cherche à pénétrer dans ce monde avec

<sup>20</sup> MARCEL JEAN, *Histoire de la peinture surréaliste*, ed. Du Seuil, Paris, 1959.

un ouvre-boîte ou une fragile canne à pêche pour trouver un nouveau langage, pour rompre avec la logique de la raison, pour faire revivre la légende de l'origine.

Ainsi, le peintre reformule un des piliers fondamentaux de la poétique du surréalisme: la voyance ou, pour le dire avec ses propres mots, *le souvenir de l'avenir*, la capacité de créer des images qui nous transportent vers un monde ancestral qui est, à la fois, aurore et crépuscule de l'humanité. Le peintre agit comme un voyant, puisque sa création nous invite à observer un monde disparu, souterrain et caché. La coupe stratigraphique que nous constatons dans *Grotte des guanches* (1935), réitérée dans d'autres pièces comme *Le souffle* (1940), met en relief le fait qu'il s'agit d'une dimension qui se déroule, simultanément, dans le présent du pêcheur; une temporalité infinie, qui est suspendue dans le liquide amniotique de l'informe, constamment en processus de gestation et décomposition, comme si le passé des populations pré-modernes était représenté dans un état de léthargie subconscient ou endormi dans la mémoire collective<sup>21</sup>. D'ailleurs, grâce au palimpseste qui découvre *Grotte des guanches*, l'empilement de plusieurs couches de matière biomorphique et putréfiée, nous commémorons la momification pratiquée par les populations guanches que Domínguez a pu connaître à partir des récits fabuleux des locaux qui parlaient du Musée Casilda de Tacoronte – où étaient conservés plusieurs exemplaires – ou grâce à l'exploration qu'il a menée dans les grottes du milieu naturel où il a passé son adolescence.

On trouve une harmonie entre le Óscar Domínguez des années trente et le Manolo Millares de quelques décennies plus tard. C'est comme s'ils avaient partagé des intérêts esthétiques et générationnels similaires. En effet, la peinture qui date de 1935, *Mémoire d'une excavation*, telle qu'elle a été définie par Manolo Millares dans ses pictographies canariennes, jutes et homoncules ; ce sont comme des peintures archéologiques qui descendent depuis la surface jusqu'à l'interrogation du monde funéraire pré-hispanique et le sacrifice des civilisations disparues<sup>22</sup>. Dans ce cas, son œuvre s'inspire des peintures géométriques du passé atavique du ravin de Balos, sur l'île de Grande Canarie. Eduardo Westerdahl affirme que le peintre aurait subi une révélation ou un « éblouissement » quand il a vu l'archéologie native, exaltée dans les éléments magiques de ses pictographies<sup>23</sup>. En effet, de nombreuses visites au Musée Canarien de Las Palmas de Grande Canarie et sa collection de momies, crânes et vestiges de la culture matérielle aborigène furent le germe d'une œuvre pauvre, matiériste et déchirée qui n'a cessée de s'ouvrir à de nombreuses résonances et qui profite aujourd'hui d'un énorme prestige international. Certainement, la violence avec laquelle il construit et déchire ses tissus en lambeaux nous introduit dans un discours sur l'identité interrompue du passé des Canaries. La fragilité des matériaux qu'il utilise n'est pas aléatoire ; la matière cassante de

<sup>21</sup> Après plusieurs visites aux îles Canaries, entre 1861 et 1880, RICHARD F. BURTON consacre une grande partie de *To the Gold Coast for Gold* à raconter des aspects de la culture funéraire aborigène. Les différents gisements de corps momifiés suscitent son intérêt, surtout les nombreux crânes et les momies qu'il put observer dans le nord de l'île et dans le Musée Sebastián Casilda de Tacoronte, démantelé en 1898.

<sup>22</sup> MANOLO MILLARES, *Memorias de infancia y juventud*, IVAM Documentos 1, prologue et notes de JUAN MANUEL BONET, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 1998.

<sup>23</sup> EDUARDO WESTERDAHL, *Manolo Millares*, Collection Guagua, dirigée par FRANCISCO MORALES PADRÓN. Mancomunidad de Cbildos, Plan Cultural y El Museo Canario, Las Palmas de Grande Canarie, 1980.

ces boîtes, jutes et cordes assemblées est la même qui soutient le fragile équilibre, le fil ombilical qui unit le temps présent au passé, antérieur à l'histoire. Comme il a déjà été souligné, nous nous trouvons face à un artiste-archéologue – Millares même a avoué son inclinaison vers la profession d'archéologue à José Augusto França <sup>24</sup>, de sorte que son œuvre établit une relation étroite avec Óscar Domínguez et sa *Grotte des guanches*.

Un bon exemple de ce processus d'inspection archéologique est la toile de jute de 1968 qui est montrée dans cette exposition et qui appartient aux collections du Gouvernement des îles Canaries. Il s'agit, sans doute, d'une œuvre catégorique en ce qui concerne ses dimensions et sa résolution compositionnelle, même si obsessionnelle, essentiellement dramatique, réalisée par Millares avec des matériaux simples – des boîtes en carton, des cordes, de la toile de jute – durant la dernière période de sa vie. À peine quatre ans avant sa mort, nous assistons à une poésie primitiviste où la construction est liée de manière indissociable à la destruction. Un homonculus certainement saisissant, d'homogénéité chromatique, mais d'une énorme tension par la présence inquiétante du cratère principal ou le trou noir qui exerce une force centrifugeuse sur le reste de la composition. Toute clarté, tout signe de vie paraît avalé par la violence de l'arrachement des matériaux ; des croix, des cordes et des orifices que les critiques espagnols ont très souvent relationné à l'existentialisme et à une influence du baroque espagnol. Cependant, il est démontré que la principale source d'inspiration de son œuvre se trouve dans son obsession pour la préhistoire des îles Canaries. Donc, si la connexion avec le paysage du nord de l'île de Tenerife fut décisive pour Domínguez, pour Millares ce fut le matériel aborigène de son île natale.

Il a eu d'autres tentatives d'avant-gardes espagnoles pendant le XX<sup>ème</sup> siècle qui se nourrissent aussi du regard antérieur ou primitif, mais les *Architectures minérales* de Maruja Mallo constituent un intérêt particulier. Leur origine se trouve dans une des illustrations que l'artiste crée pour *Revista de Occidente*, où elle élabore une œuvre géologique, avec un fort caractère schématique et géométrique au service d'une archéologie de formes essentielles. Il s'agit d'une vraie guerre contre le temps. La synthèse essentielle, primitive, atteinte dans cette série minérale offre des solutions valides aux problèmes d'expression artistique actuellement.

En outre, nous voulons remarquer quelques assemblages et compositions métalliques de l'artiste peintre Maribel Nazco dans le contexte espagnol de la fin des années soixante. Dans une atmosphère spatialiste, sur le *Collage métallique* ou *Mémoire d'une excavation* (1972), une forme de tronc doré émerge du fond du métal avec des perforations et des étranges orifices d'oxyde, comme si c'étaient des yeux ou des puits légèrement ciselés sur la surface. Orifices, cavités, grottes, perforations solides qui incorporent au vide une réalité tangible ou un lieu

---

<sup>24</sup> "Si j'avais choisi une autre carrière, j'aurais été archéologue". Voir la monographie de JOSÉ AUGUSTO FRANÇA, *Millares*, publiée par le éditions Polígrafa, Barcelone, 1977. Aussi le livre *Prehistoria de Manolo Millares*, publié par LÁZARO SANTANA en 1974, ainsi que le catalogue de l'exposition organisé en 2007 par ORLANDO FRANCO pour le centre d'Initiatives Culturelles de CajaCanarias à Las Palmas de Gran Canaria sous le slogan *Millares y El Museo Canario: el artista como arqueólogo*. À cette bibliographie s'ajoute aussi le catalogue de l'exposition *Óscar Domínguez, Manolo Millares, Martín Chirino. Una mirada insular*, organisée par JUAN MANUEL BONET pour la Fondation de l'Art et de la Pensée Martín Chirino en 2017.

nécessaire dans n'importe quelle recherche sur l'espace. Il s'agit d'une œuvre basée sur des structures primordiales, austères, primitives, notamment nées d'une excavation ou d'un processus alchimique émergent, mais rayonnantes, porteuses d'une lumière singulière qui intrigue à la personne qui l'admire. Il suffit de se rappeler des photos où l'artiste pose à côté d'inscriptions aborigènes dans un ravin de l'île de La Palma pour se rendre compte à quel point il s'agit de structures et signes primitifs qui font surface avec la violence du geste pictural de façon inconsciente. Il existent des fentes, des perforations, des juxtapositions, des coutures et des agressions sur le corps métallique, ressemblant aux lacérations pratiquées par Manolo Millares sur ses murs et toiles en jute. En fait, ces métaux ne transmettent pas la même sensation de fragilité tant associée au collage en sa qualité de puzzle ou structure kaléidoscopique de pièces assemblées<sup>25</sup>. Très au contraire, nous trouvons des prospections agressives ou des ouvertures en forme de cicatrices qui se communiquent, et que, comme dans le cas de Óscar Domínguez ou Manolo Millares, insistent sur un processus d'exploration et recherche sur la mémoire et le temps antérieur. Les violences des fentes et des déchirements sur le métal créent un contraste avec la réverbération de l'or cuivré dissout dans des faisceaux de lumière resplendissant.

Dans *Les carafes*, une autre peinture de Óscar Domínguez de l'année 1935, nous observons une composition similaire à *Grotte de guanches*, mais inversée. Avant on y trouvait une descente vers les couches les plus cachées de la terre, et maintenant le mouvement est ascendant, avec un rideau qui montre l'horizon marin à l'arrière-plan. Il est très probable que l'artiste ait exécuté cette œuvre par cœur étant à Paris, en s'inspirant de ses souvenirs du ravin et de la plage de Guayonje. Les rochers et les galets reviennent vers son pinceau dans la partie inférieure de la composition, ainsi que l'ample bande bleu de la mer qu'il observait depuis le château construit par son père. À partir de là, la réalité du souvenir est assaillie par le magnifique pouvoir visionnaire et irrationnel de l'artiste. Et, avec quelques objets, il propose une danse singulière d'éléments solides – les galets de la plage –, liquides – la mer et l'eau qui monte et descend des nuages – et gazeux – les brumes épaisses et les nuages de contours incertains et changeants. Tout se produit au même instant que le regard. C'est ainsi que la peinture congèle ce temps et reste, alors, en suspens. Le professeur Eugenio Carmona – commissaire de l'exposition produite par MNCARS, *Picasso 1906: la grande transformation* – a souligné le rapport entre cette peinture et d'autres de Óscar Domínguez avec des remarquables toiles de la tradition picturale européenne des maîtres anciens. À gauche, la mystérieuse figure féminine se dresse sur l'eau et ouvre son corps au mouvement en spirale de plusieurs ouvre-boîtes de clefs tournantes et qui, en tant que tiroirs, attirent l'attention du spectateur. Son visage s'élève vers le ciel et son regard s'arrête sur les libellules, les papillons et les réveils, en proposant, peut-être, l'inutilité et la dissipation de Chronos. Sur le point le plus haut du tableau, le transfert des coqs-carafes a lieu. Ils tournent sans arrêt, suivant un mouvement qui commence mais qui ne s'arrête jamais. C'est le jeu métamorphique imparable de l'éternel retour des éléments primordiaux dans l'iconographie du peintre.

---

<sup>25</sup> Voir la monographie de EDUARDO WESTERDAHL, *M. Nazco*, publiée par la collection *Artistas Españoles Contemporáneos* de la Direction Générale du Patrimoine Artistique ou Culturel, Madrid, 1977. Aussi le volume que nous avons préparé pour la Bibliothèque des Artistes Canariens du Gouvernement des îles Canaries, *Maribel Nazco*, [ISIDRO HERNÁNDEZ, ed.], Îles Canaries, 2018.

### Les niveaux du désir

Un corps humain nu repose enfermé dans un bloc de glace. Sa silhouette, de dos, dans l'intérieur du verre froid, apparaît suspendue gravitant dans un ciel nocturne obscure. S'agit-il, peut-être, de la projection mentale du gendarme avec le tricorne situé dans l'angle inférieur droite de la composition, enveloppé dans des petits nœuds circulaires et des masses gazeuses, caché derrière les murs en pierre ? À nouveau, la peinture de Óscar Domínguez nous transporte vers une dimension onirique régie par les impulsions inexplicables et aléatoires, comme s'il s'agissait de la matière même du rêve, face aux impositions logiques de la pensée scientifique et rationnelle. Dans le même esprit, nous ne pouvons pas oublier la proposition réputée de Isidore Ducasse, *Comte de Lautréamont*, que le surréalisme accueille comme la définition de la représentation étonnante et surréelle : « beau comme une rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Dans cette peinture, nommée *J'irai* (1935-1936), nous assistons à une création pure de l'esprit, l'exaltation du monde onirique et de la rencontre frappante des contraires: la vie et la mort, le présent et le passé, la réalité et le rêve, le désir ardent et la froide rigidité. Le déplacement constant de la réalité est présent ici, comme dans les meilleures tentatives de Óscar Domínguez pendant les années trente. La masse de couleur noire du fond entraîne la suspension des figures, la déconnexion temporelle et spatiale dans le récit, la menace de l'oubli, la profondeur énigmatique du rêve. L'obscurité se brise pour éclairer le magma blanc où repose le corps tendu, qui, malgré la pierre de glace qui l'emprisonne, brûle dans les flammes du désir. Un corps qui se trouve sur une tombe ou un autel sacrificiel, peut-être dans la projection de la pensée du personnage qui porte un uniforme vert et se débat entre la rigidité de l'obéissance et sa moustache en feu.

Cette peinture établit des vases communicants surprenants avec *La machine à coudre électro-sexuelle* (1934-1935), le chef d'œuvre de Óscar Domínguez. Les connections sont évidentes. Le corps nu que l'on aperçoit de dos est sur le point d'être englouti par une plante carnivore. Le sang qui coule d'une monstrueuse tête d'animal égorgé se filtre, soigneusement, à travers d'un délicat entonnoir. La position du corps et le suaire qui l'enveloppe sur un funeste autel sacrificiel. Dans la partie haute, la concession au jeu et l'hasard: le distributeur de surprises pour enfants. Et la même couleur noire préside le fond du tableau. Il s'agit de métaphores détournées et exigeantes, alimentées par l'humour noir, qui cherchent rompre la réalité socialement acceptée. Peut-être que le sens serait pareil dans les deux cas : dynamiter le conventionnel et traditionnel du désir et de la sexualité ; proposer la grande interrogation : où vit le désir et de combien de façons pourrait-on traduire sa manifestation ? Sommes-nous face à ce que le critique Georges Bataille appelle une « inversion de l'ordre » ; c'est-à-dire, une « négation des limites d'une vie ordonnée » en bénéficiant d'un érotisme « excessif et rituel » ? Dans la tendance à la provocation démesurée, l'une des réussites du surréalisme est, sans doute, une espèce de révolution sexuelle, associée à la révision des valeurs de la morale orthodoxe. D'où proviennent sinon les images détournées encouragées par l'esthétique de la cruauté que l'on trouve dans les poupées de Hans Bellmer ou dans les photomontages d'accouplements oniriques de Jindřich Štyrský? Quels sont les raisons derrière les objets de fonctionnement symbolique, sexualisés, de Dalí, Man Ray ou les séances photo de celui-ci sous l'influence du marquis de Sade ? Comment devons-nous interpréter les dessins des rêves érotiques de la peintre Toyen, du groupe surréaliste tchèque ? Dans de nombreux cas, la présence du corps féminin – masculin pour le peintre tchèque Toyen, par exemple – a été interprétée de façon réductionniste, affirmant qu'il est utilisé simplement comme un objet. À vrai dire, dans le surréalisme, l'image du

corps est une métaphore ou un symbole de l'inconscient, des désirs inavouables qui prennent toute sa légitimité dans le domaine souverain et libertin de l'art, un cadre qui peut seulement être contemplé par des initiés et des transgresseurs de la morale. C'est pour cela que, dans cet ordre d'idées, la signification symbolique de la *Machine à coudre électro-sexuelle* et celle du corps endormi à l'intérieur d'un bloc de glace dans *J'irai* conviennent que son imaginaire répond à des clés irrationnelles, connectées aux passions et aux rencontres indéchiffrables.

Cette perversion des valeurs orthodoxes de la morale, la famille et la religion que propose le surréalisme trouve un épisode exceptionnel dans le cas de Violette Nozière, la parricide de dix-huit ans. Il s'agit d'une jeune qui, après une tentative ratée, réussit à mettre fin à la vie de son père. Le procès a attiré l'attention de la presse française. La jeune fut condamnée à mort, mais cette peine a été commuée en peine de travaux forcés à perpétuité. En 1933, les surréalistes ont fait une publication collective dans les éditions belges de Flamel, avec des poèmes de André Breton, René Char, Paul Éluard, Maurice Henry, E. L. T. Mesens, César Moro, Benjamin Péret et Gui Rosey, et des illustrations de Jean Arp, Victor Brauner, Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti, Marcel Jean, et René Magritte. Quant à Óscar Domínguez, il a réalisé une peinture l'année d'après pour se solidariser avec la cause surréaliste. Il l'a appelée *Violette Nozière* (1934). Avec cette œuvre nous reprenons le motif du corps féminin nu et allongé, cette fois-ci dans l'intérieur du squelette d'un lion qui paraît bouger à grande vitesse dû à sa crinière enflammée et ondulante. La rencontre de certains éléments qui configurent le journal d'une histoire truculente fait que la composition soit énigmatique. Il n'est pas question seulement du corps nu exposé au regard de tous, puisque Violette, en dehors de quelques photos érotiques et d'avoir exercé la prostitution, est devenu la femme la plus reconnue de la presse, à cause de l'intérêt médiatique que son cas a supposé. Ses jouets pour enfant abandonnés sur l'herbe concordent avec la rigidité des policiers qui la surveillaient pendant le procès, les flammes du désir, un deuxième lion qui va à contresens ou le fusil qui pointe vers la jeune femme et qui prend la forme sinieuse d'une guitare. Ce cadre est une rêverie, au point qu'il peut seulement s'élucider à travers le tamis d'une image poussée à l'extrême du rêve.

La petite Violette Nozière fut dévorée par la passion irrésistible du lion et, endormie, elle voyage par les passages de l'inceste et du parricide, de la violence extrême, du regard accusateur et du secret de sa propre histoire jamais révélée.

### Óscar Domínguez au l'hampe de l'imaginaire

*Le dimanche* ou *Rut marin* (1935) exemplifie, mieux que toute autre peinture, la force d'inventivité de Óscar Domínguez. Le sommet de son imagination poétique est au service de la peinture. Il s'agit d'une œuvre complexe et difficile d'interpréter: deux chevaux sectionnés par une plaque en verre se croisent en suivant des chemins opposés. Ses corps ont été construits avec des fragments de plusieurs éléments – ancres, lèvres, feuilles, poissons – dans une lutte pour conquérir des chemins inconciliables. Comme cela arrive dans ses dessins et décalcomanies de lions-vélos, les directions des animaux ne coïncident pas. C'est une métaphore qui expose la dualité du peintre même – « féroce et mélancolique », selon Patrick Waldberg, « à cause de la volonté de soumettre le monde à son caprice, parce qu'il passe constamment de l'étonnement à la colère » –, ou symbole de la contradiction innée de toute condition humaine, la peinture de Óscar Domínguez dans *Le dimanche* cherche des éléments opposés : la légèreté

de du cerf-volant et la lourdeur de l'ancre, le faisceau et le revers d'un miroir – ou d'un écran de cinéma ? –, les deux chevaux traversés en deux par la ligne imaginaire d'un miroir.

La scène rappelle le décor illusionniste et enfantin d'un manège, bien que les animaux semblent s'être échappés de la roue du parc d'attractions d'une place parisienne. À cause d'un sortilège, l'immobilité des chevaux de la roue du parc d'attractions est désormais violente, et les pattes et la tête sont fermement attachées à des ancrés<sup>26</sup>.

*Le dimanche* ou *Rut marin* représente le résultat prévisible d'un artiste qui est, à la fois, protagoniste et antagoniste, et qui crée des mondes nouveaux comme un enfant qui joue : le ciel et la terre, le point de départ et le point d'arrivée, la figure de deux corps contraires et, en même temps, jumeaux ; ce sont les possibles pièces d'un jeu merveilleux. Ayant fui, en fin, du parc d'attractions, le hasard objectif a rendu possible la rencontre des figures décortiquées et scindées du manège imaginée par Óscar Domínguez, avec les images équestres gravées par Picasso pour son ami Max Pellequer.

Le troc métamorphique qui nous présente cette peinture et l'ambivalence représentée par les jeux de miroirs pourrait s'expliquer avec le conflit de la propre personnalité de l'artiste, où l'art et la vie se confondent dans une dualité irréductible, dans un « carnaval permanent », en utilisant les mots du critique et commissaire d'expositions Antonio Zaya<sup>27</sup>, parce que « aucun artiste correspond autant au profil surréaliste comme Óscar Domínguez. Le sens général de sa rébellion et sa provocation offrent une réelle évidence artistique similaire à son propre travail ». Aucune explication logique pourrait démêler la fuite de perspectives de cette peinture. C'est une des œuvres les plus énigmatiques du peintre, alors que le cerf-volant qui monte vers le haut, avec une semée de lèvres, nous fait penser à un éloge à l'activisme amoureux ; c'est-à-dire, au caractère indispensable et mystérieux du sentiment amoureux, à un moment où le peintre se livrait aux bras de l'écrivaine Marcelle Ferry, à qui il offre cette œuvre et avec qui il pose pour une belle photo, probablement chez l'écrivain Marcel Jean. Sur cette photo, le couple et la fille de Marcelle sont assis sur le sol dans une pièce, à côté de *Le dimanche* ou *Rut marin*, qui est aussi par terre, appuyé sur le mur. Les trois regardent vers le haut, dans la même direction que le cerf-volant du cadre. S'agit-il d'une fenêtre vers l'inattendu ?

Parallèlement, dans cette exposition, l'œuvre mentionnée dialogue avec un dessin de la peintre Remedios Varo, dans lequel une autre chambre est envahie par le réel merveilleux ; par des êtres provenant d'un autre monde qui traversent les murs et le mobilier, où les papiers se dressent, prennent vie, et deviennent des oiseaux blancs. On peut trouver cette même étrangeté dans la peinture de Leonora Carrington, où des étranges personnages réunis dans un conseil imaginaire magique sont convoqués.

<sup>26</sup> Dans son manuel *Ferías y atracciones*, JUAN EDUARDO CIRLOT écrit : « Il y a des chansons et des contes pour enfants composés de tel façon que la fin peut introduire directement la nécessité de devoir recommencer la narration. Ils constituent ce qui s'appelle « le conte sans fin », et cela représente encore une expression de l'intuition innée sur l'éternel retour. Des nombreuses attractions caractéristiques des foires se basent sur ce principe circulaire, celui qui permet de réaliser un mouvement continu qui résulte en sensation d'immobilité et, ainsi, sans début et sans fin ». Editorial Argos, Barcelone, 1950.

<sup>27</sup> ANTONIO ZAYA, *Óscar Domínguez*, Collection La era de *Gaceta de arte*, Gouvernement des Canaries, 1992.

À partir de 1935, nous assistons à un moment de grande créativité dans la production picturale de Óscar Domínguez, mais il participe aussi à d'importantes activités collectives et expositions internationales avec les artistes les plus significatifs du moment. Par exemple, l'exposition *International kunstsudstilling kubisme-surrealisme*, qui a eu lieu au mois de janvier de cette même année à Copenhague. Domínguez se sent pleinement intégré dans les activités du groupe surréaliste parisien et participe à *Le cycle systématique des conférences sur les plus récents positions du Surréalisme*. Ses dessins automatiques s'affichent avec les illustrations de Jean Arp, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Valentine Hugo, Marcel Jean, Man Ray et Yves Tanguy. Il s'agit de journées de conférences prévues pour le printemps – l'écrivaine Lise Deharme assumerait son organisation –, mais qui ne se sont pas effectuées dû au processus d'internationalisation du mouvement surréaliste et les voyages d'André Breton et Paul Éluard à Prague – invités par le groupe surréaliste tchèque – et, après, quand André Breton, Jacqueline Lamba et Benjamin Péret ont visité l'île de Tenerife, à l'occasion de l'*Exposition Surréaliste* qui serait ouvert au public entre le 11 et le 24 mai à l'Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. L'exposition avait été organisée par les rédacteurs de la revue *Gaceta de arte* et le groupe surréaliste de Paris, même si Óscar Domínguez soutenait la célébration de cette rencontre depuis la capitale française. Il avait réussi convaincre André Breton pour faire ce voyage grâce à ses récits sur la nature volcanique et l'aspect surréaliste des îles Canaries, qui, finalement, le séduisent.

### **Le rouleau compresseur et la rose**

Il a souvent été dit qu'une des valeurs les plus importantes de l'œuvre de Óscar Domínguez pendant les années trente est le pouvoir iconographique de ses images ; c'est-à-dire, l'ouverture insoupçonnée de la réalité que sa peinture nous fait voir. Sa capacité innée pour créer des images entièrement visionnaires, surprenantes par son ingéniosité et sa résolution. Un des exemples les plus intenses et éloquents est *Le rouleau compresseur et la rose* (1937), sœur de la magnifique peinture *La machine infernale* (1937). L'élément qui apparaît dans les deux cadres est le rouleau compresseur – image allégorique de la civilisation, la guerre, le capitaliste ou l'industrialisation –, qui représente, métaphoriquement, une utopie ou un drapeau de la paix dans un monde de sombres guerres : le désir que la catastrophe, incarnée par le passage destructeur de la machine, soit arrêtée par le monde naturel, par une simple rose ou un verre d'eau. La nature symbolisée récupérerait l'espace qui lui a été pris. Le passage rigide et dévastateur de la machine, sa cruelle imposition, sa douleur et l'ombre noir qu'elle laisse à son passage sont compromis dans cette œuvre. Nous constatons aussi dans *L'enclume et la rose* (1935) – un dessin que Óscar Domínguez a donné à Marcelle Ferry – la même connotation dans la solidité et la fermeté du métal, qui s'oppose à nouveau à la délicate fragilité de la rose, comme si sa présence suffisait pour défier le bloc de fer.

La perspective de la peinture en soi privilégie la grandiosité de la machine humaine, exalte son pouvoir et fait craindre son assaut. La rose ou le verre d'eau sont des objets inoffensifs qui, en grande partie, représentent l'origine de la vie. Ces petites créatures qui parviennent à fracturer et percer ce qui est irréductible avec leur paisible présence. Tout comme les plantes grimpantes qui s'adhèrent à la structure lisse du rouleau compresseur. Comme les ailes fragiles d'une libellule, plus rapides que la technologie, capables, aussi, de disloquer la tyrannie des horloges. Il s'agit d'une peinture qui enferme une aspiration valable, aujourd'hui plus que jamais. Peut-être qu'il existe encore un scénario possible pour qu'on puisse récupérer le temps du jeu, de la paix et de l'amour. Un temps léger et libre, comme le cerf-volant de l'enfance qui ondoie au fond du tableau.

En effet, la peinture accomplit ici une fonction poétique qui transforme la réalité en métaphore, puisque le but ultime est l'incarnation d'une image utopique inspirée par l'impulsion du jeu créatif comme unique faculté qui peut inverser la réalité des choses comme elle nous a été donnée, et permet de faire un saut vers un monde présidé par l'imagination. Le fait d'avoir choisi le rouleau compresseur et le raccord ferroviaire dans deux de ses meilleures compositions, établit des liens avec un compagnon de génération, l'écrivain Emeterio Gutiérrez Albelo, qui a aussi utilisé une séquence frénétique dans un de ses poèmes les plus commémorés qui se trouve dans *l'Enigma del invitado* (éditions *Gaceta de arte*, 1936) : « Se transformer en tramway amoureux / – jupiteriennement – et la posséder. / Bouleversé du collecteur de courant jusqu'à la moelle ». L'image de la machine infernale où la locomotive hâtive en assaut furieux – comme s'il s'agissait d'un rendez-vous taumachique – a sa meilleure correspondance littéraire dans les vers mentionnés par ce poète qui libère la métamorphose du désir et l'imagination débordée de l'artiste, maintenant projetée vers toutes les choses dû à un attachement démesuré. Comme disait Agustín Espinosa, collègue de génération, au début de *Le réveillon de Figaro*, extrait de son célèbre récit poétique *Crime*, summum de la poésie surréaliste d'avant-garde espagnole : « Je sentais une tendresse qui m'emmenait à caresser toutes choses<sup>28</sup> ». Les deux écrivains et l'œuvre de Óscar Domínguez mettent l'accent sur la conception de l'amour comme force qui dépasse le simple rapport sexuel et qui devient de l'empathie ou de la correspondance qui surpasse le monde et qui se projette vers une sphère imaginée et désirée qu'ils ramènent au poème ou à la toile. Effectivement, cet acte implique le désaccord avec le monde réel, où l'ordre des choses est déjà établi. Souvenons-nous que pour Domínguez et d'autres peintres surréalistes, le principe du plaisir s'impose au principe de la réalité, puisque les rêves exercent une juridiction totale sur la vie de l'être humain. Maintenant, seulement les langages littéraires et picturaux sont disponibles en tant qu'arme qui vaille pour ouvrir – en paraphrasant l'interprétation renommée d'André Breton sur les décalcomanies de Óscar Domínguez – une fenêtre vers de nouveaux horizons. L'affirmation que Paul Éluard, ami intime de Óscar Domínguez, prononce dans l'avant-propos du catalogue de l'exposition de 1943 dans la Galerie Louis Carré : « Domínguez ouvre des nouvelles fenêtres qui donnent sur un monde où chacun trouvera son bien primaire et le droit de tout voir un jour<sup>29</sup> ».

### Domínguez, constructeur d'objets de fonctionnement symbolique

Le surréalisme a abordé multiples facettes avec insistance, mais nous pouvons signaler ce que André Breton a appelé la « crise fondamentale de l'objet », un concept qui questionne la fonctionnalité des objets quotidiens et explique le désir de leur donner une nouvelle dimension créative; c'est-à-dire, les priver de son usage habituel et leur apporter un fonctionnement symbolique. D'ailleurs, l'aventure de *La révolution surréaliste* ouvre sa première partie en décembre 1924 avec la reproduction d'un des objets les plus célèbres: *l'énigme de Isidore Ducasse*,

<sup>28</sup> Dans son livre *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, l'écrivain JOSÉ MIGUEL PÉREZ CORRALES affirme que « *Crime* est le chef-d'œuvre de la narration surréaliste en Espagne, et le summum de la littérature onirique (...). C'est une œuvre déchirante, obsessionnelle, implacable et, aussi, comme tous les grands livres du surréalisme, un travail de révolte ». Musée de Teruel, Teruel, 1999, p. 118. Également, l'historien SERGE FAUCHEREAU, dans sa monographie *La fin des avant-gardes de l'entre-deux-guerres. (Arts plastiques, littérature, architecture, photographie, cinéma, arts du spectacle, musique)*, consacre un chapitre à la génération canarienne des revues d'avant-garde, qui trouve une de ses meilleures œuvres littéraires dans *l'Énigme de l'invité*. Éditions Hermann, Paris, 2019.

<sup>29</sup> PAUL ÉLUARD, texte d'affichage reproduit dans le catalogue de l'exposition, *DOMINGUEZ*, Galerie Louis Carré, 10, avenue de Messine, Paris-VIII, 1-14 décembre de 1943.

de Man Ray. À l'évidence, cela pourrait être une déclaration de principes. Ces objets ingénieux – auxquels nous nous « rapprochons seulement dans les rêves », dirait Breton – deviennent des instruments au service de l'utilité poétique que le surréalisme prétendait insuffler à la vie; l'humanité devait commencer à se détacher des préjugés castrateurs et des fondements religieux ou moraux et les objets devaient se démonter et se refaire en suivant les lignes directrices du jeu et de l'imagination. À partir des questions posées par Breton sur la création de ces objets de fonctionnement symbolique et, en conséquence, le déplacement du réel, la studieuse du surréalisme, Dawn Adès, souligne jusqu'à quel point « les objets surréalistes ont remplacé l'art par la poésie et l'ont doté d'une présence physique ». De cette façon, elle résout la contradiction entre la matérialité de l'objet dans le monde réel et les possibilités illimitées et immatérielles de l'imagination<sup>30</sup>.

Celle-ci est précisément une des contributions les plus importantes de Óscar Domínguez au surréalisme: sa facilité pour annuler la configuration de l'utilité des objets et les doter d'une nouvelle signification d'ordre symbolique. Sa peinture est pleine d'engins qui se transforment et qui nous déconcertent, comme dans l'œuvre fascinante *Les saisons* (1937) – aujourd'hui introuvable – où plusieurs horloges sur des coquetiers se disputent pour atteindre l'apesanteur des nuages, ou *Boîtes à sardines* (1940) – manifestation frénétique de la spirale formatrice et en transformation. Domínguez était aussi un magnifique faiseur d'objets de fonctionnement symbolique, très célèbre parmi ses contemporains. C'est pour cela que l'écrivain Édouard Jaguer souligne que « le monde des objets surréalistes ne serait pas le même sans les créations de Domínguez ».

Beaucoup de ces objets surréalistes ont été détruits et sont arrivés jusqu'à nous à travers de reproductions photographiques; certains d'entre eux sont introuvables. Peut-être que l'objet le plus célèbre de Domínguez est *Ouverture ou Paris* (1936). Dans une photo de l'époque, nous voyons Marcel Jean et Óscar Domínguez dans une attitude de réflexion à côté d'une table sur laquelle repose cette captivante œuvre faite à base de torsions de métal en forme d'ouvre-boîtes. La poésie, comme n'importe quelle manifestation artistique – comme il a été mentionné maintes fois –, n'a aucun but, performance ou profit en soi; la clé de son essence réside dans l'inutilité de sa composition, dans sa propre existence à l'écart de la fonctionnalité sociale. La pièce se compose d'une plaque de zinc en forme de boîte sur laquelle a été gravé le mot « Paris ». Le mécanisme qui l'a gravé ne pourrait pas être plus surprenant, puisque les ouvre-boîtes qui s'enroulent en spirale laissent la place à chacune de ses lettres. Dans l'intérieur de la boîte, on découvre un manche de violon avec sa volute auquel on a enlevé les chevilles, en recréant l'image obsessionnelle de la spirale si fréquente pendant ces années-là. *Ouverture* est une pièce très bien documentée et reproduite, alors la critique n'a pas pu la passer sous silence. Édouard Jaguer même parle d'une « apothéose parisienne de Domínguez entre les années 1936 et 1939 » en parlant des meilleures années de Domínguez en tant que créateur surréaliste. « Même pas Dalí, Kandinsky ou Papazoff – affirme-t-il – ont réussi si vite. Pour paraphraser son fameux objet *Ouverture*, on pourrait dire que, pendant cette période, Domínguez ouvre Paris, mais, au même temps, Paris ouvre à Domínguez son propre horizon intérieur<sup>31</sup> ». La réalisation de cet objet

<sup>30</sup> DAWN ADÈS, « The Poetic Object », dans *Surrealism beyond borders*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2021.

<sup>31</sup> EDOUARD JAGUER, « Óscar Domínguez y el Surrealismo en París », dans *Surrealismo Siglo XXI*, DOMINGO-LUIS HERNÁNDEZ (ed.), Gobierno de Canarias, 2006.

et d'autres comme *Pérégrination de Georges Hugnet* (1935), *L'arrivée de la belle époque*, *Voyage à l'infini* (1935) ou *Le tireur* (1936) résulte de plusieurs expositions sur le nouvel objet qui auraient lieu en 1936 dans diverses capitales européennes : Paris, Londres, New York, en plus de Santa Cruz de Tenerife<sup>32</sup>.

Parmi les objets les plus surprenants construits par Domínguez, nous nous arrêtons sur *Le rendez-vous*, une œuvre qui n'a pas été publiée jusqu'à maintenant et dont nous ne connaissons pas sa localisation. Le protagoniste est le torse d'une sculpture féminine situé au côté gauche de la composition. C'est surprenant comment le corps se prolonge tout au long de la pièce, tel une Daphné avec des bras végétaux, puisque sa peau se sépare et se déploie, comme un longue chevelure en cuir. Le peintre fixe plusieurs urnes sur elle et il y place des petites pièces qui proviennent, peut-être, d'une collection très personnelle et délirante : une machine à écrire avec des touches déformées, un siphon et un mannequin, entre autres. Nous connaissons le goût que Óscar Domínguez a pour les marchés de Paris, où il recueillait des petits gadgets et des souvenirs au hasard qu'il intégrait à ses œuvres. Même s'il n'est pas parvenu jusqu'à nous, *Le rendez-vous* est un objet qui a une grande polyvalence poétique. Nous avons trouvé l'œuvre, fragmentée, sur une photo de son studio faite par son ami et sculpteur Jaromír Šolc.

La prédilection pour la confection manuelle des engins d'utilité poétique accompagnerait Domínguez tout au long de sa vie. Par exemple, l'œuvre *1955* (1955) – à mi chemin entre la sculpto-peinture et l'objet –, réalisée sur une feuille en cuivre sur laquelle on peut lire les chiffres de la nouvelle année, de même que dans le cas de l'objet *Ouverture*, effectuées avec l'incision de l'ouvre-boîtes sur la superficie de la plaque métallique. Quelques années plus tard, impressionné par le premier satellite artificiel envoyé dans l'espace par l'Union Soviétique, le 4 octobre 1957, le *Sputnik I*, Domínguez créa des objets avec une incontestable compétence manuelle en suivant cette inspiration cosmique.

Dans le cas du peintre d'origine canarienne, les objets sont un échantillon en plus de l'union. L'approximation ou l'assemblage d'éléments qui, dans notre vie quotidienne, sont distants. Ces pièces inquiétantes, inexplicables et peut-être absurdes cherchent seulement l'amusement et le jeu ; ils prétendent juste connaître les conséquences de l'élan créateur de l'artiste, qui se réjouit en détruisant l'usage courant de ce qui nous entoure. Dans ce sens, Maud Bonneaud, qui a été sa compagne pendant la deuxième moitié des années quarante, a écrit : « *Je ne pense jamais* – disait Domínguez –, orgueilleux d'une affirmation si courageuse entre intellectuels. Être tellurique, prisonnier de ses fantômes, plongé à l'aise dans les odeurs, les sèves, la sagesse de l'Atlantique et de l'île. Son âme était très réceptive. Tout phénomène extérieur déclenchait une série de réactions totalement inespérées, mais lisibles pour ceux qui savaient suivre le fil d'Ariane de son labyrinthe passionné, enfantin et passionnant. Le jeu gratuit, l'intense sensibilité, l'association d'idées, la libération des mythes et des tabous sombres se projetaient de façon poétique, sans explication immédiate. Sans aucun souci esthétique ni prétention littéraire non plus<sup>33</sup> ».

### La peinture gestuelle, l'automatisme et la période cosmique

En 1939, André Breton, encouragé par les résultats picturales d'un groupe de créateurs qui amplifient les réalisations de Yves Tanguy et sa peinture spatiale, se concentre sur la tendance automatique appliquée aux arts plastiques. C'est ainsi que surgit *l'automatisme absolu*, une aventure expressive qui se nourrit des espaces visionnaires projetés par la *décalcomanie sans objet préconçu*, inventée par Óscar Domínguez, similaire au fumage de Paalen. « Le premier – souligne André Breton – d'un mouvement de bras aussi peu dirigé et aussi rapide que celui du nettoyeur de verre », en créant des images à rotation concentrique, des gris et des bleus, lointains et aseptiques qui « pour nous transporter dans ces lieux de la fascination pure où nous ne nous sommes plus retrouvés depuis qu'enfants nous contemplions dans les livres l'image en couleurs des météores<sup>34</sup> ». La trouvaille de Domínguez est représentée par le critique français en 1936, dans la revue *Minotaure*<sup>35</sup>, tandis que le peintre avait commencé plusieurs années avant à expérimenter avec cette technique. Les rêves d'encre que propose la décalcomanie naviguent entre ce qui concerne l'océan et le sol volcanique, ou les propres ondulations de la matière aqueuse du monde en formation, puisqu'elle paraît évoquer un fragment du paysage de son île natale ; un symbole de ce qui est ignoré ; comme si les résultats issus de l'image aqueuse de la décalcomanie s'inspiraient des sources cachées de l'inconscient le plus enterré, où il serait possible de se rappeler des scénarios de l'enfance de l'humanité<sup>36</sup>.

*Le Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* qui a servi de catalogue pour l'*Exposition Internationale* de 1938 dans la Galerie des Beaux-Arts de Paris indique que la technique de la décalcomanie est simple comme le jeu le plus docile, et, grâce aux matériaux rudimentaires, elle se trouve à la portée de toute personne qui veuille se distraire en expérimentant avec des pinceaux. L'intervention de l'auteur se réduit à étendre un gouache noir dilué sur une surface, ensuite couvert avec une autre feuille ou objet trouvé, en exerçant une légère pression sur l'ensemble. Et, comme un vrai coup de chance, d'hasard, l'ombre d'un paysage indescriptible se dévoile en levant cette deuxième feuille, une matière en gestation, qui passe du monde informe au vraisemblable. Si les premiers tableaux surréalistes de Domínguez s'inspirent de la reproduction de l'atmosphère du rêve, la décalcomanie nous introduit dans le rêve même, dans sa nébuleuse indéfinie, comme le dormeur qui, en se réveillant, ne se souvient pas de ce qu'il a rêvé<sup>37</sup>.

Domínguez explore les possibilités expressives de cette technique automatiste qui correspond avec les principes et les bases du surréalisme ; c'est-à-dire, libérer le geste de ses liens et balancer une décharge d'énergie sur le papier, fruit d'une spontanéité maximale. Tel que Breton souligne, « il s'agit, encore une fois, d'une technique à portée de tous », en paraphrasant Isidore Ducasse – Comte de Lautréamont –, pour qui la poésie devait être faite « par tous, et pas par un ». Il insiste sur l'idée de l'automatisme poétique et picturale comme une formule de libération de l'inconscient collectif ou l'utopie d'une démocratisation des possibilités expressives de chacun. L'écrivain français

<sup>32</sup> La revue *Le Surréalisme au service de la Révolution* publie dans sa troisième édition, en 1931, une classification des "Objets surréalistes" de fonctionnement symbolique écrit par SALVADOR DALÍ, accompagné de l'article illustré "Objets mobiles et muets", de ALBERTO GIACOMETTI, et l'essai de ANDRÉ BRETON, "L'objet fantôme".

<sup>33</sup> Voir l'article "Oscar Dominguez. Taureaux et géologie imaginaire", publié dans la première édition de la revue parisienne *Bref* (1955), et dans le journal *La Tarde*, dans son édition du 26 juin de cette même année, sous le slogan "Toros y geología imaginaria: Óscar Domínguez".

<sup>34</sup> Dans "Les tendances les plus récentes de la peinture surréaliste", *Minotaure*, Paris, n.º 12-13, mai 1939.

<sup>35</sup> Dans "D'une décalcomanie sans objet préconçu", *Minotaure*, Paris, n.º 8, juin 1936.

<sup>36</sup> Voir le catalogue de l'exposition *Sueños de tinta*, organisée pour le CAAM par EMMANUEL GUIGON en 1993.

<sup>37</sup> Voir le texte "La decalcomanía o el origen del automatismo absoluto", que nous avons publié dans la monographie de EDUARDO BECERRA, *El Surrealismo y sus derivas : visiones, declives y retornos*, [EDUARDO BECERRA ed.], ADABA, Madrid, 2013.

trouve clairement un antécédent avec les taches d'encre et diluées effectuées avec plusieurs substances par le poète Victor Hugo et établit des liens entre les deux<sup>38</sup>.

En 1936 le peintre travaille conjointement avec Marcel Jean dans l'introduction d'éléments qui apportent des nouvelles découvertes. Fruit de cette collaboration, apparaît l'utilisation de modèles qui combinent l'intervention libre et capricieuse de l'hasard avec l'intentionnalité et le désir, comme dans le cas des figures du lion et la fenêtre dans la série intitulée *Grisou*. Dans cette série, les animaux ne transmettent pas de laxité et cela attire notre attention. Ils ne se montrent pas en position passive, mais, au contraire, en position d'attaque. L'élection des motifs n'est pas aléatoire; tout paraît indiquer que les éléments ont été choisis en suivant les directives marqués par l'imaginaire surréaliste. Le lion penché à la fenêtre ou, autrement dit, le désir vorace, insatiable, qui inaugure un monde nouveau à travers les yeux. Ces décalcomanies réalisés avec Marcel Jean supposent une déclaration de principes pour l'art surréaliste, une métaphore du désir qui dépasse tous les obstacles pour scruter les territoires insoupçonnés de l'imagination et de la création. Ainsi, l'artiste représente et illustre, mais sa fonction principale est de révéler et permettre la naissance de la matière depuis un monde informe; ici, la fonction révélatrice ou visionnaire devient un élément primordial. Les images surgissent en conséquence d'un événement ou d'une force imminente et inespérée, presque comme un siphon qui libère les envies cachées du désir; un moteur qui a une fuite d'où proviennent des émanations de l'intérieur qui ne sont soumises à aucun contrôle, comme une séance de plongée dans l'inconscient. Que Domínguez utilise ce motif dans certaines de ses compositions ne nous surprend pas. Entre celles-ci, nous trouvons *Les siphons surréalistes* (1937) ou le mannequin de la *Rue de la transfusion de sang pour l'Exposition Internationale du Surréalisme* (1938), de la Galerie des Beaux Arts, enveloppé dans le tulle blanc d'un siphon; ou l'huile sur toile de l'année 1938 nommée *Les siphons*, où l'on trouve plusieurs éléments en constante métamorphose et en analogie surréaliste. Les paysages désertiques qui annoncent des surfaces sidérales; l'arbre millénaire; la cartographie aqueuse de la décalcomanie; et plusieurs siphons d'effluves arborescentes qui – comme des objets de fonctionnement symbolique étrange – nous introduisent dans un bizarre paysage terrestre d'origine cosmique de la couleur argenté des horizons ouverts et lointains. Des systèmes d'irrigation particuliers qui font émerger des pierres minuscules sans poids qui s'élèvent vers un point inconnu.

Par ailleurs, les peintures cosmiques de Domínguez constituent une des expressions les plus originelles de l'automatisme, c'est pour cela que le peintre participe à la génération qui trouvera des nouveaux horizons dans une peinture essentiellement gestuelle avec Victor Brauner, Esteban Francés, Jacques Hérold, Roberto Matta, Gordon Onslow Ford, Wolfgang Paalen, Kurt Séligmann, Remedios Varo, Yves Tanguy et Raoul Ubac, entre autres. Maintenant une autre génération prend la relève : celle qui trouve une nouvelle manière de concevoir la pratique picturale. Dans *l'automatisme absolu* la main travaille de façon indépendante, libre en fin, comme si un enfant s'abandonnait au hasard et au pur plaisir de colorier sur la toile<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> La Maison Victor Hugo de Paris a préparé en 2014 le projet d'exposition *La cime du rêve. Les surréalistes et Victor Hugo*, où les tentatives picturales du poète étaient comparés à des œuvres surréalistes, certaines d'entre elles des décalcomanies, réalisées par Óscar Domínguez. Maison Victor Hugo - Les Musées de Paris, 17 octobre 2013 - 16 février 2014.

<sup>39</sup> Voir le catalogue de l'exposition *Éxodo hacia el Sur : Óscar Domínguez y el automatismo absoluto, 1938-1942*. Célébrée entre le 29 septembre et le 10 décembre 2006 sous le commissariat de ANA VÁZQUEZ DE PARGA. IODACC. Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 2006.

En effet, la série de peintures cosmiques de Óscar Domínguez qui datent de 1938 et 1939 assume cette vivacité et ce paroxysme génésique et fécondant qui établit des points de convergence avec la profondeur et le vertige spatiales de l'œuvre de Yves Tanguy, l'expérimentation multidimensionnel qui nourrit l'œuvre de Roberto Matta ou les processus de cristallisation que propose la peinture de Jacques Hérold, où nous assistons à un véritable festin pictural qui vise la convulsion, le rythme irrépessible qui niche dans l'intérieur de toute matière. Dans tous les cas, il existe une tentative de spatialité sans précédents qui conduit à l'automatisme pictural vers un nouveau horizon d'attentes. Dans cette série cosmique d'inquiétantes falaises provenant d'un autre monde suspendu à la dérive des temps, entre des spirales qui annoncent des anticyclones et des nouvelles profondeurs incompréhensibles pour la raison, Óscar Domínguez réussit ce mouvement de systole et diastole, entre le calme et le mouvement, entre la vie irrépessible et la solidification. Des gigantesques structures en spirale retiennent énormément notre attention, avec la force cyclopéenne d'un trou noir qui aspire et reconstruit l'espace environnant à la fois. Des œuvres comme *Lancelot 28° 33'* (1939) ou *Nostalgie de l'espace* (1939) sont des exemples exceptionnels de ce moment.

Nous avons évoqué la célèbre anecdote que Marcel Jean raconte à plusieurs reprises. Surpris par la capacité de Domínguez de peindre entouré d'amis qui visitaient son atelier et de participer à ses conversations pendant qu'il travaillait. Le pinceau glissait sans contrôle apparent et se rendait uniquement au plaisir des textures et à la frénésie que le bras de l'auteur appliquait sur lui. Selon le critique français, le résultat montrait des espaces sidéraux, des mondes en formation, des scénarios inquiétants à cause de l'absence de la figure humaine, de rêves frigides qui pourraient faire partie du début ou de la fin de la vie sur notre planète, « des ballons qui rappelaient la formation des mondes » ou « des images du premier âge », « des craquelures inquiétantes, comme des déchirures de la matière originale. Le critique français souligne que, en contemplant les toiles de la période cosmique de Óscar Domínguez avec soin, l'homme des îles Canaries, l'esprit captivé suscitera un nouvel écho hermétiquement voilé d'une catastrophe géologique ». En effet, les paysages cosmiques composés par Óscar Domínguez abordent une vision presque apocalyptique du monde, qui s'amplifie dans sa série de peintures *Les réseaux* jusqu'à atteindre des images inattendues de la fin des temps. Dans le cas de Gordon Onslow Ford et son tableau *Mountain heart* (1939), on met en place un véritable jeu de relations qui suit un des motifs implicites dans la poétique de Domínguez: des lianes poussent du fond du cœur de la montagne qui rejoignent les espaces entre eux à la façon de ficelles lithochroniques, reliant présent, passé et futur. La nature dans son aspect violent, magmatique et primitif, le volcan, la montagne de l'origine. Une de ses meilleures expressions de cette période-là est la peinture *La solitude* (1940), qui représente l'image des météores et étoiles suicidaires sur le point d'entrer en collision. Ce sont des images qui se déploient dans la peinture comme des lustres en cristal qui limitent l'espace et qui empêchent le regard du spectateur en l'obligeant à fermer les yeux, « comme si l'angoisse de la catastrophe – affirme Emmanuel Guigon – s'était introduite dans sa peinture, comme si celle-ci manifestait le pressentiment de certains événements prêts à déclencher le chaos dans le monde<sup>40</sup> ». L'écrivain Arnauld Pierre nous rappelle la vision apocalyptique de Camille Flammarion dans son roman *La fin du monde*, où elle décrit la collision d'une comète avec la planète Terre. Les

<sup>40</sup> EMMANUEL GUIGON, *Óscar Domínguez*, Biblioteca de artistas canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1996, p. 95.

comètes ne sont pas seulement des germes de vie et de lumière, mais « ils passent aussi pour apporter la menace des plus grands cataclysmes et deviennent l'instrument privilégié de la colère céleste<sup>41</sup> ».

### La peinture litochronique

Parallèlement au développement de la peinture cosmique, Óscar Domínguez travaille sur l'élaboration des dénommées *surfaces litochroniques*. Le mécanisme qui entraîne la solidification du temps ou *litochronisme* fait son apparition avec les premiers objets de Kurt Seligmann, spécialement avec son *Ultrameuble*, un tabouret avec quatre jambes qui suggère un déplacement vers plusieurs points de l'espace. La théorie sculpto-picturale qui cherchait faire face aux différents strates du temps, d'un objet ou d'un événement dans une seule image, s'est développée de manière déterminante dans les œuvres de Óscar Domínguez, principalement entre 1938 et 1940. Le litochronisme, qui, étymologiquement, nous situe face aux concepts de  *Pierre* et  *temps*, poursuit une durée temporelle qui réunit le présent, le passé et le futur d'un objet, comme Domínguez développait déjà pendant son expérimentation avec la décalcomanie et la peinture des strates géologiques. Par exemple, dans *Cueva de guanches* (1935) ou dans *Les soucoupes volantes* (1939), n'existe-t-il pas une superposition d'événements produits dans une synthèse de moments différents représentés sur un même plan?

En tant que registre privilégié de l'hasard objectif, le litochronisme se présente comme une force magnétique guidée par la nécessité et la volonté qui établit des analogies inattendues entre les choses et qui apporte de la lumière à la sordide apparence de la vie quotidienne. Pour les surréalistes, la coïncidence et les rencontres fortuites prennent une valeur prémonitoire sur le destin humain, les rapports que l'on perçoit dans la peinture surréaliste de 1939 mettent en évidence un abondant réseau d'analogies qui cherchent l'expression d'un  *langage zéro* commun, sans perdre la valeur individuelle, qui s'ouvre à « la nécessité d'une représentation suggestive de l'univers quadridimensionnelle », présent dans les créations des peintres Roberto Matta ou Gordon Onslow Ford, et qui convergent, dans de nombreux aspects, avec les paysages glaciaux rêvés par Óscar Domínguez ou les étranges horizons de lumière marine de Yves Tanguy. Chez l'un ou chez l'autre, la réalité se trouve dans les convulsions rotatives dont on peut voir qu'une de ses formes. L'obstination du peintre pour emmener du mouvement à ses œuvres, sa convocation de l'avant et l'après d'un instant vient de là. Maintenant, le surréalisme déliquescent, dalinien, profondément onirique, mène à un courant rénovateur qui sonde l'expérimentation dans la *solidification de l'éphémère*. Les deux dimensions – l'espace et le temps – sont une inquiétude constante pour ces artistes. Ils inaugurent ainsi une *optique* spécifique qui vise la confluence progressive ou continue des deux coordonnées en les transférant à l'œuvre d'art. Dans de nombreuses œuvres de Óscar Domínguez – *Personnages litochroniques* (1939) –, un traçage de fils invisibles ou de lianes relie les coordonnées des objets avec la toile et établit un véritable jeu de concordances, comme si l'ourdissage permettait aux figures convoquées sur le tableau de se faufiler sur le côté masqué et intime, pas visible, magique, de la réalité. La théorie du litochronisme est forgée par Óscar Domínguez et Ernesto Sábato. Elle serait partagée en 1942 dans le contexte de la publication collective *La conquête du monde par l'image*.

<sup>41</sup> Voir ARNAULD PIERRE dans "Maternidades cósmicas. Una fábula científica.", *Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick*, catalogue de l'exposition d'inauguration du TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, du 31 octobre 2008 au 31 janvier 2009, p. 77.

### Le printemps

Une bonne partie des caractéristiques de la peinture de Óscar Domínguez de la fin des années trente se rassemblent et se résument dans *Le printemps* (1938). Il s'agit d'une œuvre qui surprend par l'usage excessif de couleur et de la métamorphose. Les processus de transformation surréaliste ont un impact sur le changement d'état des éléments naturels au profit de l'imagination plus visionnaire et cette peinture est essentielle dans la trajectoire du peintre: ici, le printemps est hyperbolique, une puissance gestante vertigineuse. Les montagnes et ses formes laviques naissent et se transforment, prennent vie et deviennent des personnages qui se dressent comme des braves géants.

La figure emblématique de la spirale, un des *leitmotiv* de sa peinture, surgit de petits nœuds ou noyaux organiques, de turbulences imprévisibles, de mutations de la matière géologique, de l'éternel pivotement de la nature lancinante, comme celle d'un paysage montagneux, sauvage et fertile de Tacoronte, où le peintre a passé son adolescence. En effet, une étude approfondie de ses œuvres nous permet de détecter les différentes formes organiques qui peuvent être des spirales logarithmiques, des hélices cylindriques, des spirales d'Archimède et des hélices coniques en formes naturelles qui prennent vie. Aussi, cette peinture place les clés d'une tendance définitivement divorcée de l'imitation, émouvante et tragique à la fois, qui inaugure l'étrange plaisir d'une nouvelle vision, primitive, capable de rendre visible l'invisible. Ce n'est pas pour rien que l'altitude de la montagne – cette zone ultra-sensible de la terre – symbolise la réconciliation à un point – le point sublime? – des forces contraires – l'état de léthargie et la métamorphose constante des paysages cosmiques –, qui se rapprochent à cette beauté convulsive que André Breton a mentionné: « la beauté convulsive sera érotique-occulte, explosive-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas ».

Tout au long de ses différentes étapes, on retrouve de multiples références à la zoologie dans l'œuvre de Óscar Domínguez. Cependant, ce bestiaire symbolique atteint sa plus grande prolifération pendant la phase litochronique; c'est-à-dire, à la fin des années trente. Dans tous les cas, ce sont des références zoomorphes en mutation continue. George Bataille indique que, grâce à la *transgression*, l'humanité se rapproche des animaux, parce qu'ils n'ont pas d'interdictions ni de règles; chez eux, l'excès et la violence priment; ou parce que, dans leur monde, la mort et la reproduction gouvernent. Dans son analyse sur l'érotisme, les mots de l'anthropologue français semblent faire référence à l'imaginaire picturale que nous essayons d'analyser. En effet, ces peintures de Óscar Domínguez réunissent des personnages et des créatures qui surgissent de formes pierreuses ou qui constituent eux-mêmes des fragments rocheux ou des cuirasses d'animaux, dans une danse cumulative et métonymique. On aperçoit des chaînes de montagnes qui perdent leur consistance et se débattent dans une gestation d'organes primitifs. Avec le pinceau, des organismes dans leur état naturel, des nodules et des particules qui cherchent à compléter une physionomie se laissent deviner.

Dans les peintures qui datent de la fin des années trente comme *Le printemps* (1938), *Personnages litochroniques* (1939) ou même sa *Composition litochronique* (1940), nous trouvons ce « lyrisme sauvage » dont parlait le critique Sarane Alexandrian pour relever le secret de la peinture de Óscar Domínguez. Ces œuvres rappellent la physionomie des montagnes du nord de son île natale. Ses grottes, les trous dans le paysage qui créent des visages et des figures, nourrissent et nourrissent vivement l'imagination de la personne qui observe. D'une certaine façon,

on pourrait penser que ce sont des créations détachées des paysages cosmiques, où l'on assiste à des véritables mondes en formation, mais ici la matière géologique ou magmatique a cédé la place à un amalgame d'êtres sauvages en début de gestation. Cela nous fait penser à la peinture de Max Ernst, où le bocage prend les formes de visages ou d'animaux inhabituels. Dans celle de Domínguez, les profils amphibiens, les oiseaux fossilisés, la prolifération des yeux et les visages incomplets représentent le *gaspillage illimité* d'une nature unique, entièrement magique et surréaliste.

### La pétrification du temps ou La conquête du monde par l'image

*La conquête du monde par l'image* donne son titre à la publication collective la plus célèbre du groupe surréaliste qui, pendant l'occupation de Paris, a dû rester dans la clandestinité. En effet, un collectif de poètes et peintres, y compris Óscar Domínguez – un des membres les plus remarquables du groupe et, sans doute, un des illustrateurs les plus actifs – qui a pris soin de maintenir vivante la flamme du surréalisme avec des publications collectives dans les éditions de La main à plume. Son activité ne se limitait pas seulement à publier des cahiers collectifs sur l'art et la poésie, puisqu'il maintenait une communication fluide avec beaucoup de membres de la Résistance. En outre, le financement de ce collectif se faisait avec l'aide de certains sympathisants et collaborateurs qui, comme Picasso, le soutenaient financièrement. Dans le contexte de l'Occupation et de La main à plume, Óscar Domínguez effectue aussi l'illustration du poème de Christian Dotremont, *Noués comme une cravate* (1941) ; et, l'année suivante, celle de *Au fil du vent*, écrit par Laurence Iché. Aussi celle du carnet de poèmes *Domaine*, de Robert Ganzo. En 1943, Óscar Domínguez a également fait des dessins pour des éditions importantes : le journal *Aux absents qui n'ont pas toujours tort*, du poète Noël Arnaud ; et le livre de André Thirion, *Le grand ordinaire*. Ce dernier date de 1934, mais il a été publié à Paris en 1943 pour éviter la censure, puisque le texte de André Thirion s'accompagne d'illustrations pornographiques qui se moquent ouvertement du maréchal Pétain, chef d'État en France quand elle n'était pas occupée par le nazisme – le régime de Vichy – et qui a maintenu une politique de collaboration avec l'Allemagne. Pendant cette même année, Domínguez illustre le carnet poétique de Georges Hugnet, *Le feu au cul* (1943)<sup>42</sup> avec dix-sept vignettes d'érotisme obscène.

Dans cette édition, *La conquête du monde par l'image* (1942), Óscar Domínguez publie la théorie pseudo-scientifique des surfaces litochroniques et la pétrification du temps, écrite en partenariat avec celui qui était alors le jeune physique Ernesto Sabato. Ils expliquent et développent leurs idées sur la solidification plastique du mouvement d'un objet quelconque, dans le cadre de sa cristallisation sur la toile: « Certaines surfaces, que l'on appelle litochroniques, ouvrent une fenêtre sur l'étrange monde de la quatrième dimension, en constituant une occasion de solidifier le temps<sup>43</sup> ». Le texte est accompagné de la reproduction de *L'estocade litochronique*, une peinture qui date de 1939 où l'on assiste à la fuite brutale et douloureuse d'un taureau qui se précipite, fiévreusement, sur toutes les choses en dévastant tout ce qu'il rencontre sur son chemin et en laissant derrière lui un cimetière spectral de formes méconnaissables, des trous et des déchirements. En même temps, l'animal,

immergé dans le mouvement, perd son profil caractéristique et se dilue dans la peinture même. La poignée de l'épée, en forme de D, sert à Domínguez pour mettre son distinctif sur la composition, comme s'il s'agissait d'un autoportrait taurin, pendant que mille formes et plis s'enfilent dans l'espace sous un amas de filets, qui donne lieu à des cavités inespérées et des soulèvements de colonnes de fumée intrépides ou de plis qui se composent et se décomposent constamment dans une métamorphose exemplaire et coloriste. Tout dans ce cadre suppose une mort immédiate et une métamorphose insolite de formes et couleurs, de lignes et volumes, de terrible agitation et, aussi, de calme et silence. Le dynamisme de la vie, du sang qui coule, des lignes qui enfilent des tissus et conforment des mondes, rejoint le blanc de la mort et le cadavre de l'animal qui repose dans le coin inférieur de la composition.

Ici, nous affichons la maquette originelle du livre, originaire de la collection personnelle de Jean Marie Troussard (Dijon, France), qui nous a généreusement prêté l'exemplaire qui appartenait à son éditeur, Noël Arnaud, enrichi avec plusieurs documents originaux, comme *Transfusion du verbe* (1941), aussi une publication collective. Dans *La conquête du monde par l'image* nous trouvons une photographie originelle de la peinture *L'estocade litochronique* avec des annotations manuscrites de son auteur et plusieurs dessins de Óscar Domínguez directement sur les pages de cet exemplaire unique. Édité par Noël Arnaud en lien avec le groupe surréaliste belge, dans le volume participent aussi Hans Arp, Maurice Blanchard, Jacques Bureau, J. F. Chabrun, Paul Chancel, Paul Delvaux, Christian Dotremont, Paul Éluard, Maurice Henry, Georges Hugnet, Valentine Hugo, René Magritte, Léo Malet, J.-V. Manuel, Marc Patin, Pablo Picasso, Régine Raufast, Tita, Raoul Ubac et Gérard Vulliamy.

Tout comme dans *L'estocade litochronique* (1939), *Femme et vélo* [Assaut litochronique], de 1942, nous montre aussi le dérapage d'un vélo en processus de transformation taurine. Encore une fois, Domínguez choisit le jeu de la métamorphose, comme dans son dessin pour Georges Hugnet *Le mâle de l'imaginaire* (1935). Le guidon, en forme de cornes d'animal, annonce l'insolite transmutation de son corps métallique en formes sinueuses d'une femme allongée sur le sol et appuyée sur le mur, dont la perspective met l'accent sur la vitesse et l'impacte, qui sont fascinantes. Dans les deux cas, nous constatons l'intérêt du peintre pour apporter le mouvement métamorphique à ses cadres, l'avant et l'après d'un instant. La solidification de la fugacité ou la pétrification du temps tant attendue.

La peinture litochronique mène à une série d'œuvres qui choisissent d'inquiétants espaces fermés dans une ambiance et profondeur d'influence dechiriquienne. Il s'agit d'une étape courte qui s'étend au long de l'année 1943, et dans laquelle les perspectives pierreuses et la rigueur géométrique sont imposées. Le sens architectural de la composition, les ombres projetées par les éléments qui prennent, obsessivement, des différentes postures sur une table abandonnée aux intempéries, avec des tiroirs pillés, en plein milieu d'un scénario raide, d'un paysage solitaire et silencieux en absence totale de l'être humain. Dans toutes les compositions faites à ce moment, nous trouvons un choix limité d'éléments : le revolver, la boîte de papillons, une chambre noire, le prisme, les sabliers, les pierres fossiles, des amples réseaux de surfaces pierreuses, au fond, empêchant l'entrée et la sortie comme un treillis inexpugnable. Óscar Domínguez revient sur ses pas et évoque par cœur les collections d'objets et fétiches que son père gardait dans la maison familiale de Tacoronte, dans le nord de l'île de Tenerife. Le peintre atteint son objectif de transposer un espace suspendu, congelé dans le temps d'un autre âge à la toile.

<sup>42</sup> Dans *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, nous traitons en détail le travail du peintre en tant qu'illustrateur de livres de poésie et éditions collectives au long de sa trajectoire. Voir le catalogue de l'exposition qui porte le même nom, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, du 25 février au 16 octobre 2011.

<sup>43</sup> ÓSCAR DOMINGUEZ et ERNESTO SABATO, "La solidification du temps", dans *La conquête du monde par l'image*, La main à plume, 1942.

Personne ne regarde la scène, personne déclenche la caméra. Au fond de la peinture on constate seulement un chemin de lignes parallèles qui aspirent, en vain, l'infini et s'élèvent entre d'énormes menhirs et de prismes en acier, limpides, frigides. Derrière eux, on voit l'habituelle clôture de filets, la limite obscure et menaçante qui masque la ligne de l'horizon insulaire de l'enfance et suggère le temps de la menace de guerre qui frappe le continent.

Il convient de signaler que l'influence du peintre métaphysique italien De Chirico sur la peinture de Óscar Domínguez se produit quand lui et les peintres Manuel Viola, Pedro Flores et d'autres artistes auraient fait des répliques des œuvres de Giorgio de Chirico et de Picasso pendant les années difficiles de l'Occupation. Après, ils vendraient ces cadres comme des originaux pour pouvoir fournir une structure financière à l'organisation clandestine du groupe La main à plume<sup>44</sup>. Ses œuvres auraient été acquises par des collectionneurs inaperçus. Comme indique José Carlos Guerra Cabrera, « l'œuvre même de Domínguez a été perméable à d'autres auteurs qui copiaient ou falsifiaient pendant les années de pénurie de l'Occupation. C'est un aspect très intéressant de sa peinture<sup>45</sup> ». Dans ce sens, l'évolution de son œuvre lithochronique trouve dans ces tentatives picturales de 1943 et dans son évocation métaphysique, une forme d'expression originale qui atteint sa récompense dans l'exposition individuelle de décembre 1943 dans la Galerie Louis Carré à Paris. Cette exposition, qui inclut plusieurs de ses natures mortes nouvellement créées, a reçu des critiques sévères de la part de la presse collaborationniste contrebalancées par la revue *Panorama* du 2 décembre, où il dédie diverses pages à l'œuvre du peintre sous le titre « Domínguez. Le dernier peintre surréaliste de Paris<sup>46</sup> ».

### Les deux qui se croisent

Toute l'œuvre de Óscar Domínguez est une transition: depuis les manifestations juvéniles jusqu'à celles de la maturité en passant par des axes ou des lignes directrices qui, en grande partie, vont déterminer l'esthétique et influent sur des images constantes, dans des clés compositionnelles propres et un langage poétique et picturale extrêmement original. Certains principes se manifestent dans ses peintures et dans ses écrits – dont le texte principal est le poème surréaliste *Les deux qui se croisent* (1947) –, de façon que sa trajectoire est marquée par la répétition ou l'insistance, obsessive, de ces mêmes points de fuite : l'automatisme ou la tendance naturelle vers la spontanéité et l'irrationalité; la métaphore et la métamorphose comme des mécanismes pour perturber ce qui est évident ; l'impulsion du jeu comme attitude vitale de l'auteur qui contamine toute sa production artistique ; l'antithèse et les moyens d'opposition comme mécanismes de tension et conciliation permanentes ; et, finalement, l'amour, le *leitmotiv* le plus important de l'œuvre de Óscar Domínguez, l'élément réconciliateur de toutes les contradictions et excisions possibles.

<sup>44</sup> Les chercheurs de la période de l'Occupation, OLIVIER BOT y ROSE-HÉLÈNE ICHÉ, l'expliquent ainsi : « Jusqu'à ce moment-là, les tracts se finançaient par eux-mêmes. En réalité, l'aide de Londres a commencé à arriver à la fin de l'année. Le groupe La main à plume, sans ressources, est obligé de commencer un véritable trafic de cadres. Tout cela pour continuer avec les activités éditoriales face à la propagande nazie et collaborationniste. Ces cadres, souvent sans signature, démontrent le talent et l'ingéniosité de Domínguez au service de la lutte armée ». Voir Olivier Bot et Rose-Hélène Iché, « El Surrealismo en el marco de los años sombríos : destellos de exilios y llama de la resistencia », dans *Éxodo hacia el Sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto, 1938-1942* ; *Op. cit.*, pp. 103 et ss.

<sup>45</sup> JOSÉ CARLOS GUERRA CABRERA, *Op. cit.*, pp. 120 et ss.

<sup>46</sup> Voir l'entrevue de W. WILMÈS dans l'édition du 2 décembre 1943 dans la revue parisienne *Panorama*.

Dans le contexte de l'Occupation à Paris pendant 1943, où se trouvent Maud Bonneaud et Óscar Domínguez, deux personnalités qui ont une claire pulsion créative et qui finiraient par partager leurs vies jusqu'à la fin de cette décennie. La mannequin et marchande Dina Vierny les avait présentés dans un café de Paris. La présence de Maud a mis de l'ordre dans la vie désordonnée et libertine de Óscar ; et le peintre a réveillé l'instinct créatif de la jeune sympathisante du groupe surréaliste. Ensemble, Óscar et Maud, ont commencé à réaliser des minuscules figures émaillées dans le petit four que Domínguez avait dans son atelier. C'est une activité qu'elle continua à faire, jusqu'au point de développer un parcours ample et reconnue en tant que émailleuse, surtout dans les décennies suivantes. D'ailleurs, l'intervention de Maud dans le récit poétique écrit par Óscar Domínguez, *Les deux qui se croisent*, est déterminante pour le développement des sections du récit surréaliste. Elle aide à créer cette fine pellicule de précision apparente et de rationalisme qui se dégage du séquençage des fragments qui composent le livre. Le texte annonce l'arrivée de deux personnages qui se croisent toujours à la même heure, « avec une ponctualité millimétrique », et au même endroit, comme deux poupées sortis d'une montre d'automates qui répètent toujours les mêmes mouvements. À partir de leur différents parcours – « un qui vient du nord et l'autre du sud » –, les deux personnages « se croisent toujours au point central de la place de la Bastille » ; ils emmènent des oiseaux et des flèches, ils lancent des messages, ils font tomber des parchemins, dans un mouvement continu qui s'annonce précis, toujours « à cinq heures et une minute ». Nous ne connaissons rien à propos de la personnalité de ces personnages créés dans le but clair de laisser voler l'imagination.

Le texte entremêle poésie et prose, aphorismes et des brèves réflexions sur la peinture, des chansons et des jeux de mots, soulignant l'hétérogénéité de l'ensemble. Quelques années plus tard, Maud affirme ceci en parlant du recueil de poèmes: « Écrire en parlant de Domínguez est une façon de parler. Il n'écrivait pas, il lançait véhément des gribouillages sur le premier morceau de papier qu'il pouvait trouver, que ce soit une nappe de restaurant ou un paquet de cigarettes. Pour que ce soit encore plus compliqué, il le faisait en français ou ce qu'il pensait qu'était du français, puisqu'il écrivait « oui » pour dire « oui ». Traduire ceci du français voulait dire recomposer et structurer sans trahir et jusqu'à qu'il soit conforme. C'était un travail de précision. André Breton était excité une fois que la maquette de *Les deux qui se croisent* était lisible, et c'est grâce à lui que ce petit livre<sup>47</sup> a été édité. Finalement, le livret serait publié par l'éditeur Henri Parisot dans la collection L'âge d'or.

*Les deux qui se croisent* ouvre à nos yeux plusieurs interprétations, puisqu'on assiste à une écriture contradictoire et plurielle comme celle de la propre personnalité de son auteur. Comme dans le cas des sculptures androgynes de Victor Brauner ou les divinités égyptiennes du sculpteur d'origine hongrois, Anton Prinner – qui choisit un nom masculin peu après son arrivée à Paris en 1926, la raison pour laquelle la critique Júlia Cserba désigne la « gémellité » ou la double identité se trouve dans chacune de ses œuvres –, les allusions à la double personnalité, la dualité ou l'androgynie permettent aujourd'hui de nous rapprocher au livret de plusieurs perspectives.

<sup>47</sup> MAUD WESTERDAHL, « Óscar Domínguez o la convivencia con los mitos », dans *Papeles Invertidos* n° 1, Santa Cruz de Tenerife, Îles Canaries, 1978, pp. 53 et ss.

L'année 1947 est, sans doute, un moment très fructueux pour Óscar Domínguez : il réalise les costumes, la scénographie et les affiches de la pièce de théâtre *Les mouches*, de Jean-Paul Sartre, mise en scène avec la musique de Guy Bernard. Et, les premiers jours d'octobre, la maison d'éditions Nourritures Terrestres publie le poème *Poésie et Vérité 1942*, de Paul Éluard, qui a été illustré avec trente-deux gravures de Óscar Domínguez. Pendant cette période, le jeune cinéaste français, Alain Resnais, visite Óscar Domínguez dans son studio et le filme, le pinceau à la main. Selon José Andrés Dulce, « dans les images tristes, éteintes et presque démunies de *La visite* l'on devine un certain respect pour l'artiste apatride, que la caméra essaye de ne pas gêner malgré la proximité et les différents angles choisis<sup>48</sup> ». À cause d'une raison que l'on ne connaît pas, le tournage est resté inachevé, de sorte qu'on conserve seulement cinq minutes et quelques de vidéo. Toutefois, cela reste un document vraiment exceptionnel qui nous montre l'artiste dans son intimité créative, où l'on reconnaît la gestualité et le trait du peintre dans son étape de la fin des années quarante.

En décembre 1947, Óscar et Maud voyagent à la ville tchécoslovaque de Olomouc, invités par le sculpteur Jára Šolc, qui leur laisse son studio pour peindre quelques cadres parmi la vingtaine qui feraient partie de l'exposition *Domínguez*, ouverte au public entre le 14 et le 28 décembre au Conseil Central de la Culture de cette ville. Les cadres *La libération de l'Espagne* et *Révolution*, engagés dans la cause républicaine en exil, se démarquent entre les œuvres de l'exposition. La deuxième moitié des années quarante est marquée par un moment de grand compromis politique et cela se reflète dans plusieurs peintures quand Domínguez représente de façon obsessionnelle des personnages étranges montés sur des chars et des engins de guerre, pendant que les tauromachiques et les motifs espagnols restent présents dans ses œuvres. L'espoir de la libération de l'Espagne du franquisme, pendant que l'Europe avait déjà été libérée, devient une obsession qui passionne et tourmente à parts égales les peintres espagnols de l'école de Paris<sup>49</sup>.

La faille si brutale qui se produit entre les œuvres des années trente et l'étape postérieure est spécialement frappante. La pulsion géologique qui avait accueilli la période cosmique et la théorie du lithochronisme ou la pétrification du temps ne retournerai jamais aux tableaux du peintre. Cependant, au milieu des années cinquante, pendant sa dernière période créatrice, qui s'étend de 1954 jusqu'à l'année de sa mort, survenue en 1957, le peintre reprend la pulsion géologique de sa peinture, récupère l'automatisme gestuel et le recours à la procédure de la décalcomanie. Dans les œuvres *Apocalypse* (1956) ou *Delphes* (1957) les vastes formations radiales et automatiques se relient à d'autres œuvres de l'étape cosmique, comme *Les soucoupes volantes* (1939) ou *La comète* (1940), même si elles sont exemptées du dynamisme précédent, et sont presque détenues ou solidifiées. Des techniques et des anciens emplois sont rénovés ou réinventés par la main de l'artiste. La plupart des œuvres sont silencieuses et ont des nuances funestes, énigmatiques et lointaines, repliées sur elles-mêmes.

<sup>48</sup> Voir le texte de JOSÉ ANDRÉS DULCE dans le catalogue de l'exposition *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, Op. Cit. 2011, pp. 355 et ss.

<sup>49</sup> Le professeur PAVEL ŠTEPÁNEK a publié de nombreux travaux sur la présence de Óscar Domínguez en Tchécoslovaquie, comme le texte "La fortune critique de Óscar Domínguez en Tchécoslovaquie", qu'accompagna le catalogue de l'exposition anthologique organisée par ANA VÁZQUEZ DE PARGA à Prague en 1996 pour MNCARS de Madrid, le CAAM de Las Palmas de Grande Canarie et el Espacio La Granja de Santa Cruz de Tenerife. *Óscar Domínguez en Tchécoslovaquie (1946-1949)*, exposition tenue au TEA Tenerife Espacio de las Artes entre le 26 octobre 2016 et le 5 mars 2017, [PAVEL ŠTEPÁNEK et ISIDRO HERNÁNDEZ, commissaires], où l'on analyse la portée et la fortune critique de cette période.

Sans aucun doute, la grande exposition individuelle, *Domínguez*, fut le point d'inflexion. Elle a été célébrée à la Galerie Drouant-David, à Paris, entre le 3 et le 19 juin 1954, aux soins du galeriste Gildo Caputo. L'exposition atteint un succès du public sans précédents. Plus ou moins six cents personnes, très notables dans le monde intellectuel et artistique, l'ont visité. Une de ses œuvres, *Atlantide*, est acquise par l'État français pour le Musée National d'Art Moderne. Après avoir reçu des photos des travaux récents du peintre, Eduardo Westerdahl transmet son admiration pour cette nouvelle forme de peindre à son ami architecte Alberto Sartoris, dans une carte écrite le 15 juin. Le critique relève jusqu'à quel point le peintre « exploite le fond de l'image pour réussir les effets des précédents travaux de décalcomanie, restant ainsi dans la ligne surréaliste, mais, d'une autre part, il compose les premiers tracés avec des lignes épaisses et des abstractions qui rangent la surface<sup>50</sup> ». Dans ces nouvelles peintures nous voyons que les couleurs s'éteignent et s'assombrissent ; les tissus aqueux et lavis suggèrent la décalcomanie; des étranges constructions abstraites surgissent, des nébuleuses apocalyptiques et d'inquiétantes ambiances crépusculaires. Il s'agit d'une œuvre pleine de motifs géologiques et architecturaux, dans laquelle le peintre semble revenir vers les réminiscences de la nature de son horizon natal. La déliquescence de Domínguez dans toutes ces œuvres s'inspirent du jeu de l'imagination libre et du mouvement du laisser aller de sa main. Il voulait laisser un fond émotionnel libre pour que l'œuvre d'art puisse émerger, comme l'a indiqué Breton pendant sa conférence à l'Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, en 1935. Le poète et critique français pensait aussi que ce centre vif « m'apportait les souvenirs les plus lointains, toutes les premières émotions de mon enfance<sup>51</sup> ».

Ainsi, dans la peinture nommée *Le temple* (1954), nous assistons à une évocation symbolique de la montagne qui s'élève sur des colonnes aqueuses, où se dessine un passage intérieur, une grotte ou fenêtre vers une autre réalité. Le peintre résume ici, de façon inhabituelle, la condition magique que la tradition attribue aux territoires insulaires. L'île invisible de la tradition orale ou l'île bretonne d'Ys, fortifiée et submergée sous l'océan, seulement visible aux yeux d'une poignée de visionnaires, ou les îles où sont arrivés les dieux de l'Olympe. L'île est, donc, élevée au rang de symbole. L'île de Domínguez – celle de sa mémoire – s'ouvre vers son intérieur et cache quelque chose d'inconnu. Une île qui s'offre et se cache à un moment, une île représentée sous l'aspect de coffre mythique. Mais, à la fois, c'est un endroit imprenable, situé là où l'humanité ne peut pas arriver. Elle se présente si haute qu'elle est couronnée par une magnifique montagne – le Teide ? – gelée. Peut-être que l'intention de notre peintre coïncide avec celle de Agustín Espinosa dans son guide complet d'une île atlantique: « créer une œuvre qui vit hors de soi, de sa propre vie, et qui soit située dans un ciel spéciale, comme une île à l'horizon », selon les mots de Paul Dermée.

Le 30 novembre 1957, l'artiste expose certaines de ses dernières créations à la Galerie Rive Gauche de Paris : une vingtaine de peintures à l'huile avec des étranges structures labyrinthiques avec des décalcomanies de fleurs radiales. Les formes géométriques de la plupart de ces compositions trouvent son inspiration dans l'architecture néoplasticiste de la résidence de Marie-Laure de Noailles, à Saint-Bernard, Hyères, qui a été construite en 1923

<sup>50</sup> Carte d'EDUARDO WESTERDAHL à ALBERTO SARTORIS. Voir dans *Eduardo Westerdahl y Alberto Sartoris. Correspondencia (1933-1983). Una maquinaria de acción*. MAISA NAVARRO (ed.), OAMC, Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 2005, vol. 2, p. 430.

<sup>51</sup> *Gaceta de arte. Revista Internacional de Cultura*, année 4, n° 35, Tenerife, septembre 1935, p.1.

par l'architecte Robert Mallet-Stevens<sup>52</sup>. La presse de cette localité du sud de la France où Domínguez passait de longues périodes en compagnie de son amie, maîtresse et mécène, Marie-Laure, se réjouit du succès de l'exposition de son « concitoyen d'adoption » et parle d'une « triomphale exposition ». Celui qui est considéré son dernier autoportrait, *Le clown* (1957), sera reproduit dans le catalogue édité pour l'occasion par la Galerie Rive Gauche. Sur celui-ci, Domínguez se sert de son humour noir et sarcasme habituels pour se moquer de lui-même et de son visage déformé<sup>53</sup>. Dans cette peinture nous participons à l'apparition d'une présence dramatique : l'obscurité de la scène s'agite à cause des couleurs intenses que suggèrent les tenues d'un arlequin, les lumières et les ombres d'un personnage sans traits, dissimulé derrière le masque de l'artifice pictural. Patrick Waldberg conclue ses mots de présentation avec un adieu singulier : « Caïman sentimental, archéologue de l'inconscient, grand officiant du taurobole, Óscar, homme, mon ami, porte-toi bien ! ».

Aujourd'hui nous connaissons Óscar Domínguez et sa fortune critique, son œuvre et son contexte, beaucoup mieux qu'il y a trente ans. Nous savons aussi que son instinct créatif pourrait seulement s'expliquer en parlant d'un peintre qui a priorisé la capacité d'étonnement et le goût pour l'émerveillement propres d'un esprit ludique.

<sup>52</sup> Charles et Marie-Laure de Noailles, *Mécènes du XXème siècle*. ALEXANDRE MARE / STEPHANE BOUDIN-LESTIENNE (eds.), Ville Noailles, Hyères, 2018.

<sup>53</sup> L'exposition que la Galerie Rive Gauche de Paris a dédié au peintre originaire de Tenerife entre le 12 novembre et le 2 décembre, reproduit un texte de PATRICK WALDBERG.

## L'automatisme, source vive de l'image surréaliste

GEORGES SEBBAG

Le jeu surréaliste du cadavre exquis produit des images stupéfiantes, dans sa version écrite – « le cadavre / exquis / boira / le vin / nouveau » –, comme dans sa version dessinée, avec l'apparition d'un corps coupé en morceaux. On pourrait avancer que l'écriture automatique et l'automatisme en peinture, à l'instar du cadavre exquis écrit ou dessiné, apparaissent également comme des sources vives de l'image surréaliste. Il s'agit dès lors de souligner l'existence d'un continuum entre le tracé rapide d'un texte surréaliste et les procédés automatiques, tels que le frottage, la décalcomanie, le fumage, le coulage ou encore le lithochronisme. Et lors de notre exploration, on verra la part belle qui revient d'une part au collage et d'autre part à l'image. On pourra même rapporter au tableau lithochronique d'Óscar Domínguez *Les soucoupes volantes* (ou *Les soucoupes*) de 1939, une phrase automatique tracée sur le papier au printemps de 1919 : « Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réunissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poissonneuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille » (André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, premier paragraphe).

### Automatisme psychique pur et surréalisme absolu

De janvier 1919 à la fin de sa vie, Breton a entendu dans son demi-sommeil moins d'une trentaine de messages automatiques, dont « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre » est le prototype. Ce premier message automatique a prélué au lancement de l'écriture automatique par Breton et Soupault, bientôt rejoints par Aragon. Mais une autre pratique poétique a aussi présidé à la naissance du surréalisme, celle du collage (bien à l'écart des collages et des photomontages dadas) : 1. En juillet 1918, avec son poème « Pour Lafcadio », Breton invente le poème-collage à base d'emprunts à ses amis Fraenkel, Aragon et Vaché. Il vend même la mèche à la fin du poème : « Mieux vaut laisser dire / qu'André Breton / receveur de contributions indirectes / s'adonne au collage / en attendant la retraite ». 2. Dès l'automne de 1918, il confectionne des lettres-collages qu'il expédie à ses trois amis. 3. « Le Corset Mystère », dernier poème de *Mont de piété* (1919) de Breton préfigure le poème-collage à base de titres d'articles ou de fragments de réclame découpés dans les journaux. Cette pratique du poème-collage est aussitôt reprise par Aragon et Fraenkel. 4. En avril 1924, s'ouvre une session surréaliste au 42, rue Fontaine, avec à l'ordre du jour, la confection sur des cahiers d'écolier de textes automatiques et de poèmes-collages approvisionnés par des journaux. Y prennent part Aragon, Jacques Baron, Boiffard, André et Simone Breton, Delteil, Desnos, Limbour, Morise, Naville, Noll, Péret et Vitrac.

Dans le *Manifeste du surréalisme* d'octobre 1924, plutôt que de recourir au concept d'inconscient, Breton choisit de définir le « surréalisme » comme un « automatisme psychique pur ». De plus, quand il dresse la liste

des dix-neuf poètes qui « ont fait acte de SURREALISME ABSOLU », il entend par là qu'ils se sont tous adonnés aux deux pratiques fondatrices du surréalisme : l'écriture automatique et le poème-collage. D'ailleurs, Breton s'appuie sur les séances collectives d'avril 1924 pour exalter la puissance de l'image surréaliste. Il peut ainsi citer un fragment du cahier d'écriture automatique de Joseph Delteil ( « Hélas ! Je crois à la vertu des oiseaux. Et il suffit d'une plume pour me faire mourir de rire ». ) ou encore, sous le titre « Poème », reproduire un poème-collage ( arraché à l'un des cahiers de *Poisson soluble* ) et dont les deux premières découpures proviennent de la page 3 du quotidien *Le Journal* du 17 avril 1924 ( « Un éclat de rire / de saphirs dans l'île de Ceylan » ). Précisons que la découpe « Un éclat de rire [ mortel ] » relate un fait divers, celui de la mort brutale d'une jeune fille anglaise prise d'une crise de fou-rire lors de la projection d'un film comique. Delteil, pour sa part, semble nous renvoyer aussi à ce fait divers en conclusion de deux textes automatiques : 1. « D'ailleurs je ne crois pas à la mort. / Ainsi soit-il. / Pour toute réponse Colombine se mit à rire d'une façon fort grossière ». 2. « Et il suffit d'une plume pour me faire mourir de rire ». Les images surréalistes surgissent autant de la plume du scripteur que du détournement des titres des journaux et des placards publicitaires. Enfin, on remarquera qu'il n'est pas encore question d'automatisme en peinture dans le *Manifeste du surréalisme*.

### L'automatisme absolu

Breton publie, dans l'ultime livraison de *Minotaure* de mai 1939, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », un article magistral qui éclaire la notion-clé d'automatisme *absolu*. À la différence de l'écriture automatique, l'automatisme en peinture n'aura donné pleinement sa mesure qu'à l'issue d'un certain nombre de découvertes récapitulées par Breton : 1. le « collage » et le « frottage », dont Max Ernst est un illustre représentant ; 2. l'activité « paranoïaque-critique » chère à Dalí ; 3. la « décalcomanie sans objet préconçu » de Domínguez ; 4. le « fumage » de Paalen ; 5. à partir de 1938, se produit une poussée irrésistible d'automatisme absolu, en particulier chez de jeunes peintres adhérant au surréalisme. Breton rend compte du phénomène en notant que c'est sous l'ombre tutélaire de Tanguy et non sous le soleil capricieux de Dalí que se rangent les nouveaux venus. Il indique notamment que le découvreur de la décalcomanie du désir a réussi à renouveler ses prouesses, toujours dans la voie de l'automatisme. Comparant le nouveau procédé de Domínguez à la gestuelle rapide du nettoyeur de vitre ou au paraphe de blanc d'Espagne laissé sur un vitrage neuf, Breton nous renvoie bien sûr aux tourbillons, aux soucoupes, aux effets cinétiques injectés par le peintre canarien dans sa peinture cosmique. Breton prolonge à la fois une réflexion amorcée en 1936 sur le dessin animé et sur son propre rêve du 7 février 1937, au cours lequel il contemplait le peintre Domínguez en train d'animer sur sa toile une grille de lions fellateurs, images éblouissantes et érotiques qui se transformaient au final en aurore boréale. Il relève aussi que les peintres automaticiens sont hantés par la notion d'espace-temps ou de quatrième dimension, comme cela est sensible dans les « paysages à plusieurs horizons » de Matta, dans la courbe « merveilleuse de souplesse » d'Onslow Ford, ou encore dans les tableaux lithochroniques de Domínguez, dont il cite un long texte, écrit en collaboration avec Sábato, sur les *surfaces lithochroniques* et la *pétrification du temps*. Breton conclut son article sur le lithochronisme, qui est une théorie et une pratique de la pétrification automatique du temps.

L'automatisme absolu est indissociable d'une magnétisation des événements au gré du temps sans fil. Le collage automatique des événements que l'on observe dans un hasard objectif a son exact pendant dans un tableau

ou dans un objet lithochronique. De même que le cinéma est un collage de durées filmiques et que le dessin animé est une animation d'objets inanimés, il faut regarder la peinture lithochronique de Domínguez (qu'on peut étendre à Matta, Onslow Ford ou Francés), la photographie lithochronique de Raoul Ubac, les dessins ou les objets lithochroniques de Seligmann ou de Domínguez, comme des expressions de l'automatisme mais aussi comme une synthèse ou un collage de durées.

### Enroulement, rotation et touches échevelées

Domínguez immobilise le mouvement et pétrifie le temps. S'il s'ingénie à empiler des strates, s'il procède à des coupes géologiques ou archéologiques, il use aussi de moyens cinétiques tels que l'enroulement et le déroulement, la rotation et la vitesse. Exemple d'enroulement : l'objet *Ouverture*, dont les cinq lettres de PARIS nous offrent leur béance alors qu'elles sont découpées dans une plaque de zinc à l'aide de cinq clés de boîtes de sardines où elles finissent enroulées. Exemple de rotation : le phonographe *Jamais*, qui fit sensation en janvier 1938 lors l'Exposition internationale du surréalisme à la galerie Beaux-Arts de Paris ; le phonographe révèle l'obsession chez Domínguez du corps démembré ( deux jambes féminines, une main et une paire de seins sont mises en relation ) et son souci de mettre en branle l'objet, qui de statique devient dynamique ; les jambes s'engouffrent dans le pavillon ou la jupe, tandis que la main frôle perpétuellement le plateau, une paire de seins qui tourne à jamais. Ici, la sensation tactile rivalise avec le sens de l'ouïe.

Dans *Le souvenir de l'avenir*, un dessin de Domínguez reproduit dans *Trajectoire du rêve* d'André Breton, on découvre au premier plan, tandis qu'un cygne se profile à l'horizon, une sorte de meuble incurvé et oblong, surmonté d'un phonographe à pavillon et servant de piédestal à une créature mi-femme mi-cygne, dont la robe épouse exactement la forme d'un pavillon de gramophone. Tandis que le dessin *Le souvenir de l'avenir* et l'objet *Jamais* magnifient l'image onirique du chant du cygne ou de la femme qui disparaît, le tableau *Souvenir de l'avenir* du natif de La Laguna met à nu les strates géologiques du relief et pétrifie même un nuage. Et dans ce paysage minéral et désolé, une petite machine à écrire aux touches échevelées ne passe pas inaperçue. On s'aperçoit que la machine à écrire comme le phonographe sont des capteurs ou des intercesseurs du temps.

La main du scripteur automatique ne frôle-t-elle pas la feuille de papier ? Ne chemine-t-elle pas sur des sillons, tels le bras et l'aiguille du phonographe ? Comme l'affirme Breton dans le *Manifeste du surréalisme*, tous ceux qui ont fait acte de *surréalisme absolu* ne se sont-ils pas faits « les modestes *appareils enregistreurs* qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent » ? Domínguez dessine ou peint en armant son crayon ou son pinceau d'une clé à sardines, qui lui permet d'exceller dans l'art du pli textile comme du plissement géologique. Mais il lui arrive de substituer à cette clé divers ustensiles ou appareils : épingle de sûreté, épée, poignard, talon aiguille, arc, entonnoir, gramophone et pavillon, diabololo, siphon, ancre marine, machine à coudre, machine à écrire, vélo, etc. Cette liste non exhaustive peut être complétée par les sept objets dessinés pour la carte du mage Freud du Jeu de Marseille, parmi lesquels une place de choix revient au revolver. On peut d'ores et déjà avancer que tous ces artefacts ne se présentent à nous ni comme des objets techniques ni même comme des symboles, mais qu'ils s'imposent à nous avec toute la force et la virulence d'une image.

### Les soucoupes

Le titre du tableau *Les soucoupes volantes* de Domínguez, qui date de 1939, a été attribué après coup. En effet, on ne commence à utiliser l'expression *soucoupe volante*, cet objet non identifié de forme circulaire, qu'à partir de 1947. Sachant que la soucoupe désigne une petite assiette sur laquelle on pose une tasse assortie et que dans les cafés le montant de la consommation est présenté sur une soucoupe, il semble que le titre *Les soucoupes* convienne davantage. De plus, avec *Les soucoupes*, nous sommes transportés de façon inattendue dans un café parisien, haut-lieu de ralliement quotidien des surréalistes, et dont la phrase des *Champs magnétiques* citée plus haut signale l'importance : « Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réunissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poisseuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille ».

Une série de falaises stratifiées se succédant, comme autant de pontons sur l'océan, sans compter que ces falaises sont surmontées d'un énorme plissement circulaire, alors qu'au tout premier plan s'agite une frêle installation de six à huit soucoupes tournoyantes, tel est le paysage à la fois aride et humide que propose la toile *Les soucoupes*. Tout cela est dépeint avec du vert végétal, du blanc crayeux et quelques touches de rouge écarlate. C'est dans un paysage minéral fait d'empilements et de failles, avec des halos nuageux de brume ou d'écume, que se détache un petit manège de soucoupes, lui-même surplombé par un gigantesque plissement en rotation, qu'un vertigineux trou noir creuse en son centre. Tout coexiste, le solide, le fluide et le gazeux. Or au sein de ce cosmos composé de matières figées et de formes indéterminées, une partie fort discrète du tableau fixe notre attention : c'est le curieux ballet des soucoupes en mouvement.

Hissées sur des tréteaux et transpercées d'un axe rigide, les soucoupes engagent leur démonstration. Entament-elles un tour de manège ? S'agit-il de disques en quête du phonographe *Jamais* ? A-t-on affaire à un empilement de soucoupes sur une table de café ? Assiste-on à un numéro de cirque ou de music-hall avec tiges et soucoupes ? Ces soucoupes sont-elles inoffensives ou agressives ? Tels les astres, sont-elles animées d'un mouvement incessant ? Poussent-elles à nous fondre dans la nature ou à nous rappeler au souvenir des sociétés humaines ? Représentent-elles le modèle de la coupe circulaire ? Sont-elles le foyer géométrique de tout ce qui circule et se transforme ? Pour finir, annoncent-elles, dès 1939, les soucoupes volantes conduites ou guidées par des extraterrestres ?

Parmi les dessins qu'il réalisera à Marseille au cours de l'hiver de 1940-1941, Domínguez fera éclore une floraison de soucoupes dans un motif purement végétal.

### Des yeux grands comme des soucoupes

Durant les années trente, de nombreux allers et retours signalent une grande proximité entre Breton et Domínguez. Il suffit de rappeler, par exemple, qu'ils ont été successivement l'amant de Lila Ferry. Dans *Les vases communicants*, un récit relatif au rêve nocturne et au rêve éveillé, Breton constate que sa maîtresse Suzanne Muzard, l'épouse d'Emmanuel Berl, l'a quitté et ne reviendra plus. Le mardi 21 avril 1931, alors qu'il feuilletait l'hebdomadaire *Le Rire* chez un coiffeur, il est interloqué et surexcité par un dessin : « Je n'en croyais pas mes yeux. Une chambre, et dans le lit, une petite femme, plus que blonde, aux yeux grands comme des

soucoupes et que sans doute la lumière du matin faisait presque paraître pédonculés, tournée vers un individu brun, chauve, au nez en bec d'aigle, en robe de chambre galonnée, une tasse à la main ». Le dessin et sa légende laissent clairement entendre que le mari qui porte son café au lit à sa petite femme est cocu. Breton n'a aucun mal à identifier dans cette scène Suzanne Muzard et Emmanuel Berl.

En 1928, dans *Le Surréalisme et la Peinture*, Breton fait de la cigale « l'indispensable fétiche que Miró a emporté dans son voyage pour ne pas se perdre », en précisant bien que cette cigale qui accompagne Miró, « ouvre sur les champs de Midi des yeux grands comme des soucoupes ». En juillet 1963, toujours dans *Le Surréalisme et la Peinture*, Breton rend grâce à Enrico Baj qui a réussi à capturer un « être fabuleux », susceptible d'incarner un type dans la lignée du Père Ubu. Il se réfère notamment au tableau *Ce personnage vient des espaces interplanétaires*, où s'inscrit sur un paysage alpestre un « ultracorp » ayant « l'apparence d'un bipède au-dessous de la ceinture », un extraterrestre où dominent les yeux : « Tel s'exhibe l'individu "OLO" aux yeux de pompe à essence ( grands comme des soucoupes, disait-on dans les contes ) ».

Sont évoqués à trois reprises par Breton, les yeux écarquillés « grands comme des soucoupes » : les yeux malicieux et pédonculés de la blonde Suzanne Muzard, les yeux de la cigale qui guide dans la campagne le peintre Miró, les yeux d'un personnage de Baj venu des espaces interplanétaires. L'insistance à rapporter une ouverture optimale des yeux à des soucoupes permet d'avancer que les soucoupes en retour sont de grands yeux. De plus, c'est bien dans la féerie des contes qu'on ouvre grand les yeux.

Chez Domínguez, l'automatisme absolu de sa période lithochronique et cosmique est une source vive d'images. Dans *Les soucoupes*, le tréteau des soucoupes, alors qu'il occupe une surface réduite du tableau, est l'image puissante qui s'impose à nous, sachant que derrière ces soucoupes se profilent des yeux « grands comme des soucoupes ». Rappelons que dans la nuit du 27 au 28 août 1938, en pleine bagarre avec Francés, Domínguez blesse accidentellement Victor Brauner, qui perd son œil gauche. Pierre Mabillet rapportera cette énucléation à une série de tableaux prémonitoires peints par Brauner. Parmi ces toiles, il faut faire un sort à *Paysage méditerranéen* de 1932, où un personnage masculin a l'œil percé par une tige surmontée de la lettre D, précisément l'initiale de Domínguez. Pour illustrer son texte « La pétrification du temps », le peintre canarien choisira *L'Estocade lithochronique*, un tableau de 1939 où une épée fichée dans la nuque d'un taureau se signale par une poignée écarlate épousant la forme de la lettre D, qui est suivie des autres lettres de son patronyme. Peu de temps avant son suicide, Domínguez évoquera une dernière fois l'énucléation fatale en peignant *Le clown*, au visage parsemé ou tatoué de nombreuses soucoupes.

Toutefois, la toile *Les soucoupes* aux tiges rigides ne se contente pas de pointer l'énucléation de l'œil gauche de Brauner. Le tableau a la vertu de nous entraîner jusqu'aux tables des cafés pour nous rafraîchir, sous le chapiteau étoilé d'un cirque pour nous faire rire et nous enchanter, sur des rochers au bord de l'océan pour humer le ressac des vagues, sur le sommet d'une montagne magique pour méditer ou guetter un extraterrestre, sans oublier que ce tableau *Les soucoupes* possède aussi la vertu d'imaginer une infinité de circuits, reliant notamment des villes comme Paris et les îles Canaries.

### La source des *Les soucoupes* de Domínguez

Dernière minute. Le hasard aidant, nous avons trouvé la source du tableau *Les soucoupes* de Domínguez. Le 1<sup>er</sup> août 1933, en page 4, *Le Petit Journal* inventait un jeu pour ses lecteurs. Il les invitait à lui adresser une photographie qui collerait avec une légende proposée par le journal. À titre d'exemple, étaient fournies une première légende ainsi que la photo servant à l'illustrer.

La scène se passe à la terrasse d'un café.

Légende :

- Dites-moi, gérant, vous en avez, vous, de belles pièces d'argent toutes neuves ?...
- Mais oui, Monsieur, tant que vous voudrez...
- Ça c'est gentil... Justement, je n'ai pas un sou sur moi... ».

Or, sur la photo, dans le rôle du client, figure le surréaliste Maurice Henry, lui-même journaliste au *Petit Journal*, et dans le rôle du cafetier à l'oreille attentive, Óscar Domínguez en personne. Sur la table, un empilement brinqueballant de soucoupes témoigne que le client a beaucoup bu. Décidément, *Les soucoupes*, ce tableau tournoyant jusqu'au vertige transporte un café de Paris sur les rivages et les hauteurs de Tenerife.

### Óscar Domínguez et la nouvelle émotion

ÓSCAR ALONSO MOLINA

Les surréalistes insistent pour le voir ainsi : c'était surtout une *attitude* ; mais, reconnaissons-le, souvent tout restait dans des simples méthodes ingénieuses, susceptibles, de révéler, certes, la face cachée des choses et, bien-sûr, de l'homme en-soi : ses peurs et ses désirs palpitants, ses passions secrètes. Puisque le surréalisme s'occupait, surtout, d'ouvrir ce qui était fermé, de faire affleurer ce qui est réprimé et de casser les serrures, pour révéler et laisser libre cours à l'inconscient ou au langage sans restrictions. La stratégie pour atteindre les objectifs passait toujours d'abord par un moment de désaccord, rupture, faillite, pour ensuite accepter le flux de ce qui traverse la blessure ou les débris comme quelque chose de personnel et en harmonie avec la vraie nature des choses et, j'insiste, de l'être humain même. Le flot de l'imagination, le contact de l'âme avec les événements passés, l'inextinguible pulsion désirante, le mot comme une forme de l'image, l'onctueux érotisme qui imprègne tout et qui signifie tout.

On les appelle des méthodes, ou des mécaniques ; des techniques en fin de compte ; souvent même des simples procédures... Toutes destinées à la création d'images déconcertantes ; pour les faire briller jusqu'à la fascination et empêcher que le regard s'éloigne d'elles. Un monde sans paupières, c'est, en définitive, à quoi ils aspiraient depuis leurs rangs : rêvasser, comme a pu constater Sigmund Freud dans la légendaire entrevue qu'il a eu avec Salvador Dalí en juin 1938. « Nous parlions peu – rappelle le peintre –, mais nous nous dévorions mutuellement avec le regard », pendant qu'il craignait paraître « une espèce de dandy de l'intellectualisme universel ». Lors de cette rencontre, à laquelle Stefan Zweig et le poète Edward James ont assisté, Dalí réclamait avec insistance l'attention de Freud sur le caractère scientifique du mouvement, mais il ne répondait pas grande chose. D'ailleurs, plus l'ampourdanaï le demandait, plus le professeur ouvrait les yeux et plus il fermait le bec. « À cause de son indifférence imperturbable, ma voix est, involontairement, devenue plus aiguë et plus insistante », plus pénétrante... Il fallait déchirer le voile qui empêchait le père de la psychanalyse voir ce que notre audacieux jeune homme lui annonçait avec une telle acuité. Je les imagine là, dans le bureau rempli de bibelots, l'un hurlant avec des yeux désorbités et l'autre qui le regarde fasciné mais en silence. D'ailleurs, des yeux que Freud n'oubliera pas, puisqu'il les décrit plus tard comme « candides et fanatiques », des yeux exorbitants, furieux, excessivement ouverts mais qui n'arriveraient pas à le tromper... Bien réveillés ! Et pourtant, durant une vraie déclaration de principes, une décennie plus tôt, Dalí s'est photographié avec ses collègues sur l'inoubliable affiche conçue par René Magritte comme des authentiques dormeurs face à une femme nue, perdus dans un monde ombragé : « *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* ».

En parlant de Óscar Domínguez, « avec des yeux comme le rêve du rêve », comme disait son grand ami Eduardo Westerdahl, il apporterait à la liste de techniques, une dernière de simplicité et efficacité prodigieuse : la décalcomanie. Il s'agit d'une technique ancienne déjà, développée au XVIII<sup>e</sup> siècle pour réduire les coûts de l'estampage de la porcelaine et qui serait préservée en tant que simple divertissement scolaire ou jeu de société. La procédure est étendre de l'encre ou n'importe quel type de peinture sous forme liquide sur une surface peu absorbante, sur laquelle il faut presser légèrement une deuxième surface. De cette façon, en les séparant avant qu'elles sèchent, les taches auront créé, « presque au hasard », une sorte d'univers complexe, plié et caverneux. Ce jeu de contact délicat implique une espèce de montage, démontage et dépeçage, tout au même temps, qui finit avec la séparation de deux moitiés inversées de la création de la nouvelle image. Cela se ressemble au Test de Rorschach – paru en 1921 –, si cher aux surréalistes, qui admettent, finalement, avoir découvert celui-ci après *l'invention* de la décalcomanie de Óscar Domínguez. Comme c'est souvent le cas, le poète André Breton nous offre la version canonique de la technique : « étendez, à l'aide d'un pinceau épais et irrégulièrement dilué, de la gouache noire sur une feuille en papier blanc satiné que vous recouvrirez dès que possible avec une autre feuille similaire et sur laquelle vous exercerez une pression moyenne. Levez lentement cette deuxième feuille. ( Procédure découverte par Óscar Domínguez en 1936 ) ». Jean-Luc Mercié, de son côté, raconte l'histoire de cette façon et anticipe tout de quelques mois : « En 1935, Domínguez apporte ses premiers essais de décalcomanie au café La Place Blanche, à Paris. L'enthousiasme est immédiat. Tous les membres ont la sensation d'être devant une de ces découvertes qui ont fait histoire dans la vie du mouvement surréaliste : l'écriture automatique, le collage, le frottage, le cadavre exquis. Pour obtenir ce résultat, il utilise une procédure similaire à celle du monotype – on applique une feuille sur une autre, couverte de gouache, que l'on décolle après. Les décalcomanies présentent un aspect de madrepore, rochers, concrétions de pluies diluviennes, rivières de lave volcanique et chutes pétrifiées. En somme, des paysages, et surtout des paysages qui font penser à ceux que Breton et Péret ont découvert au mois d'avril de cette même année pendant leur voyage aux îles Canaries pour assister à *l'Exposition Surréaliste* à Santa Cruz de Tenerife ».

Dans les mains du découvreur de la « nouvelle source d'émotion » et de ses collègues, qui se sont livrés à celle-ci avec ferveur, les résultats furent, effectivement, des paysages indescritibles qui sont et ne sont pas à portée de main, mais si à la vue : des panoramiques de la Terre avant l'homme ; fonds sous-marins ; constellations, étoiles en formation, poussière interstellaire ; entrailles telluriques... Une décalcomanie sans objet préconçu, mais capable d'ouvrir les horizons les plus suggestifs. Cette technique a séduit les surréalistes – Hans Bellmer, Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy, Remedios Varo, entre beaucoup d'autres –, et un grand nombre l'a employé avec profusion. La décalcomanie a presque fini par devenir une marque qui a caractérisé leur style pendant un certain temps, mais elle semble avoir épuisée rapidement ses ressources. En écoutant Jean-Luc Mercié à nouveau, « les décalcomanies à interprétation préméditée découvrent un peu plus tard l'écueil de la banalisation par répétition. En effet, tous les monotypes ont tendance à se ressembler, à se confondre. Seulement Óscar Domínguez et Marcel Jean continuent avec le but de réussir des œuvres plus élaborées ».

La lignée artistique de la décalcomanie nous ramène souvent vers Leonardo, dans ses écrits, il recommandait aux peintres d'imprimer une éponge humide contre les murs pour étudier les formes de la tache issue de

l'impact. André Breton indique que, grâce au surréalisme et ses techniques destinées à la création ininterrompue et enchaînée des images – toujours, bien-sûr, le plus rares et dérangement possible –, « ce que vous voyez devant vous est peut-être qu'un vieux mur paranoïaque de Da Vinci, mais c'est un mur porté à la perfection. Vous devez seulement, par exemple, donner un titre à l'image obtenue en fonction de ce que vous découvrez dans celle-ci, en gardant une certaine distance, pour être sûr que vous vous êtes exprimé de la façon la plus personnelle valide ». La fantasmagorie généalogique persiste généralement jusqu'aux prodigieuses taches de Victor Hugo – que Breton considérait « surréaliste quand il n'est pas con » –, capable de construire des univers complets dans ses dessins à partir de goûtes et éclaboussures, de traces infimes, d'effacements, de taches symétriques faits de plis sur le papier. Toutefois, comme on peut lire dans la huitième édition de la revue *Minotaure*, « certains gouaches de Victor Hugo paraissent témoigner une investigation systématique dans le sens qui nous intéresse : on s'attend à ce que les données mécaniques complètement involontaires qui régissent cette quête mènent à une capacité de suggestion sans précédent. Mais on y trouve à peine des ombres chinoises et des nuages fantomatiques. La découverte de Óscar Domínguez concerne la méthode qu'il faut suivre pour obtenir des applications idéales pour l'interprétation<sup>1</sup> ».

Évidemment, cette méthode accuserait la nature liquide du moyen créatif, une partie essentielle pour les desseins surréalistes depuis que l'eau est l'image symbolique par excellence de l'identité en mouvement, en étant associée, depuis longtemps, à la folie dans l'imagination de l'homme européen. Isidro Hernández atteindra la cible dans son travail sur Óscar Domínguez et la décalcomanie, en signalant « la cartographie aqueuse » de la technique comme étant la graine de tout fluide métaphorique qui s'y attache : « l'eau, symbole de l'inconscient, de la partie informelle et féminine d'où surgit – comme du ventre maternel – tout ce qui vit<sup>2</sup> ».

Les études académiques les divisent généralement en deux grands groupes : « décalcomanies sans objet préconçu », véritable prélude des postulats de la peinture informelle, où la procédure s'arrête au point décrit jusqu'ici; et celles de *l'interprétation préméditée* ( ou du désir ), résultat de l'ultérieure collaboration de Óscar Domínguez avec Marcel Jean, pour laquelle ils inventent des calques et des modèles qui contrôlent l'image née de l'hasard absolu que propose cette procédure. Dans celle-ci, l'artiste « interprète » et « fixe » la tache résultante, en la conduisant vers un nouveau plan de définition, en modifiant, conditionnant et orientant, dans une certaine mesure, l'image. Ainsi, les calcomanies du désir concrétisent un mouvement de l'imagination. On pourrait tracer la différence entre les deux, comme entre le *ready-made* « pure » et « assisté », avec une réflexion de Benjamin Péret sur l'esquisse, qui date de 1949: « il existe aussi une fête de l'inachevé, ce qui

<sup>1</sup> Le texte d'ANDRÉ BRETON "D'une décalcomanie sans objet préconçu ( décalcomanie du désir )" est une vraie lettre sur cette procédure surréaliste, ludique et automatique, accessible à tous grâce à l'inventivité protéiforme de Óscar Domínguez. Revue *Minotaure*. Éditions Albert Skira, num. VIII, Paris, 1936. Le manuscrit original de ce texte, écrit par André Breton, a été vendu aux enchères à Paris, à la Collection Geneviève et Jean-Paul Kahn le 27, octobre 2023.

<sup>2</sup> Voir le livre de EDUARDO BECERRA, *El surrealismo y sus derivas. Visiones, declives y retornos*. Ediciones ADABA. Raquel Arias, Belén Castro Morales, Armando Minguzzi, Claudia Montero, José Teruel et Eva Valcárcel (eds.), Madrid, 2013.

serait inachevé de façon définitive. Le vent qui se lève sur un coin de l'horizon ne le dispersera pas, au contraire, ce sera celui-ci, toujours perfectible en fonction du désir, celui qui détruira le vent ».

Il ne faut pas oublier comment, pendant que les surréalistes étaient excités envers le potentiel automatique de cette technique, des rumeurs de mépris se multiplient de la part de André Breton vers Salvador Dalí et, en général, « les transcriptions illusionnistes, en trompe-l'œil, du rêve », selon Emmanuel Guigon. Nous avons un article, publié dans la XII<sup>ème</sup> et la XIII<sup>ème</sup> édition de la revue *Minotaure* (1939), qui est crucial pour apprécier le positionnement du surréalisme officiel dans cette matière, où ils prennent part pour l'invention de Óscar Domínguez, en la qualifiant tout simplement de « automatisme absolue » : « Il s'agit d'un texte capital – explique Guigon – pas seulement parce qu'il indique une tournure dans la peinture surréaliste, mais en raison du regard rétrospectif que Breton fait en reprochant à certains de ses amis d'être trop timides envers la pratique de l'automatisme » ; c'est-à-dire, « ne pas avoir cessé de maintenir un équivoque entre l'involontaire et le volontaire, de faire la plus belle partie au raisonnement<sup>3</sup> ». Breton écrit que la grande querelle du moment opposait « les détenteurs des deux systèmes de figuration : l'un d'eux maintient le contact direct avec le monde extérieur, en prenant ses points de repère après chaque secousse ; l'autre rompt avec toutes les apparences, au moins immédiates, et prétend surtout de s'émanciper de la soumission de l'espace conventionnel. Il exige aussi que le tableau montre sa vertu objective par lui-même ». Selon l'approche de Isidro Hernández, « Domínguez privilégie tout ce qui tend à naître de ses mains face à ce qui exige la médiation du mental, parce que, même si cela paraît incompréhensible, rebelle ou extravagant, l'œuvre s'avère autant ou plus suggestive que celle qui est minutieusement pensée et élaborée. L'usage de la matière – dans ces tableaux et objets – est indissolublement liée à un univers chaotique où règne la liberté totale ».

Nos atteignons ici une définition cruciale : « la décalcomanie serait, donc, – soutient Guigon – l'image dans la naissance des images ». Le résultat du contact intime entre la surface prégnante – pleine de pigment, de matière première avant de devenir représentation, mais aussi de tout un monde d'images potentielles, avec ses possibles variations et événements –, et de la surface vierge, blanche, qui se couche sur elle pour la recevoir et se teindre, s'imprégner, se tremper, avec un léger contact, une pression, un frottement qui répand les gouttes au hasard, étend l'humidité et organise la composition de son libre arbitre. Nous disons que le résultat d'un tel érotisme de la matière humide est un champ visuel abstrait que notre œil-cerveau essaiera d'organiser avec insistance depuis le début. Il semble évident que l'œil est double avant la main, comme soulignait Edmond Jabès. De sorte que ce qui se produit, après cet effort configurateur, est tout d'abord l'affleurement du

fonctionnement de notre propre système perceptif et, après, un flux projectif, associatif et imaginaire, que le ressort informel lance mécaniquement. Une tension s'articule entre ce que l'on voit et ce que l'on souhaite voir, une espèce « d'érotisme » où affleurent ces images oniriques que les surréalistes ont cherché les yeux fermés, à moitié endormis, peut-être à cause d'une pudeur plus bourgeoise qu'ils voudraient l'admettre, comme nous pouvons déduire de leur négation à ouvrir les yeux devant la femme nue autour laquelle ils se rassemblaient en 1929. Finalement, Man Ray nous propose, optimiste, la portée de ces nouvelles dimensions que le hasard nous ouvre : « tout comme le savant qui, comme un simple prestidigitateur, manipule des nombreux phénomènes de la nature et profite des aléas et des lois, le créateur qui s'occupe des valeurs humaines laisse passer les forces inconscientes colorées par sa propre personnalité, qui n'est autre que le désir universel de l'homme mettant en valeur les causes réprimées depuis longtemps, c'est-à-dire, la base de la fraternité et de la confiance. L'intensité du message nous inquiète seulement en raison du degré de liberté accordé à l'automatisme et au subconscient. Toute modification des formes de présentation obstinément agrippées et qui affirme, sous apparence d'artifice et de rareté, le libre fonctionnement de l'automatisme, doit être acceptée sans réserve ». Et ainsi fut-il pour eux, au moins durant toutes ces années excitantes pendant lesquelles ils ont vécu insatiablement la poursuite de chaque nouvelle source d'émotions.

[Madrid - Naz de Abaixo, Lugo, mai 2023]

<sup>3</sup> EMMANUEL GUIGON a écrit deux livres fondamentaux pour l'étude de l'œuvre de Óscar Domínguez. *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*. Catalogue de l'exposition qui porte le même nom célébré dans le Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria, 1993. Vous pouvez aussi consulter la monographie, *Óscar Domínguez*, écrite en 1996. Biblioteca de Artistas Canarios, Gouvernement des îles Canaries.



### Cueva de guanches Guanche's Cave

The original purpose of the cave is not clear, but it is believed to have been used as a place of worship or a place of refuge. The cave is located in the mountains of the island of Tenerife, and it is one of the most important archaeological sites on the island. The cave is a natural rock shelter, and it is believed to have been used by the Guanches, the indigenous people of the island, for many centuries. The cave is a natural rock shelter, and it is believed to have been used by the Guanches, the indigenous people of the island, for many centuries. The cave is a natural rock shelter, and it is believed to have been used by the Guanches, the indigenous people of the island, for many centuries.

The cave is a natural rock shelter, and it is believed to have been used by the Guanches, the indigenous people of the island, for many centuries. The cave is a natural rock shelter, and it is believed to have been used by the Guanches, the indigenous people of the island, for many centuries. The cave is a natural rock shelter, and it is believed to have been used by the Guanches, the indigenous people of the island, for many centuries.

The cave is a natural rock shelter, and it is believed to have been used by the Guanches, the indigenous people of the island, for many centuries. The cave is a natural rock shelter, and it is believed to have been used by the Guanches, the indigenous people of the island, for many centuries. The cave is a natural rock shelter, and it is believed to have been used by the Guanches, the indigenous people of the island, for many centuries.







1948  
1949  
1950



1950  
1951



1952



1954

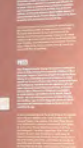
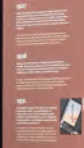


1955





Oscar Dominguez (1908-1957)







El Grago de Canarias  
The Dragon Tree of the Canaries





**Memories of Space: Oscar Domínguez and his Creative Painting**

Memories of Space: Oscar Domínguez and his Creative Painting

Memories of Space: Oscar Domínguez and his Creative Painting



ÓSCAR DOMÍNGUEZ  
la conquista del mundo  
por la imagen

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN OTOÑO DE 2024



TEA  
tenerife espacio de las artes

