

ÓSCAR DOMÍNGUEZ
una existencia de papel



ÓSCAR DOMÍNGUEZ

una existencia de papel

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

SANTA CRUZ DE TENERIFE

25_02 > 16_10_2011

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife

RICARDO MELCHIOR NAVARRO

Director Insular de Cultura y Patrimonio Histórico

CRISTÓBAL DE LA ROSA CROISSIER

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Consejo de Administración

Presidente

RICARDO MELCHIOR NAVARRO

Vicepresidente

CRISTÓBAL DE LA ROSA CROISSIER

Secretario

JOSE ANTONIO DUQUE DIAZ

Vocales

OLGA BARRERA TRUJILLO

AMAYA CONDE MARTINEZ

MIGUEL ANGEL DÍAZ LLANOS CÁNOVAS

CARMEN DELIA HERRERA PRIANO

VIRGILIO GUTIÉRREZ HERREROS

MARIA ISABEL NAVARRO SEGURA

OVELIA REYES MIRANDA

JOSE LUIS RIVERO PLASENCIA

Dirección artística

Conservador Jefe del Departamento de Colección

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Conservadora Jefa del Departamento de Exposiciones Temporales

YOLANDA PERALTA SIERRA

Director del Centro de Fotografía *Isla de Tenerife*, CFIT

ANTONIO VELA DE LA TORRE

Gerente

IGNACIO DOMÍNGUEZ PANIAGUA

Jefe del Departamento Actividades y Audiovisuales

EMILIO RAMAL SORIANO

Coordinadora del Departamento de Educación

PALOMA TUDELA CAÑO

Coordinadora de la Colección

MARÍA DOLORES BARRENA DELGADO

Diseño gráfico

CRISTINA SAAVEDRA

LARS AMUNDSEN

Jefa del Departamento de Producción

ESTÍBALIZ PÉREZ GARCÍA

Director de Mantenimiento

IGNACIO FAURA SÁNCHEZ

Jefe de Mantenimiento

FRANCISCO CUADRADO RODRÍGUEZ

Departamento Administrativo CFIT

ROSA Mª HERNÁNDEZ SUÁREZ

Departamento Técnico CFIT

EMILIO PRIETO PÉREZ

EXPOSICIÓN

Comisario

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Diseño gráfico y tipográfico

CRISTINA SAAVEDRA
LARS AMUDSEN

Diseño de instalaciones expositivas

CONTENEDOR ESTUDIO [CTND NO QUIET DESIGN - SAMUEL CABRERA / YAPCI RAMOS]
[Salas *Grisou, Damaïne, Le grand ordinaire* y *Dominguez, ilustrador en la sombra*]

Realización de dibujos murales

FERNANDO LARRAZ [Salas *GLM, Dominguez, ilustrador en la sombra* y *Poesía y Verdad*]
IKER MURO [Sala *Le grand ordinaire*]

Concepto de montaje

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Montaje de obras

LOPLOP
EMILIO PRIETO PÉREZ [CFIT]

Montaje de espacios expositivos

CONTENEDOR ESTUDIO [CTND NO QUIET DESIGN - SAMUEL CABRERA / YAPCI RAMOS]

Asistencia al montaje

DOS MANOS

Registro

MARÍA DOLORES BARRENA

Conservación y restauración

FERNANDA GUITIÁN [CÚRCUMA S.L.]
KATARSYNA ZYCH [POPYRI ARS]

Taller de enmarcados

MIGUEL TAORO [ARTEDRAGO S.L.]

Instalaciones e iluminación

IGNACIO FAURA SÁNCHEZ

Mantenimiento y asistencia en sala

FRANCISCO CUADRADO RODRÍGUEZ

Transporte

HD ARTE, Madrid
EUGENIO CABRERA, Tenerife
MAPA, Madrid

Gestión aduanera en Canarias

MARÍA DEL CARMEN SANTANA PÉREZ

Seguros

AÓN GIL Y CARVAJAL
AXA ART
RICHARD DE LA BAUME ASSURANCES
STAI

Producción

ESTÍBALIZ PÉREZ

Educación

PALOMA TUDELA CAÑO
ALEJANDRA ARBIZU
ISABEL DÍAZ PÉREZ

Comunicación

MAYTE MÉNDEZ PALOMARES
EUGENIO VERA CANO



Las actividades educativas han contado con el patrocinio de CajaCanarias

AGRADECIMIENTOS

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE
CAJACANARIAS
CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria
CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE TENERIFE
COLECCIÓN CHANTAL NAULEAU, París
COLECCIÓN CIRA DOMÍNGUEZ C.B., Las Palmas de Gran Canaria
COLECCIÓN JORGE RODRÍGUEZ DE RIVERA, Las Palmas de Gran Canaria
COLECCIÓN JOSÉ MARÍA LAFUENTE, Santander
COLECCIÓN MJMB, Madrid
CONTENEDOR ESTUDIO [CTND NO QUIET DESIGN], Santa Cruz de Tenerife
EDICIONES LA BAHÍA, Santander
EDICIONES DEL UMBRAL, Madrid
EDICIONES Y PROMOCIONES SAQUIRO, Tenerife
EDOUARD MALINGUE GALLERY, Hong Kong
FUNDACIÓN NOVACAIXAGALICIA, A Coruña
FUNDACIÓN MARÍA JOSÉ JOVE, A Coruña
GALERÍA GUILLERMO DE OSMA, Madrid
GALERIE 1900-2000, París
GALERIE DANIEL MALINGUE, París
GALERIE THESSA HEROLD, París
INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO, IVAM, Valencia
INTERART GALERIE, Ginebra
LORO PARQUE, S.A., Tenerife
MUSEO COLECCIONES ICO, MUICO, Madrid
MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO
MUSEO DE HISTORIA DE TENERIFE
MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MNCARS, Madrid
ORGANISMO AUTÓNOMO DE MUSEOS Y CENTROS, CABILDO INSULAR DE TENERIFE
PRESIDENCIA DEL GOBIERNO DE CANARIAS
PRODUCTORA OEK, La Laguna, Tenerife
VICECONSEJERÍA DE CULTURA DEL GOBIERNO DE CANARIAS
VICERRECTORADO DE RELACIONES UNIVERSIDAD Y SOCIEDAD, UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, Tenerife

Varias COLECCIONES PARTICULARES de Bilbao, Cádiz, Madrid, París, Ginebra y Tenerife

Y a cuantas personas han colaborado en la consecución de este ilusionante proyecto

CATÁLOGO

Edición

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Producción editorial

EDICIONES DEL UMBRAL

Concepto

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Diseño de arte y maqueta

JAVIER CABALLERO

Coordinación editorial

MAITE MARTÍN

Textos

JOSÉ IGNACIO ABEIJÓN
JUAN MANUEL BONET
C. BRIAN MORRIS
GÉRARD DUROZOI
JEAN-MICHEL GOUTIER
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ
ROSE-HÉLÈNE ICHÉ
ELISEO G. IZQUIERDO
FRANÇOIS LETAILLIEUR
ALFONSO PALACIO
GEORGES SEBBAG

Traducciones

ADRIEN CALVET
RAFAEL JOSÉ DÍAZ
BRICE PAYEN
MARISE PRIVAT

Impresión

BRIZZOLIS

Encuadernación

RAMOS

© TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

© LOS AUTORES PARA SUS TEXTOS

© LOS MUSEOS, GALERÍAS Y OTROS TITULARES PARA LAS IMÁGENES

I.S.B.N.: 978-84-937979-2-8

D.L.: M-42788-2011

Impreso en octubre de 2011

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© FONDO WESTERDAHL, GOBIERNO DE CANARIAS

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

© SCOTTISH NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, 1934

© ROBERT DOISNEAU / RAPHO/CONTACTO, ATELIER DOISNEAU

© LEE MILLER ARCHIVES, England 2011. All rights reserved

© THE ARTISTS ESTATE. All rights reserved. THE PENROSE COLLECTION

© COLECCIÓN NOVACAIXAGALICIA

© ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO

© ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, Madrid

© ARCHIVO FOTOGRÁFICO MUSEO COLECCIONES ICO, MUJICO, Madrid

© IVAM, INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN, GENERALITAT VALENCIANA, Valencia

© CAAM, CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO, Las Palmas de Gran Canaria

© FUNDACIÓN MARÍA JOSÉ JOVE, A Coruña

© MAN RAY TRUST. VEGAP, Madrid, 2011

© ÓSCAR DOMÍNGUEZ. VEGAP, Tenerife, 2011

© HANS BELLMER, GEORGES HUGNET, FERNAND LÉGER, MARCEL JEAN, ANDRÉ MASSON,

WOLFGANG PAALEN, RAOUL UBAC. VEGAP, Tenerife, 2011

Fotografías de obras y espacios expositivos

© JAIME BRAVO, 2011

© JOSÉ LUIS CAMEJO, 2011

© DUCCIO MALAGAMBA, 2011

© EFRAIN PINTOS, 2011

Fotografías *making of*

© YAPCI RAMOS, 2011

El editor ha hecho todo lo posible por averiguar la propiedad de los derechos de todas las imágenes reproducidas y obtener los oportunos permisos. Rogamos se disculpe la omisión que, inadvertidamente, hubiese podido producirse en algún caso, por desconocimiento de su procedencia



La genialidad y la personalidad desbordante de Óscar Domínguez se erigen de nuevo en protagonistas en TEA Tenerife Espacio de las Artes. En este caso se trata de una muestra en la que se recoge la que seguramente supone una de las vertientes menos conocidas del pintor tacorontero, como es la de ilustrador.

Óscar Domínguez: una existencia de papel pone a disposición del público un conjunto de dibujos aderezados con poemas de creadores que en su momento quisieron fundir sus obras con las imágenes surgidas de la imaginación de quien ostenta la máxima consideración artística de entre los nacidos en esta tierra.

Se trata de una propuesta novedosa y, desde luego, sumamente interesante porque permite reunir obras procedentes tanto de colecciones privadas como de importantes instituciones artísticas de trascendencia internacional. Ello supone un verdadero privilegio que podremos ver satisfecho acudiendo a las dependencias de TEA para contemplar y apreciar esta exposición, que cumple con todos los requisitos necesarios para quedar registrada como un auténtico hito.

Tanto Óscar Domínguez como TEA representan un motivo de orgullo para todos los tinerfeños y canarios en general. Ambos figuran unidos en una andadura que comenzó con la puesta en marcha de este centro de arte, que está destinado a canalizar una parte sustancial de la actividad cultural del Archipiélago. Ese era su fin originario: promover el conocimiento y proporcionar la oportunidad de asistir a un conjunto de eventos destacados que, en ausencia de una infraestructura de esta naturaleza, muy difícilmente podrían tener lugar.

Por fortuna, ese no es el caso y contamos con la posibilidad de atender a un programa de actividades tan importantes como la muestra *Óscar Domínguez: una existencia de papel*.

RICARDO MELCHIOR NAVARRO
Presidente del Cabildo de Tenerife

- 13 EN LOS MÁRGENES INTERARTÍSTICOS DEL DIBUJO
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ
- 97 ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y GACETA DE ARTE
[FICHAS SOBRE TRES CUBIERTAS DE "ÓSCAR X."]
JUAN MANUEL BONET
- 117 CABALGATA DE OBJETOS FANTASMAS,
LIBROS-OBJETO REALES E IMAGINARIOS
JEAN-MICHEL GOUTIER
- 137 ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y LAS EDICIONES GUY LÉVIS MANO
FRANÇOIS LETAILLIEUR
- 167 DE UNA ANTOLOGÍA CON HUMOR PRECONCEBIDA
ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y LA ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR
ELISEO G. IZQUIERDO
- 191 DOMÍNGUEZ REVÓLVER EN MANO
GEORGES SEBBAG
- 219 LA VENUS EN EL DIVÁN DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ
C. BRIAN MORRIS
- 235 ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y LAURENCE ICHÉ
AL HILO DE LA AMISTAD
ROSE-HÉLÈNE ICHÉ
- 247 ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y GEORGES HUGNET
LA HAMPE DE L'IMAGINAIRE Y LE FEU AU CUL
JOSÉ IGNACIO ABEIJÓN GIRÁLDEZ
- 289 *LE GRAND ORDINAIRE*
ELOGIO DE UNA COMPLICIDAD
GÉRARD DUROZOI
- 323 ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y PAUL ÉLUARD
ILUSTRACIONES PARA *POÉSIE ET VÉRITÉ 1942*
ALFONSO PALACIO
- 355 UN FILM SIN HISTORIA O LOS DOS QUE SE CRUZAN
VISITE À MONSIEUR DOMÍNGUEZ [ALAIN RESNAIS, 1947]
JOSÉ ANDRÉS DULCE
- 367 OBRA EXPUESTA
- 380 LA IMAGEN SUBVERSIVA
- 385 TEXTOS EN VERSIÓN ORIGINAL



EN LOS MÁRGENES INTERARTÍSTICOS DEL DIBUJO

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

La exposición *Óscar Domínguez: una existencia de papel* trata de abrir un camino en la investigación de uno de los temas, hasta el momento, menos visitados por la crítica dentro del conjunto de la obra de Óscar Domínguez. Nos referimos tanto a su práctica como ilustrador de libros de poesía y a su participación en publicaciones colectivas y revistas, como a su labor dibujística en general, faceta en la que demostró un gran dominio técnico y, al igual que ocurre en el terreno de la pintura, un progresivo cambio de temas y de estilo, siempre a la búsqueda de una forma satisfactoria y personal de abordar el hecho artístico. Una cuestión crucial, por tanto, a la hora de abordar esta faceta creativa es, precisamente, reconocer su alcance, es decir, confirmar que se trata de una dedicación al dibujo plena y coherente, así como lo suficientemente abundante como para justificar la necesidad de emprender el estudio y el análisis que ya han suscitado tanto su pintura como sus objetos de funcionamiento simbólico, ámbitos en los que Domínguez realiza aportaciones cruciales para el legado artístico del Surrealismo.

Esta exposición, al igual que el conjunto de ensayos que abordan el tema desde distintos frentes por parte de varios especialistas en la materia, se ocupa, así, de una actividad un tanto peculiar en el Universo Domínguez, por cuanto le resta individualismo de una parte, pero, de otra, le permite dialogar y experimentar con otros autores y otros lenguajes artísticos. Así, el pintor canario se dejará seducir por la obra poética de algunos escritores de su tiempo –Paul Éluard, Agustín Espinosa, Robert Ganzo, Laurence Iché, Georges Hugnet o André Thirion, entre otros– para transferir, al dibujo, los escenarios, experiencias o sentimientos evocados en el poema, para aproximarse y tender puentes, mediante este ejercicio de despojamiento que es el dibujo, entre el arte del *decir* y el arte del *dar a ver*. Es en este sentido en el que hemos considerado de vital importancia la revisión de la actividad editorial llevada a cabo por destacadas iniciativas como *Gaceta de Arte* en Canarias o *Guy Lévis Mano* en París en la década de los años 30 –en sintonía con la euforia vanguardista del momento–, así como la de sus múltiples colaboraciones en libros de poetas y publicaciones colectivas en los años parisinos de la Ocupación, periodo en el que Domínguez se convierte en un ilustrador ciertamente relevante en el seno del grupo surrealista clandestino *La Main à Plume*. Como podrá deducirse de estas líneas, lejos de ser considerada una actividad marginal, la continuada participación de Domínguez como dibujante en distintas publicaciones, y las variaciones que sus dibujos presentan a lo largo de su vida, ponen de manifiesto hasta qué punto se trata de una tesitura en la que el artista se encuentra especialmente cómodo, tanto por su versatilidad, por su dinamismo, por su naturaleza lúdica y espontánea, como por la posibilidad de convertirse en una plataforma interartística.

En el caso de artistas de vanguardia clave en la subversión de la imagen, como André Masson, Max Ernst, Hans Bellmer o Yves Tanguy, la práctica del dibujo propició, debido a sus rasgos definitorios y propios, una sintaxis específica en el conjunto de sus obras¹.

¹ De entre los muchos títulos ilustrados surrealistas que podríamos considerar paradigmáticos, quisiéramos destacar *Répétitions* (1922), primer libro de PAUL ÉLUARD de escritura plena con el que MAX ERNST debuta como ilustrador; y *Dormir, dormir dans les pierres* (1927), de BENJAMIN PÉRET, publicación de las Éditions surréalistes y primer libro ilustrado por YVES TANGUY, con catorce dibujos. En relación al libro surrealista, donde el encuentro palabra-imagen tiene una importancia crucial, resulta de interés la entrega nº IV de MÉLUSINE. *Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme*, "Le livre surréaliste", Actes du Colloque international en Sorbonne, junio de 1981. HENRI BÉHAR (ed.), *L'âge d'homme*, Suiza, 1982.

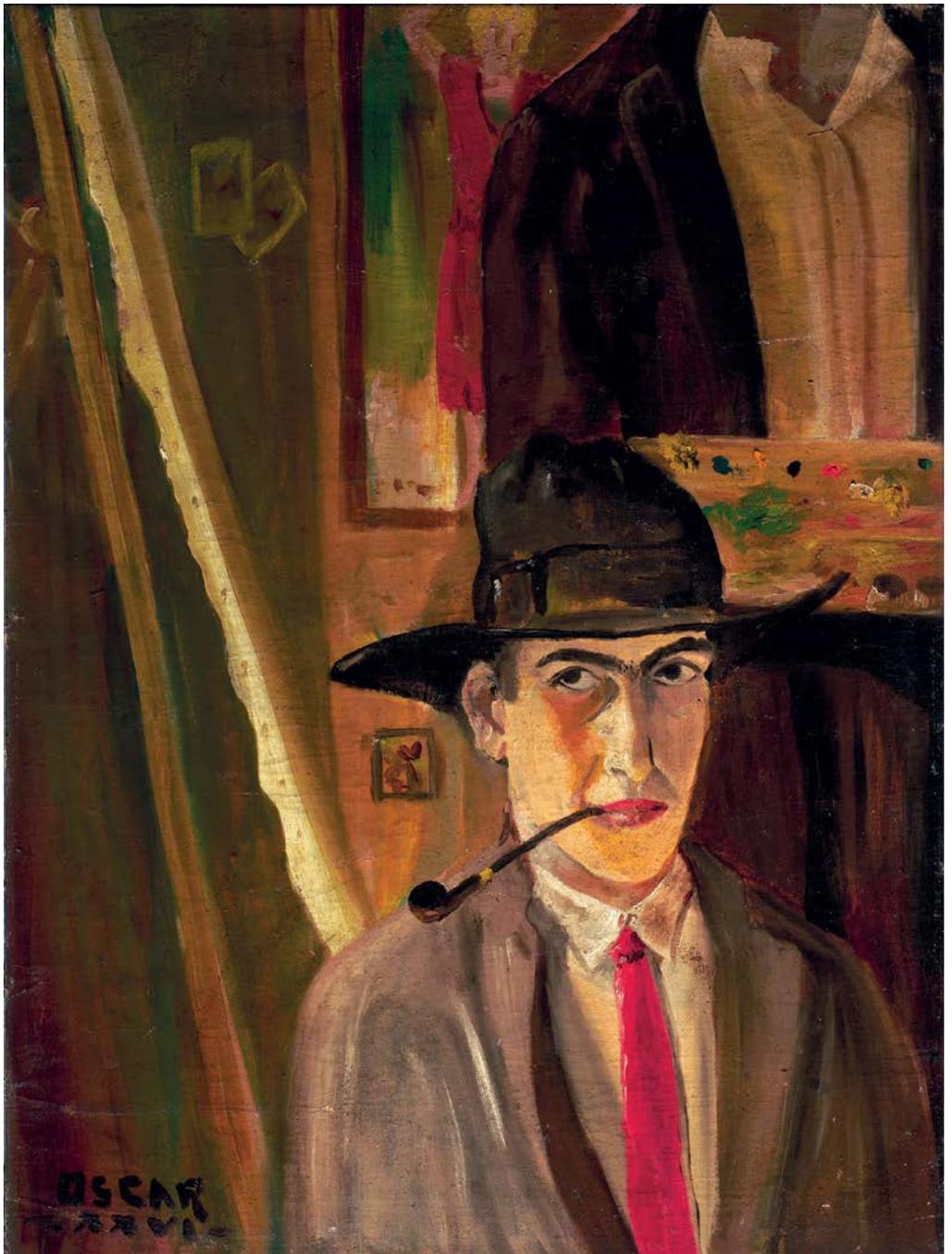


ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *AUTORRETRATO*, 1928. Óleo sobre lienzo, 50 x 45 cm, dedicado "a mi amigo y compañero D y López. Oscar 1928". Colección particular, Tenerife

En este mismo sentido, debemos preguntarnos qué es lo que ocurre en el caso de Óscar Domínguez. En primer lugar, hay que tener en cuenta que su actividad ilustradora está lejos de llegar a los ciento cincuenta y cuatro libros que culminó Picasso, ni siquiera a los alrededor de ochenta del genial Jacques Hérold, amigo y compañero de generación. En su caso, la cantidad no es un hecho diferencial; sí, en cambio, el alcance de los libros que ilustra y la originalidad que imprime a sus trabajos en este ámbito.

Si como el poeta Yves Bonnefoy sostiene, "dibujar es abandonar, sacrificar los propios bienes, quemar las naves"², esto es, un ejercicio de reducción y sencillez extrema en la que el trazo del lápiz se aproxima a la representación a través de una acción de síntesis y sugerente espontaneidad, nos encontramos con que la mayor parte de las veces, cuando no se trata de meros bocetos, los dibujos e ilustraciones elaboradas por Domínguez, dentro de ese ejercicio de síntesis, conservan una gran autonomía en relación al libro, puesto que el dibujo sobrepasa la mera función de trabajo preparatorio para cobrar su propia identidad como obra de arte. No obstante, nunca constituyen un territorio exclusivo y cerrado: sus trabajos presentan variantes y soluciones bien dispares dependiendo del período en que hayan sido realizados, aunque, por lo general, respon-

² YVES BONNEFOY, *Apuntes sobre el dibujo*, Editorial Asphodel, La Esperanza, traducción de Ferdinand Arnold, Santa Cruz de Tenerife, 1999, p. 41.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *AUTORRETRATO*, 1926. Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm. Colección de Arte CajaCanarias

den al mismo *tempus* de su pintura. Así, por ejemplo, ocurre en el dibujo con drago y piano realizado en homenaje a *Gaceta de Arte*, o en el que hiciera para la edición colectiva de *Los Cantos de Maldoror* —editada por GLM, con la participación de diversos pintores surrealistas—; en ambos casos, es una misma idea la que se expresa mediante técnicas y materiales diferentes, mundos, en fin, el del dibujo y el de la pintura, independientes, pero entrelazados por vasos siempre comunicantes.

El inicio de la labor de Óscar Domínguez como dibujante se remonta a sus años de juventud. Hacia 1924 se encuentran ya algunos dibujos y *gouaches* sobre papel con claras influencias del estilo *art déco* en los que se observa a un Domínguez de rudimentarias habilidades primarias dando forma a personajes femeninos vestidos a la manera de las viñetas que habría podido ver en las revistas ilustradas de la época³. Con todo, se trata de trabajos aislados y que no obedecen a un ejercicio sistemático y continuado, sino a meras aproximaciones. Hay que esperar hasta finales de los años veinte y principios de los treinta para asistir al inicio de su actividad como ilustrador, momento en el que realiza trabajos de publicidad diseñando carteles. El fin es exclusivamente económico, pues Domínguez los concibe como mecanismo de subsistencia, hecho que no les resta ápice alguno de calidad y relevancia. De los trabajos mencionados, se conocen varios afines a la estética vanguardista de los años treinta, como *Pour toutes... Krema. Le meilleur bonbon au beurre* [Para todas... Krema. El mejor caramelo de mantequilla], cartel publicitario realizado para la marca Krema, y en el que Domínguez demuestra sus habilidades compositivas y pictóricas, aun proviniendo de una formación fundamentalmente autodidacta. Esta litografía posee un valor no sólo artístico sino documental de una faceta de la que, hoy por hoy, se conservan muy pocos ejemplos.

Es otro, con todo, el cartel publicitario que llama más poderosamente nuestra atención dado el motivo paisajístico que representa, y que obedece a la convocatoria que en diciembre de 1933 realiza el Cabildo Insular de Tenerife a propósito de un concurso de carteles turísticos “con motivos adecuados para la propaganda de esta isla”. Óscar Domínguez obtiene el primer y segundo premio, mientras que el tercero recae en Pedro de Guezala⁴. Ambos carteles, realizados durante su breve estancia en Tenerife, continúan a la perfección las premisas de la vanguardia insular del momento: esquematismo, asepsia, prioridad de la línea sobre la curva, sentido de elevación, despojamiento y reducción de la vía emotiva o sentimental. El paisaje elegido para *El mejor clima del mundo* (1934) no podía ser otro: una estampa del sur, casi sin vegetación, sometida a la inclemencia del sol, unas pocas casas cerradas, sin presencia humana, una palmera estilizada y de escasas ramas, una suave duna de arena al fondo y el azul del cielo. Un escenario de lejanía que reivindica el paisaje pobre y por siempre desprestigiado de las tierras del sur, como en *Kodak superficial. Estampas del sur de Tenerife* escrito por el poeta Emeterio Gutiérrez Albelo. Es éste el momento de “El hombre en función del paisaje” —evocamos a Pedro García Cabrera—; el momento de eliminar lo superfluo y rescatar lo eterno de todo horizonte; de elaborar mapas poéticos como *Lancelot 28° 7°* de Agustín Espinosa; y de sustituir lo concreto por lo abstracto, como en este cartel de Óscar Domínguez.

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 Domínguez de los primeros años treinta los encontramos, precisamente, en el contexto de sus colaboraciones con los miembros de la revista *Gaceta de Arte*. *Expresión contemporánea de la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes, Tenerife*. Hablamos de dibujos elabo-



EDUARDO WESTERDAHL. ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y ROMA EN TACORONTE, 1933. Gelatinobromuro, copia de época. 6 x 5,5 cm. Colección José María Lafuente, Santander



EDUARDO WESTERDAHL. DOMINGO LÓPEZ TORRES, LA PIANISTA ROMA, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, UNA AMIGA DESCONOCIDA Y EDUARDO WESTERDAHL, 1933. Gelatinobromuro, copia de época, 6 x 5,5 cm. Colección José María Lafuente, Santander

³ Varios de estos dibujos fueron expuestos 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.

⁴ En el catálogo de la exposición *Islas Raíces*, celebrada en 2005 en CajaCanarias con motivo del centenario del nacimiento de PEDRO GARCÍA CABRERA, el comisario de la muestra, FEDERICO CASTRO MORALES, aborda el caso a partir de la información recopilada en las Actas del Cabildo Insular de Tenerife, si bien antes el mismo CASTRO MORALES y DARIAS PRÍNCIPE habían publicado *El Cabildo Insular de Tenerife y la actividad artística: 1913-1964. Primera etapa*, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1998.



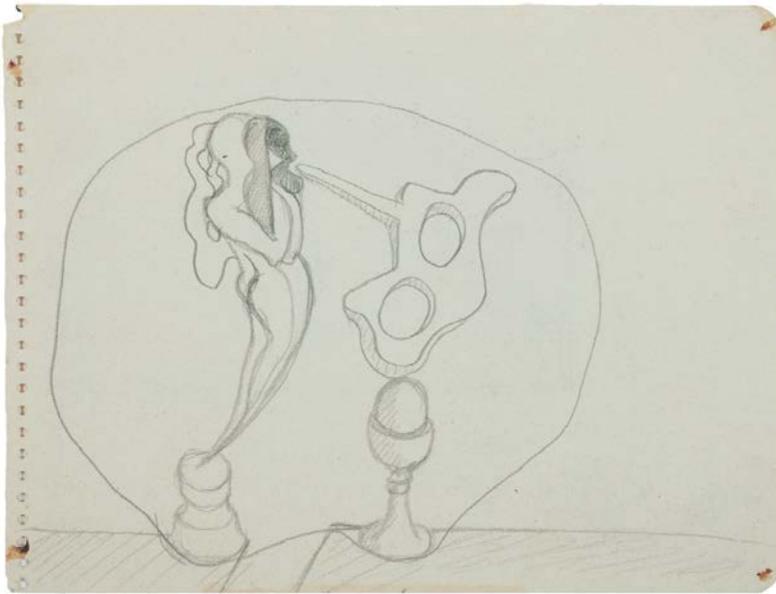
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. CARTEL "POUR TOUTES... KREMA. LE MEILLEUR BONBON AU BEURRE", 1933-1934. Litografía sobre papel, 85 x 60 cm. Colección de Arte CajaCanarias. Depositado en el Museo de Historia de Tenerife (OAMC)



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. CARTEL "EL MEJOR CLIMA DEL MUNDO", 1933-1934. Técnica mixta sobre papel, 73 x 53,3 cm. Colección de Arte CajaCanarias. Depositado en el Museo de Historia de Tenerife (OAMC)

rados para tres de las cubiertas de las ediciones promovidas por Gaceta durante sus cuatro años de trayectoria, entre 1932 y 1936. Otras apariciones suyas en la citada revista tienen lugar en octubre de 1932, cuando se reproducen, acompañando el artículo de Domingo López Torres "Surrealismo y revolución", dos de sus obras más emblemáticas de aquellos años: *Sueño* (1929) y *Souvenir de Paris* (1930). En 1933, publica su reseña crítica "Revista internacional de exposiciones", así como su dibujo *Tarde de amor*, una genial composición de evocaciones metafísicas y/o dechiriquianas que dialoga con la ilustración de *Romanticismo y cuenta nueva*.

En 1933 el pintor, residente en París, regresa a Tenerife acompañado por la pianista polaca Roma, tal y como testimonian varias fotografías de la época tomadas por Eduardo Westerdahl. En ese año 1933, entre el 4 y el 15 de mayo, el grupo Gaceta de Arte organiza la primera exposición individual de Óscar Domínguez en las salas del Círculo de Bellas Artes de Tenerife. La reseña de la muestra se acompaña 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. Quince obras, todas, de hondo calado surrealista: en el imaginario y en la técnica, en la defensa del amor contra toda rémora o impedimento social o religioso, en cierta soledad, en cierta infinitud, en la locura voluntaria, en la ensoñación, en la poesía. Aún así, su sentido paisajístico es único: la fuerza del componente telúrico, la geografía insular, la necesidad de horadar en lo más profundo de la tierra, como ocurre en el extraño paisaje surrealista con pipa de 1933, imprimen a la práctica creativa de Domínguez un carácter diferencial respecto a otros pintores europeos.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *SIN TÍTULO*, 1933. Cuaderno de dibujos. Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *SIN TÍTULO*, 1933. Cuaderno de dibujos. Lápiz sobre papel, 17,5 x 13 cm. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. SIN TÍTULO, 1933. Óleo sobre lienzo, 39 x 47 cm. Colección particular, Tenerife

Si bien los carteles publicitarios comentados poseen rasgos formales constructivistas, una buena parte de los dibujos y pinturas de este período reciben la influencia de Salvador Dalí, quien ejerció un notable magisterio sobre muchos de los pintores españoles afines a la belleza *convulsiva* y *compulsiva* del Surrealismo, entre otros, Joan Massanet, Rodríguez Luna, Ángel Planells, Pablo Sebastián, Federico Castellón, Mariano Andreu, José Caballero o el canario Juan Ismael. Domínguez tampoco escatima en elogios al pintor catalán cuando afirma, en una carta enviada a Eduardo Westerdahl: “Siguiendo las teorías de Dalí, que considero acertadas, he podido obtener la imagen doble”. Como observamos en su paisaje surrealista (*Sin título*, 1933), asistimos al alargamiento desmesurado de las figuras, a la mutilación de los cuerpos o, en fin, al desbordamiento de las masas de color. Es en este mismo sentido en el que Lucía García de Carpi sostiene que “la viscosidad y las masas informes no son privativas de Dalí – de algún modo se hallan implícitas en todos los procesos de metamorfosis de la materia consustancial al Surrealismo–, pero sin duda constituyen una de sus señas de identidad; y en ellas encontró Óscar Domínguez un universo formal extraordinariamente cercano

a las conformaciones lávicas, los caprichos orográficos y los sinuosos plegamientos de los paisajes de su infancia”⁵. Estas formas presentan una sorprendente flexibilidad, se aproximan, se tocan y se funden unas en otras, anunciando el proceso gestual plenamente libre que implica el automatismo. Este paisaje con formas arborescentes —que por primera vez, desde que fuera ejecutado, se da a conocer al público— es, también, el del hueso coxis que, acabado en punta cortante, se transforma en una perilla o extraño mecanismo con el que dar cuerda a las objetos convocados en la pintura, como ocurre también en algunos de los dibujos de estos años. Y, también, es el cuadro de los huecos que se llenan —quedando su interior oculto al espectador— y de los huecos que, vacíos, se abren al tránsito de cosas y seres, a la transferencia, a la confusión entre el aquí y el allá, el *dentro* y el *afuera*. Los contrarios se solidarizan en esta obra: el imperio del aire y el de la tierra, el descenso a la sustancia y la ascensión hacia las ramas, lo abierto y lo cerrado, las formas reconocibles junto a la voluntaria deformación, la plenitud y el vacío.

Es un hecho sabido que la gran contribución de Óscar Domínguez a *Gaceta de Arte* fue su papel de puente entre el grupo tinerfeño y los surrealistas parisinos, corresponsalía que deviene crucial para el éxito de la *Exposición Surrealista* tinerfeña del año 1935 —a la postre recordada como la *I Exposición Internacional del Surrealismo*—, y en la que el propio Domínguez participa con varios lienzos junto a los trabajos de una pléyade de artistas de primer orden: Hans Arp, Hans Bellmer, Victor Brauner, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, 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. En septiembre de ese mismo año se publica el segundo *Boletín Internacional del Surrealismo*, suscrito por los surrealistas franceses y los redactores de *Gaceta*, publicación “multilingüe y errante”⁶, en palabras de Juan Manuel Bonet —a quien hemos invitado a analizar con detalle la actividad ilustradora de Domínguez en el contexto de *Gaceta*—, muy probablemente redactado y traducido en su mayor parte por Domingo López Torres⁷, y cuya ilustración de cubierta no es otra que la obra de Óscar Domínguez *El cazador* (1933), óleo que actualmente forma parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao. No en vano un documento de vocación subversiva como el *Boletín* escoge para su cubierta un óleo impregnado de metáforas desafiantes y desviadas que no persiguen otra cosa que quebrantar la realidad socialmente aceptada. Una pintura de compleja significación, extraña por los elementos que la componen: un hombre sin rostro, de espaldas, con parte de su cuerpo delicuescente; dos pájaros que no pueden volar; dos torsos de mujer, mutilados y de espaldas; y el ojo de una cerradura velado por los tonos blanquecinos del fondo, sin que lleguemos a sospechar los secretos que encierra⁸.

El Museo de Historia de Tenerife conserva algunos documentos procedentes de los archivos de André Breton subastados por Calmens & Cohens en 2002, que dan testimonio de aquella visita de los surrealistas parisinos a Tenerife. De entre ellos destaca el manuscrito de la entrevista que el poeta Domingo López Torres le hiciera a André Breton para la segunda entrega de la revista de vocación proletaria *Índice* (1935), y que el propio Breton reprodujo en *Position politique du surréalisme* (Sagittaire, 1935). El destino quiso que, tras el alzamiento militar de 1936, el poeta viera por última vez aquella “brisa azul de las primeras horas” y que el segundo ejemplar de la revista no llegara nunca a ver la luz.

⁵ En “*Le dragonnier des Canarias y Dalí*”, *Huellas dalinianas*, catálogo de la exposición comisariada por JAIME BRIHUEGA y celebrada en el MNCARS y en ARTIUM, Ministerio de Cultura / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, pp. 257 y ss.

⁶ Véase la entrada que le dedica al *Boletín* en su conocido *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza, proyecto editorial de Guillermo de Osma, Madrid, 1995, p. 107.

⁷ “A mi entender —subraya el especialista en la materia, JOSÉ MIGUEL PÉREZ CORRALES— fue redactado fundamentalmente por LÓPEZ TORRES, pues en él hay una identificación con el Surrealismo que no se apreciaba en el ‘Criterio’ [de *Gaceta*], de corte claramente westerdahlano”. Véase *Entre islas anda el juego. Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936*, Museo de Teruel, 1999, pp. 136 y ss. Asimismo, celebramos la reciente aparición del estudio sobre surrealismo internacional del profesor PÉREZ CORRALES, *Caleidoscopio surrealista*, La Página Ediciones, Madrid, 2011. 728 páginas.

⁸ Sobre el *Boletín*, véase C.B. MORRIS, *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, Universidad de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, Tenerife, 1983. Asimismo, en 2009 las ediciones de *L’âge d’homme* publicaron una edición fascimil de los cuatro *Boletines Internacionales del Surrealismo*, Praga, Tenerife, Bruselas, Londres. Texto introductorio de Georges Sebbag, Bibliotèque Mélusine, París, 2009. Sobre el estudio de *Gaceta de Arte* y su contexto, existe una amplia bibliografía al respecto, entre la que consideramos una lectura ineludible las actas al Seminario *Canarias. Las Vanguardias Históricas*, ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA (ed.), CAAM - Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1992. Asimismo, resulta fundamental la consulta de *Internacional Constructivista frente a Internacional Surrealista. A propósito de Gaceta de Arte*, M^a ISABEL NAVARO SEGURA (ed.), Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1999, seminario paralelo a la celebración de la muestra *Gaceta de Arte y su época. 1932-1936*, comisariada por EMMANUEL GUIGON, CAAM, del 18 de febrero al 20 de abril, La Granja y Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, del 9 de mayo al 8 de junio. Gobierno de Canarias, 1997. Del mismo modo, resulta imprescindible la consulta de la monografía escrita por NILO PALENZUELA BORGES, *Visiones de “Gaceta de Arte”*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

INTERVIEW D'INDEXE

(une interview de André Breton)

99

I - Il existe un monde apparemment dénué de tout sens, un monde qui présente une certaine apparence de sens, mais qui en fait n'est qu'un jeu de hasard, de hasard qui se présente sous l'apparence d'un monde organisé. C'est ce que j'appelle le monde apparemment organisé. C'est ce que j'appelle le monde apparemment organisé. C'est ce que j'appelle le monde apparemment organisé.

La coexistence de ces deux mondes n'est pas simple, bien qu'il s'agisse d'un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté. C'est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté. C'est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté.

II - Le monde apparemment organisé est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté. C'est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté. C'est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté.

III - Le monde apparemment organisé est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté. C'est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté. C'est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté.

IV - Le monde apparemment organisé est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté. C'est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté. C'est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté.

V - Le monde apparemment organisé est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté. C'est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté. C'est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté.

sur le fait qu'après lui elle pousse un grand journal ou écrivain qui dans la...
 II - C'est bien entendu que l'écrivain social, en raison même de la nature même...
 III - C'est bien entendu que l'écrivain social, en raison même de la nature même...
 IV - En fait, on peut se demander si l'écrivain social n'est pas un problème, est-il un...
 V - Le monde apparemment organisé est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté.

V - La méthode de travail avec Breton est...
 Elle a consisté surtout de l'empêcher de faire de nouvelles découvertes...
 VI - Le monde apparemment organisé est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté.

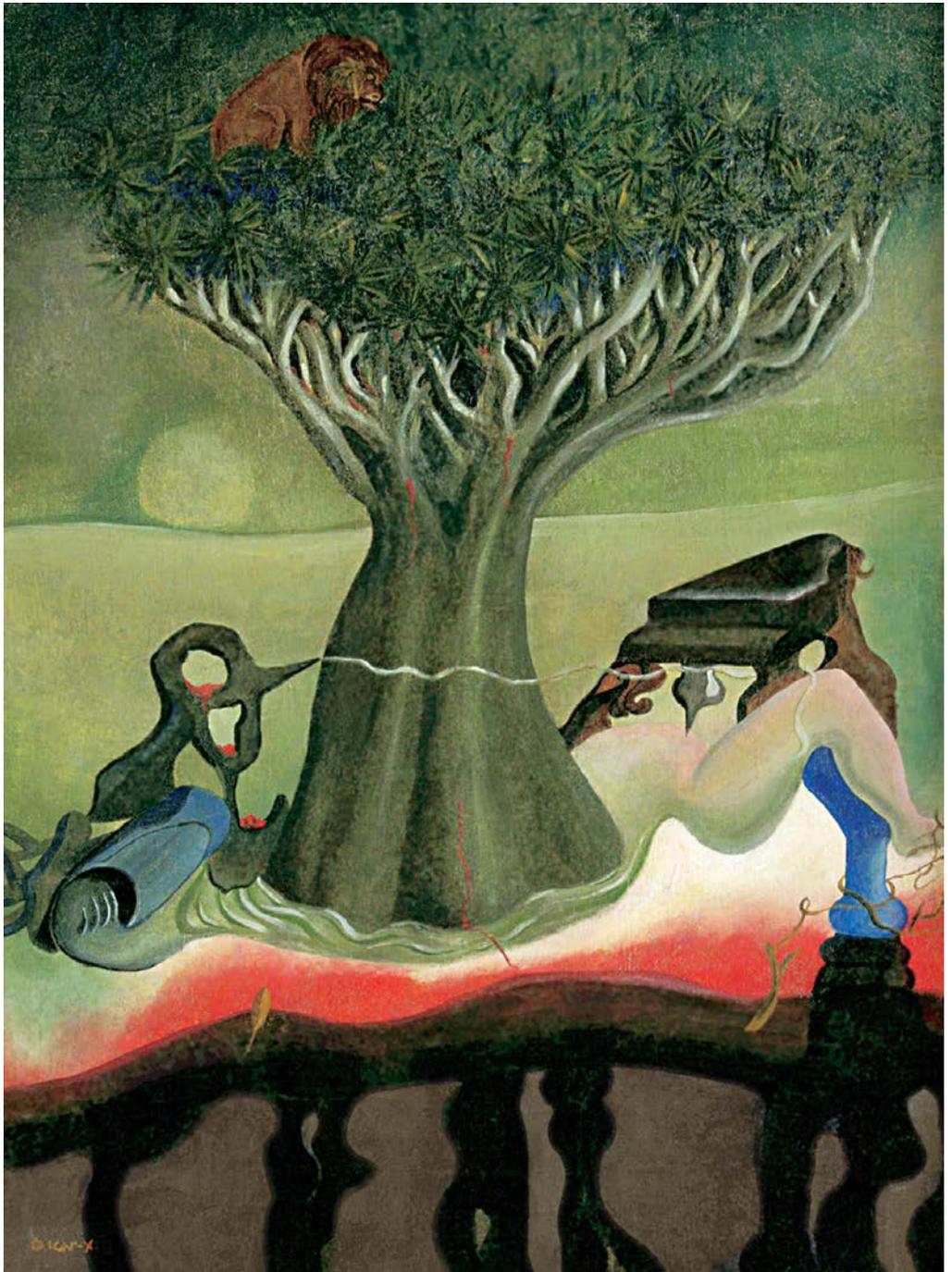
Nous sommes dans deux questions de nouvelles découvertes...
 VII - Le monde apparemment organisé est un monde qui se présente d'un côté et d'un autre côté.

ANDRÉ BRETON. Manuscrito de la entrevista realizada por DOMINGO LÓPEZ TORRES a ANDRÉ BRETON para la segunda entrega de la revista Índice, inédita. El texto apareció en ANDRÉ BRETON, *Position politique du surréalisme*, Sagittaite, Paris, 1935. Tinta sobre papel color azul celeste, 27,5 x 21 cm, páginas numeradas a lápiz. Museo de Historia de Tenerife. Organismo Autónomo de Museos y Centros. Cabildo Insular de Tenerife

Mesdames,
Messieurs,

1

comme j'ai de désolé il y a quelques jours à l'Ateneo de
Santia Cruz, la présence de Benjamin Peret et la réunion
de tous vous le tient avant tout au fait que par le fait
~~la~~ destination de tous les principaux centres
intellectuels ~~de~~ d'Europe une norme dans laquelle
s'empare sur notre possession pour tous les problèmes
artistiques et ^{de} culturels qui ~~se posent~~ de nos jours,
un besoin de confrontation permanent de toutes les thèses
en cours, une nécessité d'intervention qualifiée dans le
grand débat international que ces thèses n'ont pas fini de
provoker. Cette norme est la Gazette de Arte. De ce que la
marxisme, en particulier, a ~~apporté~~ ^{été} ~~à~~ ^{la} ~~naissance~~ ^{de}
la plus éclairé, je tiens à rendre hommage de mon cœur
devant vous au directeur de Gazette de Arte, Leonardo
Wolskelsky, ainsi qu'à ses collaborateurs, tout particulière-
ment à Domingo Lopez Torres qui m'a servi d'introduit
refugié d'essai, à Domingo Pérez Miró et Pedro Garcia Cabrer
de qui j'ai recueilli tout le bien de l'œuvre. Je me disais
jamais trop non plus combien il m'a été précieux de
rencontrer Agustin Espinosa, ^{dont le frère} ~~qui~~ ^{est} ~~un~~ ^{grand} ~~travailleur~~ ^{de} ~~la~~ ^{cause} ~~de~~ ^{la} ~~culture~~ ^{de}
une illustration vivante de marxisme dans notre langue.
Al'attrait intellectuel qu'exerceait sur moi depuis longtemps votre
pays, ~~je~~ ~~me~~ ~~sentais~~ ~~attiré~~ ~~vers~~ ~~vous~~ ~~par~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ ~~avez~~ ~~fait~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~point~~ ~~de~~ ~~vue~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~culture~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~jours~~ ~~et~~ ~~de~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~vous~~ <



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *EL DRAGO DE CANARIAS*, 1933. Óleo sobre lienzo, 81,5 x 60,5 cm
Colección Novacaixagalicia, A Coruña

La tercera entrega de la colección de ediciones Gaceta de Arte fue *Crimen*, de Agustín Espinosa, para cuya cubierta Óscar Domínguez realiza uno de sus dibujos más enigmáticos, de una interpretación sólo posible en clave onírica. Las sombrías páginas de *Crimen* se nutren del erotismo más exacerbado (“Ella se masturbaba sobre él mientras besaba el retrato de un muchacho de suave bigote oscuro”) y participa de la perturbación del orden moral, del macabro humor negro y de la estética de la crueldad de escritores tan venerados por el Surrealismo como Sade y, muy especialmente, Lautréamont, cuyo propósito primero al escribir era “representar las delicias de la crueldad”. De influencia daliniana, la citada cubierta del libro parece evocar el capítulo de *Crimen* “La mano muerta”: entre enigmáticos celajes, una gran mano blanca –“pálida, fina y trágica”– se eleva sobre una enorme piedra de sacrificio, mientras una figura hermafrodita cuelga de un margen de la escena, a la manera de un mascarón de proa. Sin duda, se trata de uno de los dibujos que mejor pone en evidencia el instinto visionario del pintor.

La tercera de las cubiertas ilustradas por Óscar Domínguez [u “Oscar X.”, según versa en la firma] es la que realizó para la monografía de Eduardo Westerdahl sobre el pintor abstracto alemán Willi Baumeister, publicada en 1934. Llama la atención el hecho de que Domínguez opte, en esta ocasión, por una imagen absolutamente automática y sin referencia figurativa alguna, contrariamente a los principios geométricos de la abstracción. El interés de esta ilustración de cubierta y de contracubierta es, precisamente, el hecho de que, junto con la obra *Recuerdo de mi isla* (1934), se las puede considerar a ambas como sus primeras decalcomanías, ambas realizadas varios años antes de la aparición del texto de André Breton “D’une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir)” (1936), publicado en el número ocho de *Minotaure*, y que va a popularizar esta nueva técnica del azar entre los surrealistas.

Situados en los años treinta, y paralelamente al estudio de sus colaboraciones en *Gaceta de Arte*, resulta inexcusable no detenernos en la representación del *drago*, uno de los motivos más reiterados por Domínguez en los años treinta, acaso como una necesidad de afianzar, al margen de su pertenencia a un movimiento artístico de carácter internacional, las raíces de su condición insular. Tanto por la presencia obsesiva de esta imagen en sus pinturas y dibujos, así como por lo extrovertido, impetuoso e irascible del carácter del artista, André Breton le asignó el pseudónimo *Dragonnier des Canaries*, de modo que la representación plástica del drago de Canarias en la obra de Domínguez adquiere un cariz biográfico, tal que un *alter ego* vegetal o, tal y como apunta Fernando Castro, “el valor de una revelación vital de cuyo sentido sólo el pensamiento simbólico puede dar cuenta”⁹. Como sabemos, el nombre del árbol proviene de su identificación con el dragón que custodiaba las manzanas de oro en el Jardín de las Hespérides. Cuenta la leyenda que, tanto a uno como a otro, si se les corta una de sus cabezas o ramas, éstas se multiplican. La obsesión de Domínguez por la imagen onírica del árbol milenario al que, por otro lado, Breton atribuyó formas y aspecto jurásicos en su visita a Tenerife en 1935, nos retrotrae, también, a las descripciones de las Islas Canarias por parte de los primeros viajeros, quienes, más allá de su interés botánico, desbordaron su imagen real con aportaciones idealizadas y le atribuyeron virtudes medicinales¹⁰.

En este sentido puede contemplarse *El drago de Canarias* (1933), en el que las ramas, tal que un dragón de cien cabezas, se ramifican conformando una corona de la que brotan

⁹ FERNANDO CASTRO BORREGO, “Símbolos de transformación en la pintura contemporánea. (Domínguez y Millares)”, en *Syntaxis*, n.º 16-17, invierno-primavera 1988, pp. 183 y ss.

¹⁰ Hemos tratado este mismo tema, con mayor amplitud, 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, 2005. Consideramos de gran interés para el estudio del árbol milenario, no sólo desde un punto de vista científico, sino también histórico e iconográfico, los distintos textos recopilados por la revista *Rincones del Atlántico*, DANIEL FERNÁNDEZ GALVÁN (ed.), en su entrega 6/7, tema al que dedica un amplio capítulo entre las páginas 124 y 180. Véase especialmente el artículo dedicado a “La sangre de drago”, de LÁZARO SÁNCHEZ PINTO y RAFAEL ZÁRATE. La Orotava, Tenerife, 2009/2010.

lenguas de dragón, una ancha cama de espinas sobre la que acecha el león, símbolo por excelencia del deseo en el Surrealismo, apreciado por Domínguez habida cuenta de su aureola instintiva y depredadora. A sus pies, las raíces se metamorfosean en una suerte de abrelatas que libera un cuerpo de mujer de cuyo vientre o manantial se yergue la figura totémica del árbol. Éste, a su vez, permanece asociado a un piano de cola que escribe o penetra el cuerpo de la mujer con la punta de su pedalera, ahora transformada en punzante cálamo. En esta representación onírica del árbol milenario, Domínguez se nutre de un mito de seculares raíces en el mundo del inconsciente colectivo, celebrado por los isleños como símbolo de identidad natural y reescrito cientos de veces por los viajeros a las Islas. Y su paleta enfatiza el *sentido mágico* que cobra la superabundancia natural y los caprichos orográficos del paisaje canario, predispuestos al desbordamiento y a la sorpresa que propone la imagen surrealista. Con todo, nos interesa subrayar la similitud de esta pintura con un dibujo de Óscar Domínguez dedicado a *Gaceta de Arte*, en el que las hojas lanceoladas del árbol se transforman en grafías que inscriben, hacia el cielo, el nombre de la revista. A sus pies, 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 de la mujer, por un lado, y a la de la tierra y el árbol, por otro.

DOMÍNGUEZ EN LAS EDICIONES DE GUY LÉVIS MANO

Un episodio crucial en el tema que nos ocupa se refiere a las colaboraciones de Óscar Domínguez en la ilustración de al menos cuatro libros editados por GLM, iniciales del poeta de origen turco Guy Lévis Mano, quien fuera –además– traductor, tipógrafo y, sobre todo, editor de libros de poesía, *rara avis* que desde 1923 y hasta principios de los setenta practicó el noble arte de dar a la luz textos de otros a través de las distintas colecciones que aglutinó su firma. Un texto de quien fuera amigo personal del editor, François Letailleur, analiza para este catálogo la contribución de Óscar Domínguez en un proyecto editorial tan amplio e importante para el Surrealismo como GLM¹¹.



¹¹ Sobre GLM, véase el estudio de ANTOINE CORON, *Les éditions GLM: Guy Lévis Mano : 1923-1974*, BNF, París, 1981.

HILMAR LOKAY, *GUY LÉVIS MANO EN SU TALLER EDITORIAL*, París, ca. 1935. Gelatinobromuro, copia actual. 21 x 24 cm, Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

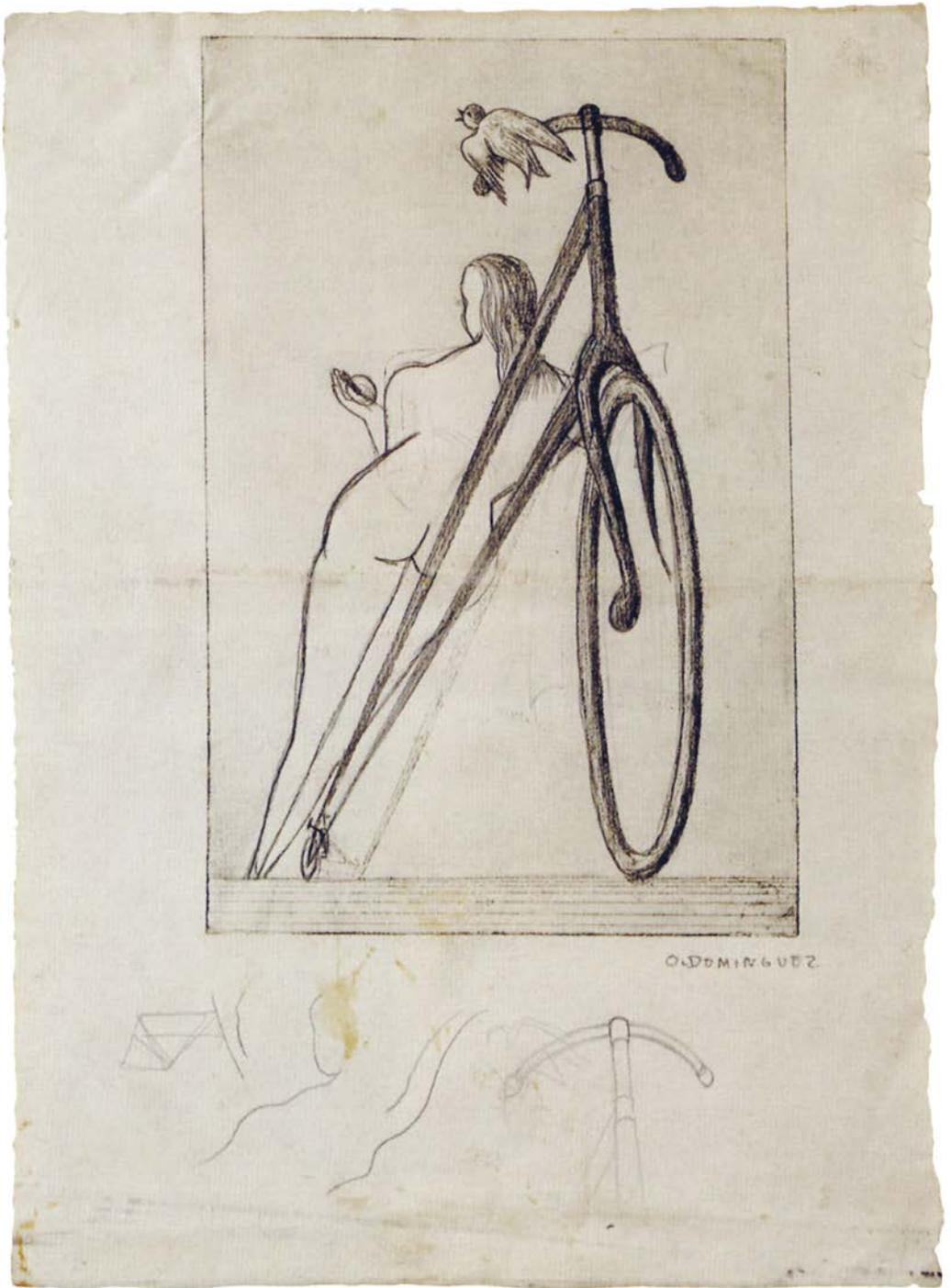
GEORGES HUGNET
OSCAR DOMÍNGUEZ



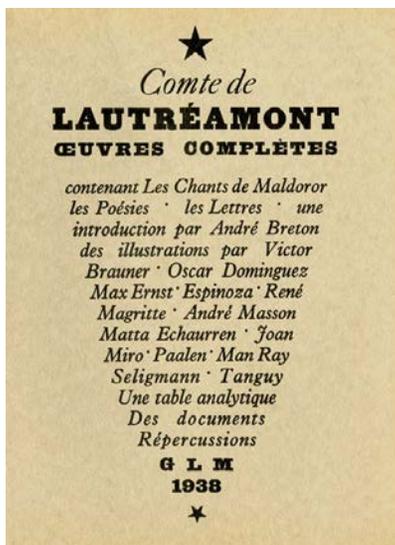
GEORGES HUGNET / ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *La hampe de l'imaginaire*, Ediciones GLM, París, 1936. Colección José María Lafuente, Santander

Las ediciones GLM se caracterizaron por la calidad de los materiales, la variación constante de la tipografía, la incorporación del color en el papel y una exquisita manera de hacer. Con todo, lo que mejor define su trabajo es la apuesta interartística, el gusto por el binomio poesía-pintura, la aproximación de lenguajes artísticos. Óscar Domínguez realizó ilustraciones para tres ediciones GLM: *La hampe de l'imaginaire* de Georges Hugnet (1936), *Trajectoire du rêve* de André Breton (1938) y las *Œuvres Complètes* de Lautréamont (1938). Un cuarto proyecto, el compuesto por las decalcomanías para el cuaderno *Grisou. Le lion - la fenêtre*, concebido en 1937, no verá la luz hasta 1990.

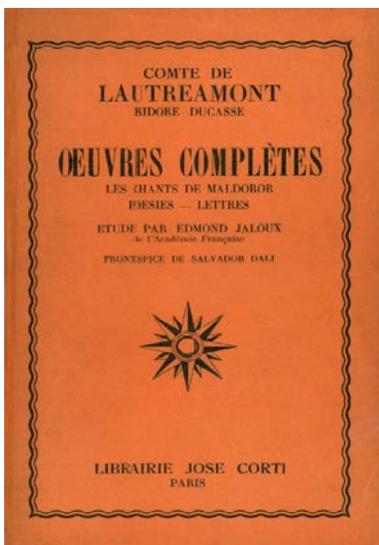
La hampe de l'imaginaire [*El asta de lo imaginario*], de Georges Hugnet y Óscar Domínguez, es el título de la duodécima entrega de los 25 números que integran la colección *Repères*. Se inicia con el poemario de Paul Éluard *Nuits partagées* ilustrado por Salvador Dalí. Tras esta primera entrega se suceden otros veinticuatro trabajos, compuestos a dos voces, entre ellos los de Breton/ Duchamp, Lévis Mano/Man Ray, Courthion/Seligmann, Nezval/Toyen, Péret/Tanguy, Jouve/Balthus, Penrose/Paalen, o Scutenaire/Magritte. La colección termina, con su entrega número 25, en agosto de 1937. El dibujo de Domínguez para *El asta de lo imaginario* es uno de los más elocuentes y felizmente ejecutados por el artista. De ascendente futurista y ultraísta, la bicicleta es uno de los símbolos del arte de vanguardia, si bien en este caso el dibujo de Óscar Domínguez no rinde tributo a la velocidad, ni celebra su carácter deportivo o intrascendente. Realizado como un homenaje a ese incansable viajero sobre dos ruedas, su amigo Georges Hugnet –véase el estudio de José Ignacio Abeijón para el presente catálogo–, Domínguez manipula ese símil de la velocidad en un objeto estilizado y femenino. Ni las proporciones ni los elementos que la conforman le permiten rodar del presente al futuro. Ahora esta bicicleta realiza un trayecto más inquietante, pues ante la contemplación del dibujo tenemos la impresión de asistir como espectadores a la metamorfosis taurina del objeto, sobre el que reposa la mujer de la brújula dirigiendo su mirada hacia escenarios jamás intuidos por nuestra imaginación.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Estudio para *La hampe de l'imaginaire*, 1935. Dibujo a lápiz, 36 x 26 cm
Colección particular, Nueva York



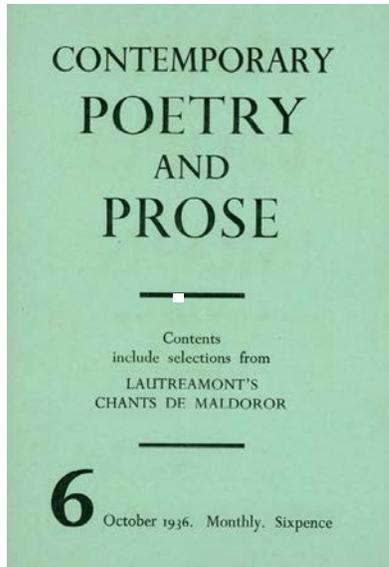
COMTE DE LAUTRÉAMONT. *Œuvres complètes*. Ediciones GLM, París, 1938. Colección José María Lafuente, Santander



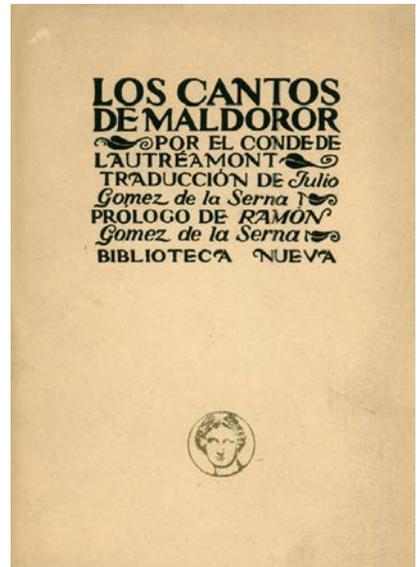
COMTE DE LAUTRÉAMONT / ISIDORE DUCASSE. *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror - Poésies - Lettres*. Con un texto introductorio de EDMOND JALOUX, de l'Académie Française, y un frontispicio de SALVADOR DALÍ, 1937. Librairie José Corti, París, 1938. Colección José María Lafuente, Santander.

En 1938, Guy Lévis Mano edita las *Obras completas* del Conde de Lautréamont. Se trata de una edición colectiva enriquecida con los dibujos compuestos para la ocasión por varios pintores surrealistas de primera fila: Victor Brauner, Óscar Domínguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Matta Echaurren, Joan Miró, Paalen, Man Ray, Seligmann y Tanguy. El dibujo realizado por Óscar Domínguez, alusivo al Canto III de *Los Cantos de Maldoror*, demuestra, al margen de los aspectos técnicos del dibujo, sin duda excelentes, su sensibilidad para dejarse seducir por el libro y captar, perfectamente, el pulso devorador de cada una de sus frases, el aliento de la divinidad que anida en su protagonista, sus fulgurantes pesadillas; en fin, el estallido de una creatividad literaria que, a la par que el talante atípico e irreductible de su personaje protagonista, doblega y supera, uno a uno, cualquier límite o barrera impuesto por la costumbre o la razón. Todo ello se percibe en el dibujo resultante de esta lectura. ¿Quién es ese personaje que se yergue “con crestas de pórfido”, e impetuosamente, desde el fondo de los cráteres y las corrientes submarinas? ¿Qué pretende encontrar en la lejanía del horizonte hacia el que eleva sus ojos? ¿Por qué no siente frío y se enfrenta, semidesnudo, a su padecimiento? ¿Qué tristeza infinita le hostiga, qué noble resolución le hace renunciar al mundo y dar la espalda, incluso, al amor? ¿Cuál es el amargo desaliento que corrompe su juventud y que, como el veneno de un escorpión, le ha provocado la muerte en vida? Sin duda, el joven Mario, pero también Maldoror; y el propio Lautréamont, y con él, el lector. Y es su figura —sola, herida y sufriente, alzada sobre un embarcadero o plataforma que colinda con el abismo, con la ferocidad de un océano implacable— la que lleva a la tinta Óscar Domínguez.

Es evidente que la lectura de *Los Cantos de Maldoror* por parte del pintor insular late también en dos de sus mejores óleos de la etapa surrealista: *Ouvre-boîte [Abrelatas]* (1936) y *La vague [La ola]* (1938). “Erguí la cabeza como la proa de un navío levantada por una enorme ola”, escribe el poeta. El pintor responde con la misma figura mas-



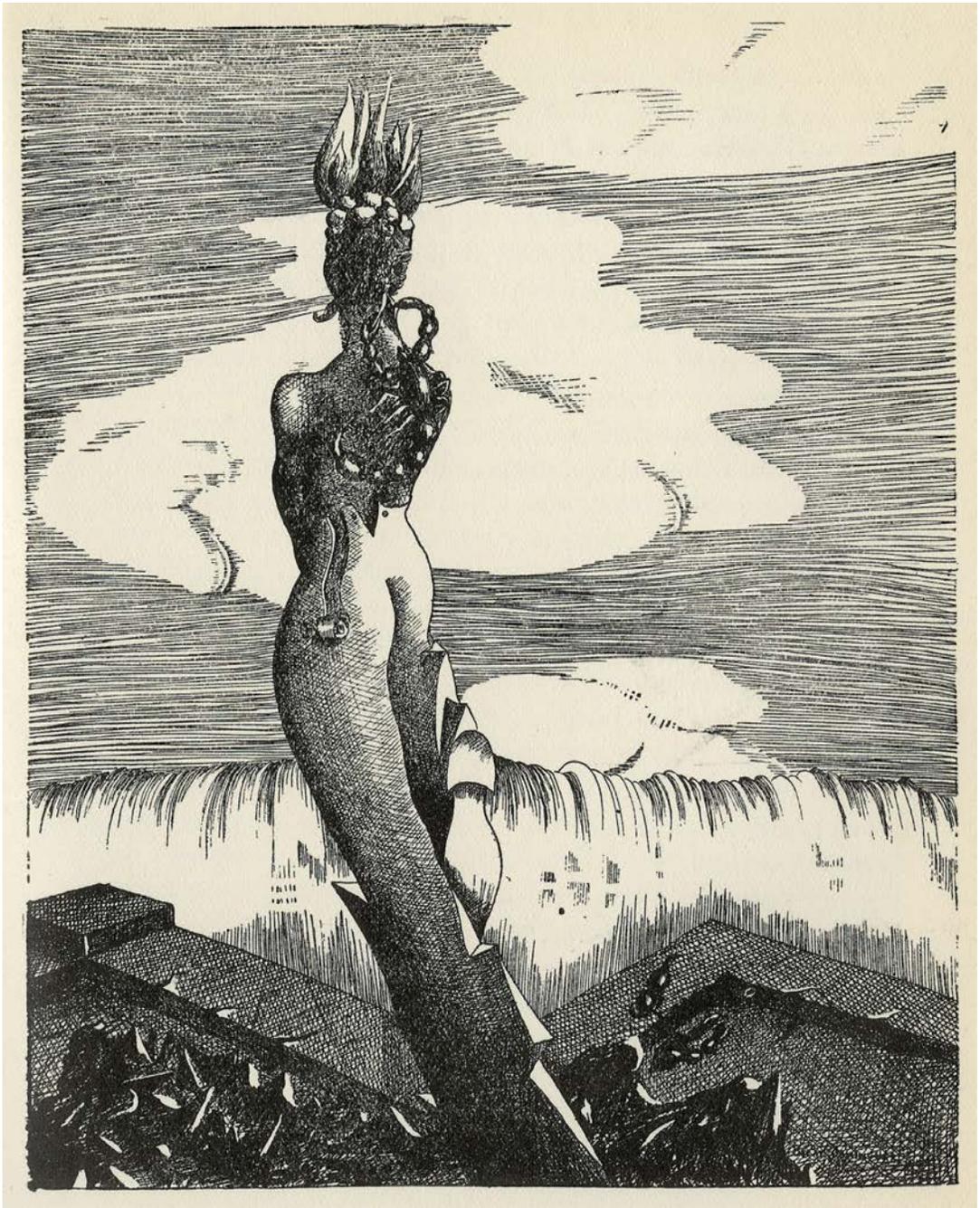
Revista *Contemporary Poetry and Prose*, incluye una selección de *Los Cantos de Maldoror* de LAUTRÉAMONT, n.º 6, octubre de 1936. Colección José María Lafuente, Santander



CONDE DE LAUTRÉAMONT, *Los Cantos de Maldoror*. Biblioteca Nueva. Traducción de JULIO GÓMEZ DE LA SERNA. Prólogo de RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA. Colección José María Lafuente, Santander

culina de espaldas, el embarcadero, la proa del barco y la herida mortal provocada por una escopeta. En *La vague*, presenta la misma oscilación y encrespamiento marino. En ambas obras, como en el dibujo, sus característicos abrelatas —que para descubrir lo que guardan en su interior, han de agrietar la hojalata— se entremezclan con la temática de Lautréamont. Poeta y pintor nos resultan, hoy, muy próximos: “Recibí la vida como una herida y no he permitido que el suicidio curara la cicatriz. Quiero que el Creador contemple, a cualquier hora de su eternidad, su abierta grieta. Este es el castigo que le inflijo”, exclama Mario en el Canto III.

El cuaderno de relatos oníricos recopilado por André Breton, *Trajectoire du rêve* [*Trajectoria del sueño*] se publica en las ediciones de Guy Lévis Mano en marzo de 1938. El libro reúne textos de una serie de pensadores y poetas considerados precursores del imaginario surrealista, la mayoría de ellos pertenecientes a cierta heterodoxia cultural y literaria —Jerome Cardan, Albrecht Dürer, Georg Christoph Lichtenberg, Carl-Philipp Moritz, Paracelso, Pouchkime, entre otros—, junto a los escritos de autores vinculados a la estética surrealista como Ferdinand Alquié, J.M. Bellaval, Maurice Blanchard, Paul Éluard, Armel Guerne, Georges Hugnet, Marcel Lecomte, Michel Leiris, Pierre Mabille, Georges Mouton, Henri Pastoureau, Benjamin Péret y Gisèle Prassinos. Siguiendo la máxima de la publicación colectiva usual en el Surrealismo, cada fragmento o relato se acompaña de un dibujo, y en ese ámbito se encuentran las colaboraciones de Jacqueline Breton, Giorgio De Chirico, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Max Ernst, Espinoza, Maurice Henry, Marcel Jean, Rene Magritte, Man Ray, Andre Masson, Roberto Matta, Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann, Yves Tanguy y Remedios Varo. *Trajectoria del sueño* —según palabras de André Breton— se presentó como un homenaje a Freud, pues poco antes de su publicación el neurólogo y fundador del psicoanálisis, “ilustre maestro” de la revelación onírica, era apresado en Viena por las tropas nazis.



Dibujo de ÓSCAR DOMÍNGUEZ para el libro ilustrado *Œuvres complètes: Les Chants de Maldoror*. COMTE DE LAUTRÉAMONT, GLM, Paris, 1938



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. LA VAGUE, 1938. Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. Colección particular, Galerie Interart, Ginebra



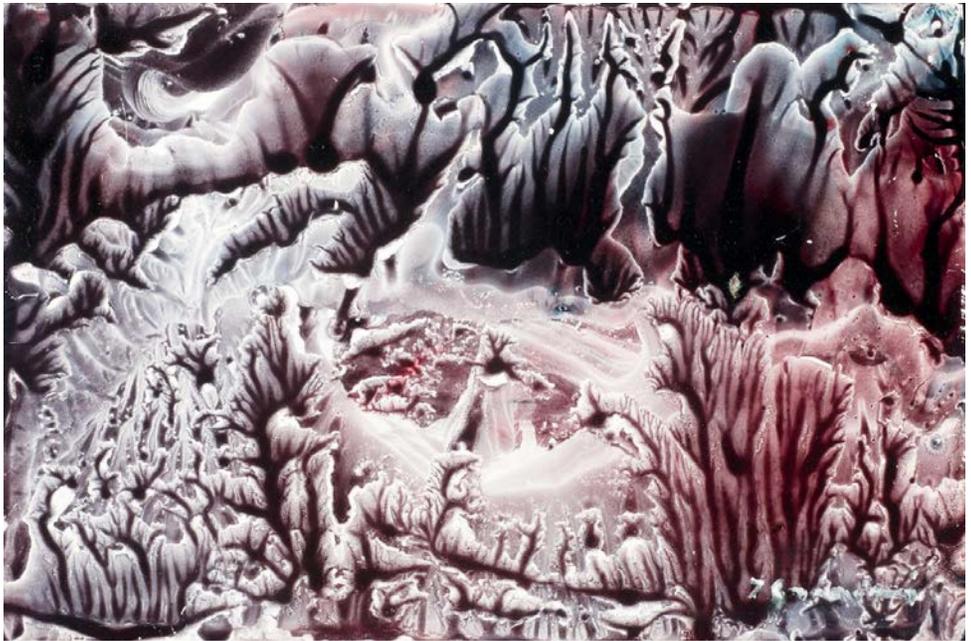
MAN RAY. EL ENIGMA DE ISIDORE DUCASSE, 1920. Gelatinobromuro, copia actual, 20,8 x 26,6 cm. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

El dibujo realizado por Domínguez retoma uno de sus objetos más celebrados, *Jamais*, en el que unas piernas de mujer con tacones se introducen en el pabellón de un extraño gramófono, como si su cuerpo hubiese sido devorado por una flor carnívora. En el dibujo, la trompeta del gramófono se abre como la cola de un cisne y, en vertical, a la manera de un vestido de vuelo. La parte inferior de la trompeta se dobla transformada en aguja, al igual que se contorsionan el cuello del cisne, la mano de mujer, el estrado sobre el que reposa el gramófono y la base de éste que se abre tal que un abrelatas. Divertidas analogías y correspondencias con las que Domínguez consigue crear un escenario inverosímil, onírico, con el que acompañar al texto de su amigo y poeta Georges Hugnet¹².

En el caso de *Grisou*, la técnica de la decalcomanía —según explica el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*— resulta sencilla, ingenua como el más dócil de los juegos, y al realizarse con materiales rudimentarios se encuentra al alcance de cualquier persona que quiera distraerse experimentando con pinceles y colores¹³. Así, esta técnica ejemplifica como ninguna otra la cita de Lautréamont: “la poesía debe ser hecha por todos”. La intervención del autor se limita a extender tinta sobre una superficie, cubriéndola después con otra hoja y ejerciendo una leve presión. Al levantar esta segunda hoja queda al descubierto la sombra de un paisaje indescriptible, un fondo submarino, una materia en gestación a punto de aflorar desde el mundo de lo informe al de lo verosímil. Si los óleos surrealistas de Óscar Domínguez de los años treinta se nutren 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. Son muchos los artistas que pusieron en práctica esta técnica — Enrico Donati, Max Ernst, Georges Hugnet, Yves Tanguy, entre otros— todos ellos persiguiendo realidades visionarias me-

¹² A partir del lema de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Recuerdo del futuro*, GEORGES SEBAG aborda los distintos tipos de *anticipación* descritos por ANDRÉ BRETON para la expresión “le souvenir du futur”; esto es, “les promesses, les prophéties et les antécédents”. Véanse las páginas dedicadas a DOMÍNGUEZ en *Memorabilia. Constelations inaperçues. Dada et le surréalisme, 1916-1970*, Éditions Cercle d’Art, París, 2010, pp. 128-132.

¹³ La decalcomanía, como hallazgo de expresión automática de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, es reseñada por ANDRÉ BRETON en “D’une décalcomanie sans objet préconçu”, en *Minotaure*, París, núm. 8, junio de 1936.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. SIN TÍTULO. Decalcomanía. Tinta de colores sobre tablilla, 11 x 16 cm. Colección Cira Domínguez, Gran Canaria



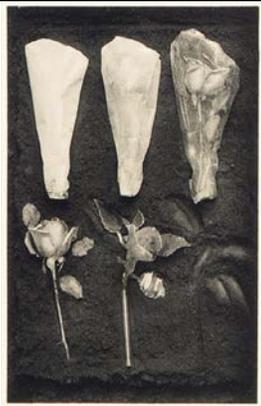
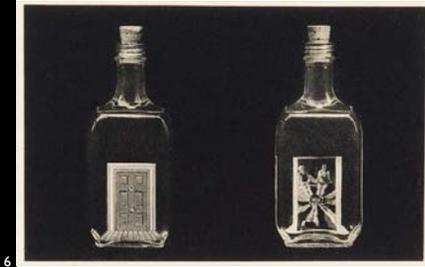
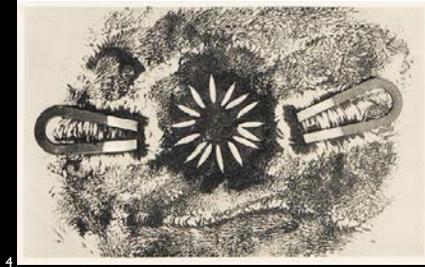
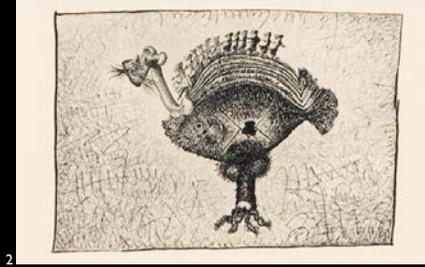
Fotografía de la revista *L'Avion*, con cubierta en decalcomanía por ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Gelatinobromuro, 6 x 5,5 cm, copia de época. Colección José María Lafuente, Santander

diante un proceso de creación en el que interviene el azar en estado puro. En esta actividad, como en ninguna otra, se cumple la máxima de Johan Huizinga, la del *homo ludens*, el hombre que juega voluntariamente con la clara conciencia de sentirse absolutamente libre. Domínguez explora las posibilidades de su técnica, trabajando conjuntamente con Marcel Jean en la introducción de elementos que aporten nuevos hallazgos. Así 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 *Grisou*. En ella, la elección de los motivos responde a las pautas marcadas por el imaginario surrealista: un león —símbolo del deseo insaciable de la imaginación y del impulso creativo— frente a una ventana —quizás un mundo por descubrir— está a punto de inaugurar una nueva mirada.

Aunque fue en el año 1937 cuando GLM anunció la publicación de *Grisou* de Óscar Domínguez y Marcel Jean, el libro no se llegó a editar por falta de suscriptores. Finalmente, en 1990 Jean-Luc Mercié lo edita respetando en lo posible el proyecto inicial de GLM, y a partir de las 16 planchas originales reproducidas en fototipia, con una tirada de 25 ejemplares, y acompañados por los monotipos originales¹⁴.

Óscar Domínguez participa plenamente a partir de 1936 en las actividades colectivas más importantes del grupo surrealista, como por ejemplo la *Exposición Internacional del Surrealismo* celebrada en la Galerie des Beaux-Arts (París, 1938) —mucho se ha hablado y escrito de su maniquí con sifón de la *Rue transfusion de sang*— o, un año antes, la colección de tarjetas postales editadas por Georges Hugnet *La carte postale surréaliste garantie*, compuesta por veintiuna postales que reproducen, en su mayor parte, obras ya

¹⁴ JEAN-LUC MERCIÉ relata el proceso de edición del libro en *Décalcomanies surréalistes, 1936-1938*, Guillermo de Osma, Faggionato fine arts, Galeria Milano, 1996.





12



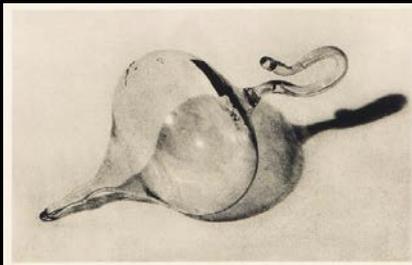
13



14



15



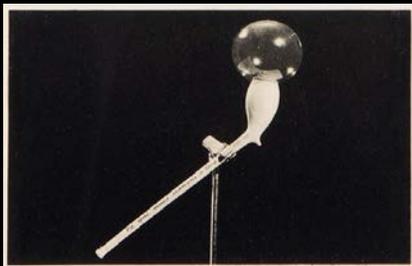
16



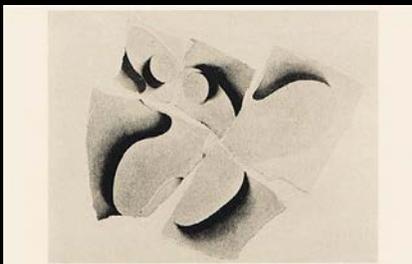
18



19



17



20



21

VARIOS AUTORES 1. WOLFGANG PAALEN 2. PABLO PICASSO 3. DORA MAAR 4. MARCEL JEAN 5. GEORGES HUGNET
6. ROLAND PENROSE 7. SALVADOR DALÍ 8. JACQUELINE LAMBA 9. MAX ERNST 10. JOAN MIRÓ 11. MERET OPPENHEIM
12. ANDRÉ BRETON 13. ÓSCAR DOMÍNGUEZ 14. RENÉ MAGRITTE 15. PAUL ÉLUARD 16. MARCEL DUCHAMP 17. MAN RAY
18. NUŠCH ÉLUARD 19. YVES TANGUY 20. HANS ARP 21. HANS BELLMER. LA CARTE POSTALE SURREALISTE GARANTIE, 1ª serie,
1937. 21 tarjetas postales surrealistas. Georges Hugnet (ed.). Colección José María Lafuente, Santander

existentes de la plana mayor del Surrealismo¹⁵. Publicaciones colectivas como las promovidas por GLM permiten pensar en una acción de conjunto que beneficia la creación plural, y el éxito de esa transgresión visual —en la palabra, en las artes plásticas, la música o las artes escénicas— en este tipo de proyectos conjuntos, está ligado a la consideración de *lo poético* como un hecho que trasciende al mero acto verbal; se trata, más bien, de un territorio de sugerencias abierto al cuadro o al poema, de una encrucijada de emociones que igual conducen a la expresión verbal como a la visual. Se trata de un acto poético que debe ser entendido como el resultado de una operación mágica que va mucho más allá de toda limitación de género o estilo: el juego libre del espíritu vuelve, entonces, a poner nombre a las cosas, dando rienda suelta a la asociación libre de imágenes en el pensamiento, fuente inagotable para el Surrealismo.

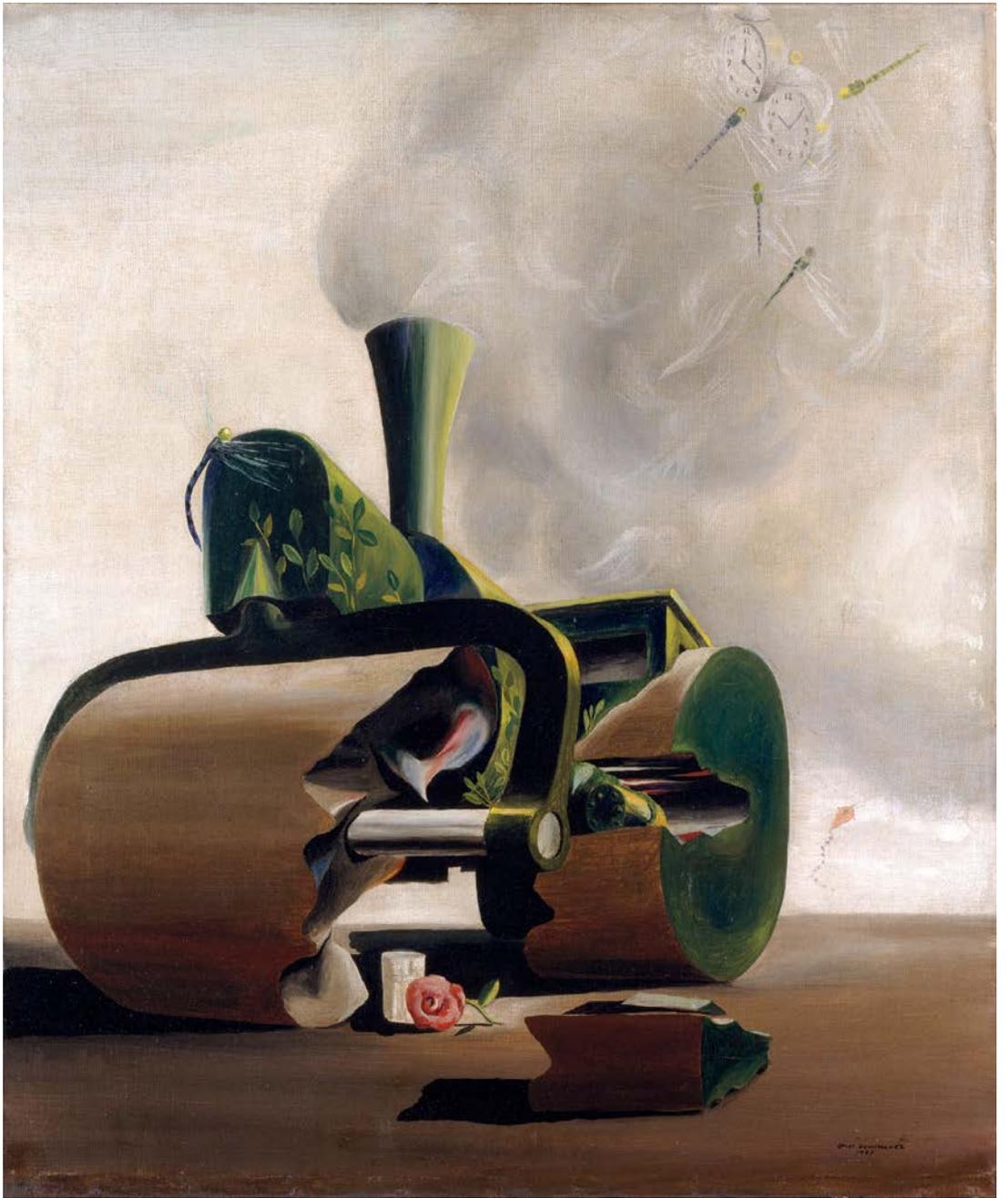
Son esos mismos años treinta en los que Domínguez dibuja las colaboraciones para GLM cuando lleva al óleo algunas de las pinturas de una inventiva y originalidad más sorprendente, surrealistas en estado puro, rabiamente audaces y subversivas hasta límites insospechados, aunque no exentas de cierto lirismo, al igual que sus dibujos e ilustraciones de esta época. Es éste el caso de pinturas como *La apisonadora* y *la rosa* (1937), que quizás representa uno de los motivos iconográficos más intensos y elocuentes en el conjunto de la obra de Domínguez. Alude, metafóricamente, a una suerte de pensamiento utópico en un tiempo de guerras sombrías. En la pintura, el paso firme y devastador de la apisonadora —imagen alegórica de la Guerra o la Civilización—, su cruel imposición, su *tempus inflexible* y agónico, la sombra negra que deja a su paso, quedan detenidos por dos objetos frágiles: una simple rosa y un vaso de agua. Y aunque la perspectiva del cuadro privilegia la grandiosidad de la máquina, ensalza su poder aniquilador y hace temer su embestida, tan sólo esas dos criaturas menores —alegorías mínimas de la vida y la belleza— logran, al fin, fracturar la solidez irreductible del acero. Creencia en la posibilidad de un mundo nuevo o en una nueva esperanza para una Europa asediada por el odio, en esta pintura de Óscar Domínguez el mundo natural, en efecto, parece conquistar el espacio que le ha sido arrebatado por la técnica y el falso Progreso humano: es así como las enredaderas trepan y se adhieren a su estructura; las frágiles alas de la libélula dislocan la tiranía de los relojes. Es el tiempo de la Utopía, el tiempo de la infancia en el que todo es posible, el tiempo ingrátido y libre, como la cometa.

DOMÍNGUEZ, ILUSTRADOR EN LA SOMBRA

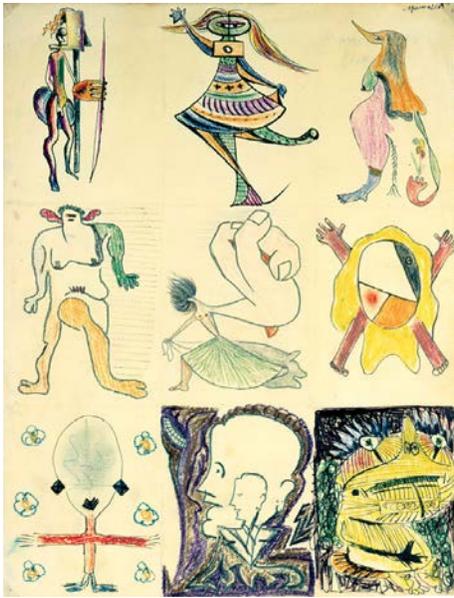
La villa marsellesa de Air-Bel, sede del Comité Americano de Ayuda a los Intelectuales coordinado por Varian Fry, y albergue de acogida de André Breton durante la guerra, se convierte en un lugar de reunión de muchos artistas y escritores —Victor Brauner, René Char, Óscar Domínguez, Max Ernst, Jacques Hérold, Wifredo Lam, André Masson y Benjamin Péret, entre otros— en espera de obtener la documentación que les permita abandonar el territorio francés. En ese tiempo angustioso de la espera, los surrealistas realizan numerosos dibujos colectivos y juegos de creación automática, en los que la presencia de Óscar Domínguez es constante. El más célebre de todos, denominado *Juego de Marsella*, consiste en una baraja de naipes que sustituye sus emblemas habituales —corazones, picas, rombos y tréboles— por los símbolos del ideario surrealista: el Amor, el Sueño, la Revolución y el Conocimiento. Este *Juego de Marsella* es la expresión más alta de las experiencias colectivas promovidas por el Surrealismo¹⁶.

¹⁵ La tarjeta postal de ÓSCAR DOMÍNGUEZ reproduce el que con toda seguridad es el objeto más conocido del pintor: *Ouverture ou Paris* (1936). Los artistas que intervienen son: WOLFGANG PAALEN, *À Jéchelle du désir* (1); PABLO PICASSO, *Poisson d'avril* (2); DORA MAAR, *29, rue d'astorg* (3); MARCEL JEAN, *Paris à vol d'oiseau* (4); GEORGES HUGNET, *Au pied de la lettre* (5); ROLAND PENROSE, *La terre en bouteille* (6); SALVADOR DALÍ, *La Mélancolie gâtée des chiens comme une vertigineuse descente de ski* (7); JACQUELINE LAMBA, *Pont du demi-sommeil* (8); MAX ERNST, *Le triomphe de l'amour* (9); JOAN MIRÓ, *Horaires* (10); MERET OPPENHEIM, *Ma gouvernante* (11); ANDRÉ BRETON, *Poème-objet* (12); ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Ouverture* (13); RENÉ MAGRITTE, *La solution du rebus* (14); PAUL ÉLUARD, *On tue comme on respire* (15); MARCEL DUCHAMP, *50 cm³ d'air de Paris* (16); MAN RAY, *Ce qui nous manque à tous* (17); NUSCH ÉLUARD, *Bois des îles* (18); YVES TANGUY, *Le marchand du sable* (19); HANS ARP, *Côté à ouvrir* (20); HANS BELLMER, *Deux Demi-soeur* (21).

¹⁶ En la exposición *Éxodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto 1938-1942*, comisariada por ANA VÁZQUEZ DE PARGA, se exhibió este *Juego de Marsella* junto a otras pinturas y dibujos colectivos. Con todo, ya hemos aludido en aquella ocasión al relato que realiza el pintor JACQUES HÉROLD sobre 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 Helene 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". Véase en BERNARD NOËL, *Marseille-New York*, André Dimanche, Marsella, 1985, pp. 33-34.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *LA APISONADORA Y LA ROSA*, 1937. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

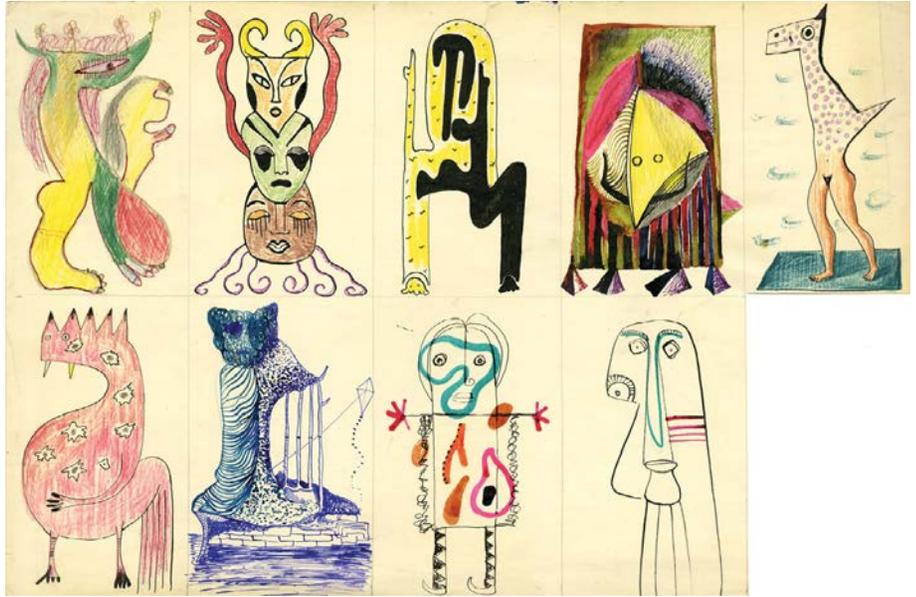


VARIOS AUTORES. Dibujo colectivo, Marsella, 1940. Lápices de colores, tinta y collage sobre papel, 29,7 x 23 cm. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

Seguramente fue su condición de exiliado español lo que impidió a Domínguez obtener la documentación necesaria para abandonar el país. Al igual que él, también los pintores Jacques Hérod y Victor Brauner se vieron obligados a volver sobre sus propios pasos: el primero se instala en la región de Luberon; el segundo, en Basses-Alpes. Domínguez, por su parte, vuelve a su estudio parisino del bulevar Montparnasse. De ese mismo año de 1940 data la ilustración que realiza para la *Antología del humor negro*, sin duda un capítulo excepcional en la trayectoria ilustradora del pintor de origen canario.

En sus inicios, el Surrealismo fue, antes que cualquier otra cosa, un movimiento literario que supo valorar y rescatar de la tradición cultural precedente a algunos autores con una misma sensibilidad, un estilo precursor o, simplemente, una forma similar de plantearse la existencia. Así pues, despreciando lo “normativo” y con el fin de convulsionar las bases del “buen gusto” y la moralidad burguesa, los surrealistas propician el rescate de autores marginales, incomprendidos o nunca justamente considerados. La aparición de la *Antología del humor negro*, preparada por André Breton, da buena cuenta de este hecho. El escritor francés selecciona un total de cuarenta y cinco escritores entre los que se encuentran Jonathan Swift, escogido por Breton por su papel como inventor de *la broma feroz y fúnebre*; Lichtenberg, profeta del azar; la *figura deslumbrante de luz negra* del Conde de Lautréamont; o Sade, por sus *horizontes múltiples*. Tampoco pueden faltar a la cita *el genio* de Duchamp; Baudelaire, *surrealista en la moral*; así como Kafka, Fourier, Poe, Nietzsche, Rimbaud, Jarry, Gide, Rousell o el *umor* (sin h) de Vaché. Se trata de un selecto muestrario de la idea de humor negro que Breton desea configurar, y que define como “la rebelión superior del espíritu”.

Como reza una hojilla inserta en el libro, estaba previsto que su cubierta llevase una reproducción de una obra de Marcel Duchamp, pero debido a que éste se exilia en América, el encargo recae en Óscar Domínguez. El pintor retoma la técnica de la decalcomanía para realizar la imagen



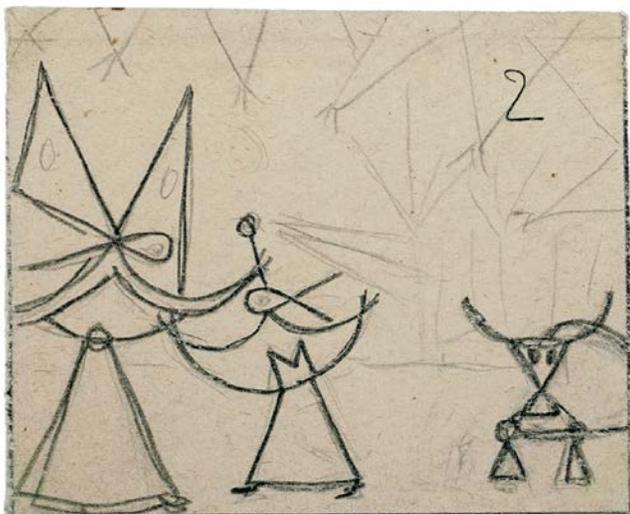
VARIOS AUTORES. Dibujo colectivo, Marsella, 1940. Lápices de colores y tinta sobre papel, 32,5 x 50 cm. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París



Dibujo reversible de ÓSCAR DOMÍNGUEZ para ilustrar el libro de CHRISTIAN DOTRE-MONT *Noués comme une cravate*, La Main à Plume, París, 1941.

de portada del libro, y sólo en los ejemplares de lujo Domínguez interviene sobre ella con tinta color turquesa. Así, aunque cada ejemplar presenta variantes, en todos ellos dibuja de forma esquemática motivos muy afines a su obra: el teléfono, la lámpara, la mesa, el escorpión y el revólver. Tal y como subraya en el presente catálogo Eliseo G. Izquierdo —a quien hemos invitado a abordar en profundidad esta materia—, quizás sea este último —el revólver— el que deja sobre una mesita el suicida del relato de Rigaut, “ese revólver con el que nos mataremos esta noche si nos da la gana...”; no en vano una de las características primordiales del verdadero humor negro es que subraya, con crueldad, lo absurdo de la existencia.

A su regreso a la capital francesa, Domínguez se convierte en uno de los más activos ilustradores del grupo surrealista clandestino *La Main à Plume*, quienes llevan a cabo una intensa y continuada actividad editorial sorteando la censura y dando forma a publicaciones, en muchos casos colectivas, en las que participan poetas y pintores de distinta procedencia; a los jóvenes e inquietos poetas de *La Main à Plume* se sumarían las colaboraciones de algunas firmas del Surrealismo anterior al estallido del conflicto bélico, como es el caso de Ubac, Hérold o Domínguez. En 1941 Domínguez dibuja un motivo para el cuaderno poético *Noués comme une cravate*, de Christian Dotremont, quien con posterioridad sería conocido especialmente por su pertenencia al grupo *CoBrA*. Esta ilustración es, a nuestro parecer, una de las creaciones más logradas y poéticamente subversivas compuestas por el artista canario. Un brazo reversible, de cuyo codo surge una protuberancia en forma de pezón, sujeta un objeto desconocido. ¿Un ser de alas plegadas que, invertido, oculta parte de su cabeza y de su pico? ¿Una suerte de blasón? ¿Una mujer vuelta sobre su cabeza y cuyos pies se transforman en un objeto afilado y cortante? Sorprende, asimismo, la delicadeza y firmeza del dibujo, además de cómo persevera Domínguez en el diseño estilizado de los dedos, tan afines a sus composiciones de estos años. Estos curiosos y dúctiles brazos, ingeniosos aunque imposibles, manipulan, probablemente, los impulsos



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. VIÑETA PARA PROYECTO DE CÓMIC INFANTIL, ca. 1944. Dibujo a lápiz sobre papel, 5,6 x 7,2 cm. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife

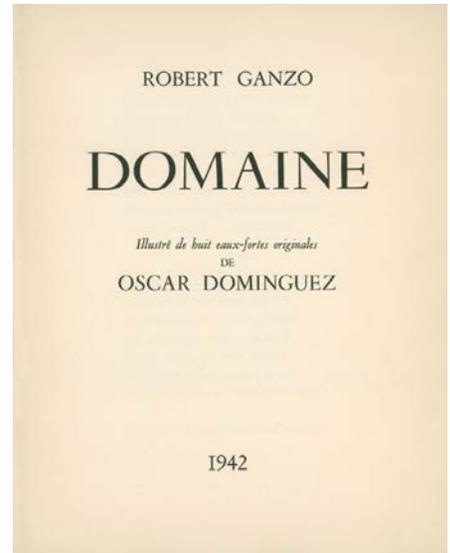
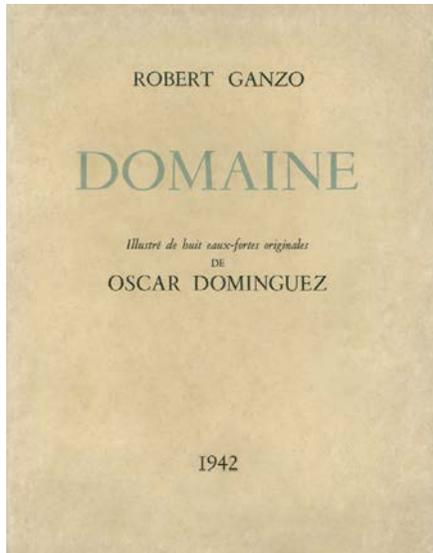
automáticos, y los ponen al servicio de la creación poética o artística. Se trata, por tanto, de un tema de primer orden dentro del Surrealismo. Basta aludir a los dibujos de Lorca o a varias composiciones de Dalí o Buñuel, ya en la pintura o en el cine —acaso la referencia más directa nos lleva a evocar *Un perro andaluz*¹⁷, aunque también encontramos muestras de gran interés en la obra de pintores como Yves Tanguy y su *La main dans les nuages* (1927), o poco antes en algunos de los dibujos de André Masson, como en el caso de su *Retrato de André Breton* (1925), en el que el rostro durmiente del fundador del Surrealismo se disuelve en viscosidades y nerviosas ondas caligráficas —en palabras de Michel Leiris “pequeñas manchas, centenares, acaban por aproximarse y crean la imagen”—, de las que surge una misteriosa mano, cofre de los impulsos automáticos y liberadora del trazo enigmático del *funcionamiento real del pensamiento*¹⁸.

Varias de las ilustraciones de este período realizadas por Óscar Domínguez siguen el mismo esquema de simplicidad y economía de medios, volviendo una y otra vez sobre los mismos motivos, obsesivamente, regodeándose en la representación de extremidades deformes e inquietantes alargamientos, como ocurre en la edición colectiva *Transfusion du verbe*, en donde participan, junto con Domínguez, otros artistas colaboradores de *La Main à Plume*, como Picasso o Ubac. En este caso, se trata de un dibujo que parece servir de boceto o maqueta del objeto móvil *Femme couchée* (1942), acaso una de las piezas más valoradas de Domínguez por su rareza y, en fin, porque no han llegado hasta nosotros sino muy pocos ejemplos de estas esculturas u objetos móviles conocidos como “mujeres desmontables”, formadas por cuerpos de extremidades punzantes en forma de medias lunas.

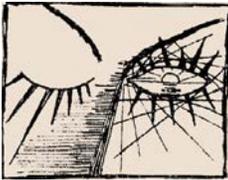
Con todo, es al año siguiente cuando *La Main à Plume* edita los que quizás sean sus títulos más conocidos, como es la publicación de carácter colectivo *La conquête du monde par l'image* (1942) —en ésta aparece la teoría de Óscar Domínguez y Ernesto Sábato sobre el denominado *litocronismo* o “la petrificación del tiempo”—, en cuya cubierta Picasso estampa una imagen de su conocido objeto *Cabeza de toro* (1942) formada por un sillín de bicicleta y un manillar. De ese mismo año es el cuadernillo poético de Paul Éluard *Poesie et Vérité*, cuyo poema “Liberté” desempeña un papel

¹⁷ La película ha sido objeto, en fechas recientes, de una revisión crítica y de varias exposiciones con motivo de la celebración de los ochenta años de su aparición. *Un perro andaluz. 80 años después. Cinco miradas contemporáneas / Recorrido visual por la temática de Un perro andaluz*. Reúne cinco ensayos de AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, C. BRIAN MORRIS, AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ, MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN y FERRAN ALBERICH. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2010. Otro trabajo muy recomendable, escrito por C. BRIAN MORRIS sobre el particular, es *Jirafas que arden. El cine de Salvador Dalí*, Centro Cultural generación del 27, Málaga, 2004.

¹⁸ Véase este dibujo, como otras obras de ANDRÉ MASSON en el *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint (1919-1941)*, obra de GUITE MASSON, MARTIN MASSON y CATHERINE LOEWER, con textos de DAWN ADES, BERNARD NOËL y CAMILLA MORANDO. Editado en fechas recientes por ArtAcatos, Vaumarcus, 2010.



ROBERT GANZO / ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Cubierta y portada de *Domaine*, París, 1942



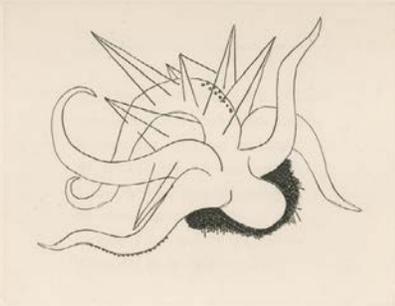
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Viñeta que ilustra la cubierta de *Au fil du vent* de LAURENCE ICHÉ y la colección de cuadernillos poéticos *Les Pages Libres de La Main à Plume*, 1942

esencial en el contexto de la Resistencia, santo y seña de las ansias de Liberación de París, y que tras la contienda, en 1947, Domínguez ilustra en un más que generoso formato. En este mismo año 1942, realiza los dibujos para el poemario de Laurence Iché *Au fil du vent*, una de cuyas viñetas sirve de frontispicio para la colección de cuadernillos poéticos “à deux” *Les Pages Libres de La Main à Plume*, espacio en el que se vuelven a dar la mano poesía y pintura. En el presente catálogo, la escritora Rose-Hélène Iché analiza en detalle este episodio en la trayectoria ilustradora de Óscar Domínguez, y el hispanista C. Brian Morris aborda el motivo de “la mujer sobre el diván”, imagen que dialoga con las ilustraciones para el libro de Laurence Iché, del que la presente exposición muestra dos ejemplares: el primero, con cubierta en color rojo, perteneciente a la colección de José María Lafuente; el segundo, con cubierta azul, integrado en los fondos de TEA.

Asimismo, también en 1942, Óscar Domínguez ilustra el cuaderno *Domaine* del poeta de origen venezolano Robert Ganzo¹⁹, compuesto por un único texto dividido en veintidós fragmentos. Ese “territorio” o espacio “dominado” o acotado en el que se sitúa el poema no es, sin embargo, terrestre; carece de una geología y de una geografía reconocibles. Estos pequeños extractos poéticos se mueven, más bien, dentro del *corpus* intangible de las ideas y, concretamente, aluden al proceso mismo de la composición poética, temática sin duda singular si tenemos en cuenta los años sombríos de la Ocupación en los que se escribe y publica el libro, aunque quizás por esta misma razón se justifica esa naturaleza suya tan incorpórea, tan escasamente comprometida. No olvidemos que el grupo de intelectuales al que pertenece Robert Ganzo, *La Main à Plume*, intenta convertir la escritura en una trinchera que los salvaguarde durante esta convalecencia de silencio y castración de comienzos de la década de los cuarenta. En fin, el hermetismo de *Domaine* tiene mucho que ver con ese ámbito del “funcionamiento real del pensamiento” desde donde, según subraya Breton, había de acometerse la misión única y verdaderamente auténtica de la escritura surrealista. Aunque la tirada y la recepción que recibió el libro fue limitada en su momento, a partir de 1947, con la aparición del poemario *Langage*, Robert Ganzo empieza a gozar de cierto reconocimiento como escritor, reforzado, sin duda, por la aparición, poco tiempo más tarde, del libro *Cinq poètes assassinés*²⁰.

¹⁹ ROBERT GANZO se instala en París en los años veinte, y durante los años de la Ocupación participa muy activamente en la Resistencia. Habida cuenta de que éste había sido *bouquiniste* en los márgenes del Sena y llegó a regentar varias librerías —la última de ellas, cuando estalla la guerra, en la calle Vaugirard, cerca de Odéon—, su oficio le sirve para entrar en contacto con escritores y artistas del grupo clandestino, convirtiéndose en un lugar frecuentado por todos ellos.

²⁰ Se trata de una antología de cinco de los poetas asesinados por las tropas nazis: MAX JACOB, ROBERT DESNOS, BENJAMIN FONDANE, GEORGES CHENNEVIÈRE y SAINT-POL-ROUX.



Ce pouvoir, un dieu d'eau l'assume.

Magicienne, je m'allume
au bleu lointain d'une lumière.
Ainsi, dans ma torpeur première,
quand, le sang libre encor des grains
trouvés aux seuils des crépuscules,
je prêtai aux reflets marins
le cristal de mes tentacules.

Quel vent muet m'emporte et laisse
mon corps en de nouveaux atours,
étonné que rien ne le blesse
de ces départs et ces retours ?
Toute dévolue aux méandres
de mes caprices irisés,
où suis-je au fond de ces baisers
d'aurores et de salamandres ?

Encinte de tant d'ineffable,
de jeux de nacre et d'abandons,
est-ce moi, ciel d'onde et de fable,
faite pour contenir ces dons :
rose, qui mourant goutte à goutte
en des offrandes de couleurs,
parmi des cris et des pâleurs
renaît rose d'une dérouté ?

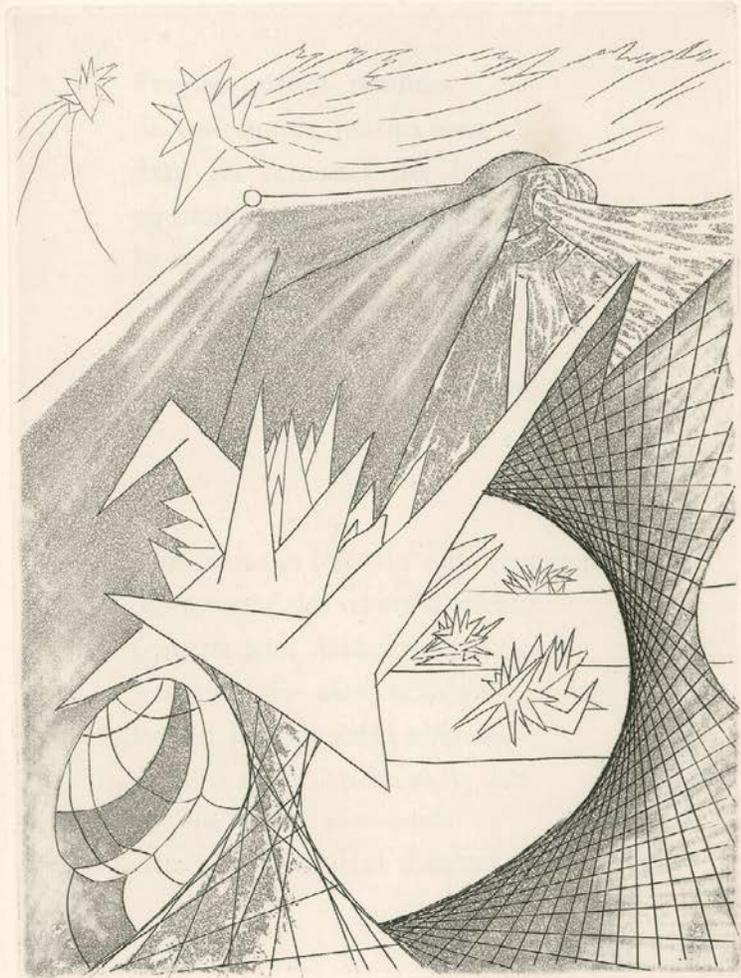
Ou, dévalant mes mille teintes,
— marches de moire et de vergers —
je franchis les bords des dangers,
loin, sous mes lumières éteintes.
Alors moi, cœur d'ombre et de ruse
pantelant en ce désespoir,
mon beau destin, puis-je savoir
qu'un seul instant il se récuse ?

L'instant qui vient déjà m'embrase.
Qui me reconnaîtrait ? Je veux
être enfin folle de mes feux
et monter à ma tour d'extase
pour me chercher dans des rumeurs
de figues mauves et d'oranges,
automne en des jardins étranges
où née à peine je me meurs.

Me voici. Vos nuits sont atteintes,
chaos que j'avais délaissés.
Je vous reviens, enfers des feintes,
compagnons métamorphosés
sur une plage d'épouvante,
bouches d'éponge et pus en fleurs,
monstres pour qui l'horreur invente
un œil de fange et d'épaisseurs.

Etreintes d'iode et de sable,
clameurs atroces des bas-fonds,
je vous entends, ordres profonds
qui me voulez méconnaissable :
corail, algue, gel vert, écume...
Où suis-je, parmi ceux qui vont
flottant comme un écho posthume ?

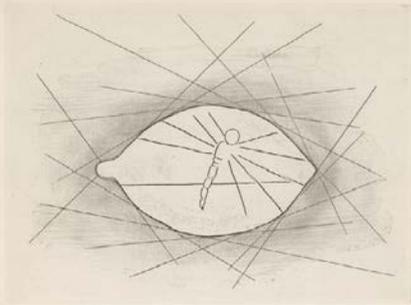
Ce pouvoir, un dieu d'eau l'assume.



10

ROBERT GANZO / ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Domaine*, París, 1942. Ejemplar numerado y firmado por los autores. Ilustrado con 8 aguafuertes originales de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Impreso en papel Rives BFK, bajo el cuidado del poeta y del artista, e impreso en los talleres Duran, París, el 15 de junio de 1942. Colección José María Lafuente, Santander





Mais moi, vapeur, forme de neige,
souffle de soi-même excédé,
vais-je rompre le sortilège
de ma vaine mobilité ?

J'étais aveugle, — on me délivre —
sourde, — je découvre ma voix —
mes yeux, pour la première fois,
savent l'envol d'un insecte ivre.

Dans mes tréfonds, qui parle ? « Reste
ainsi... frissonne encore, avant
de t'ouvrir incertaine au vent
où se précisera ton geste.
Mon œuvre, je sais le désir
qui dans tes mains se lève et tremble,
tes mains de chair qui vont saisir
le ciel, la fable et l'onde ensemble. »

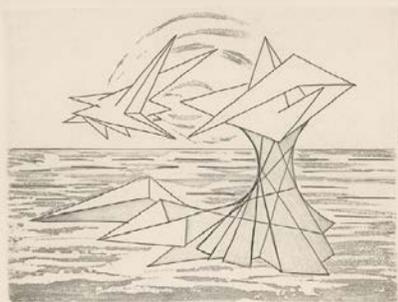
Mes bras étirés : cet espace
n'est-il pas mon jour et ma nuit ?
Mais quel vol de mouette passe
en mes veines et me conduit,
quand, soumise aux lasses de tulle,
ma jambe comme un long soupir
m'exhause, et que je crois mourir
d'un appel qui toujours recule ?

Moi donc, danseuse printanière,
fleur qui divulgue sa raison,
muguet, jouissance première,
mois de mai de ma pâmoison,
je tourne en vous mes beaux modèles,
mes lacs frôlés par des blancheurs ;
voici mon corps pour vos douceurs
et votre blanc tourbillon d'ailes.

Comme un pollen dans une brise
des mots scintillent sur mes mains,
et mon visage a des chemins
de grâce neuve et de surprise.
Mais, geste ou parole — infinie ? —
j'ai peur de ce qui m'appelait.
Suis-je à jamais une insomniaque
de prés lunaires et de lait ?

Signes dans un éther ; moment
où tout s'achève, où tout commence :
mes lèvres, dites ma présence
au bout de mon éloignement.
Mémoire, reprends-moi. J'aspire
le parfum qui semblait perdu
d'une nuit, peut-être, où j'ai bu
cette eau peinte de mon sourire.

Était-ce ainsi ? De monde en monde,
du transparent au violet,
jusqu'à la pourpre un bal brûlait
propagé par des cerceaux d'onde.
Mon corps fêta ce feu l'enrobre.
J'ai fini de danser ma peur.
La pourpre croule et me dérobe,
moi, forme de neige, vapeur...



Et moi, lucide et survivant
aventurier en ce domaine,
ici je vais te perdre, enfant
qui mourait au long de ma peine.
Les lieux calcinés et tout deuil,
l'heure comme un cristal qui vibre
les efface et me trouve libre
et seul devant ton souffle, orgueil.

Lorsque choisi pour ce suicide
j'ai senti rouler dans mon sang
tout le poids d'un désert fluide
et d'un horizon s'affaisant,
il m'a fallu vous reconnaître,
formes d'un nouvel univers,
avec mes yeux de brume ouverts
sur les vals secrets de mon être.

Je sais un ciel qui se désiste
de son azur et de ses ors
afin qu'un merveilleux retors
les change en une nuit de schiste
où tout s'inscrit, glisse, ricoche
pour atteindre au son le plus pur,
où moi fuyant à mon approche
je retrouve soudain l'azur.

Ou bien, au jeu des apparences,
tricheur humain des genêts roux,
sais-je qui marche entre les trous
et les brouillards de mes errances,
pour aller à travers moi-même
aux landes des anciens baisers
et mêler aux mots d'un poème
des frôlements pulvérisés ?

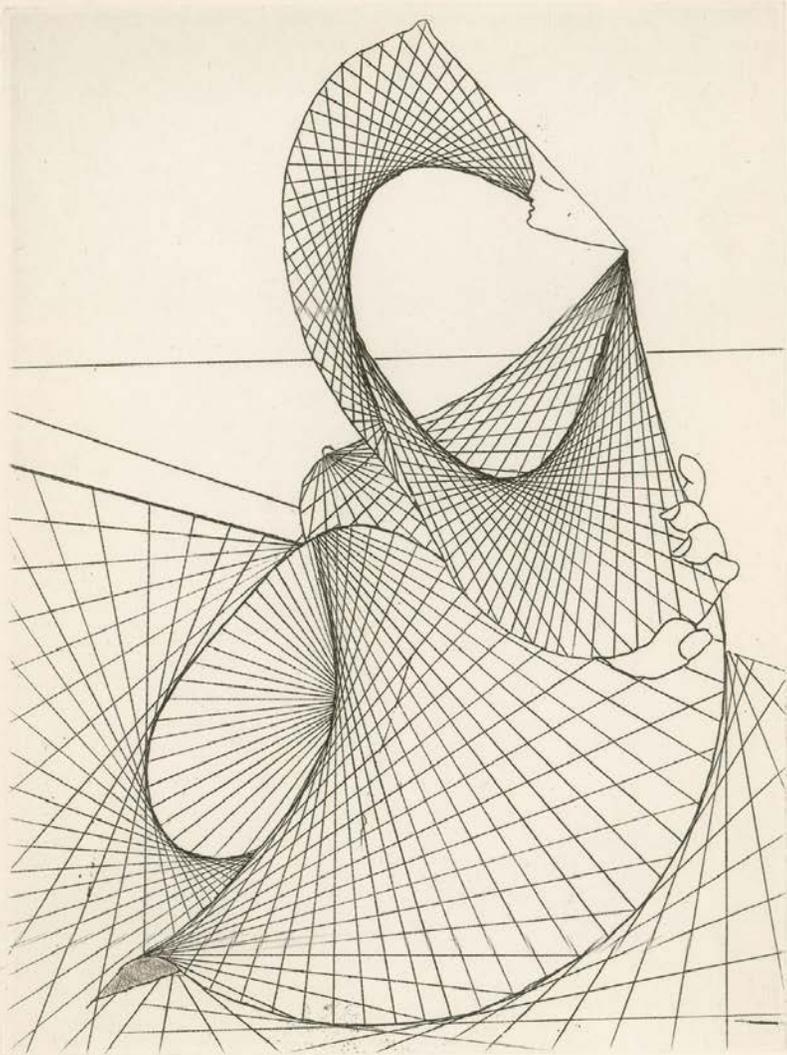
Un visage, qu'il s'obscurcisse
ou s'annihile au fond de moi !
Mais tout ce qui fut mon émoi
tourne dans une même hélice,
sans fin, sans heurt ; et ce silence
d'anémone encore s'ouvrant
dans une eau conquise où balance
un dernier filet pourrissant.

Fragiles glèbes remuées
de vos regards, marins songeurs,
dans les tumultes des buées
où montent d'étranges plongeurs !
Et moi, plongeur grave d'un songe
rempli de bruyère et de soir,
déporté par un courant noir
jusqu'à des confins que je longe.

Mes mains se fermant dans leur ombre
ont arraché des cœurs d'oiseaux
pour les jeter dans vos réseaux,
imaginations sans nombre.
Folles ! Je vous aurai nourries
de ceux qui m'attendaient tués,
et que voici ressuscités
dans l'air tremblant d'autres prairies.









ÓSCAR DOMÍNGUEZ. LE TAUREAU BLESSÉ, 1939. Óleo sobre lienzo, 44 x 62 cm. Institut Valencià d'Art Modern, IVAM, Valencia

Los ocho dibujos realizados por Óscar Domínguez para *Domaine* son de los más logrados de toda su producción, inspirados todos ellos en lo que sugieren los textos, aunque ninguno está en desacuerdo con los procesos, las técnicas e incluso el imaginario ya practicado o visitado por el pintor. Algunos, de hecho, se encuentran próximos a sus trabajos de finales de los años treinta: son los de ambientación cósmica y litocrónica, caracterizados por la nitidez de la línea en las cristalizaciones y los movimientos siderales, por el aspecto acerado de los cuerpos y por la sensación de contenido silencio y quietud de milenios, apenas enturbiados por la conmoción y el dinamismo de las nubes. Tanto estas cristalizaciones como las estelas de cometas fugaces dialogan con algunos óleos sobre lienzo pintados por Domínguez en esos mismos años²¹. Un ejemplo de ello es *El cometa* (1940) o *El soplo* (1940), obra, esta última, en la que el artista realiza un verdadero viaje a la semilla. En el cuadro se muestra, por un lado, el viaje desde la superficie al centro: una fisura vertical en algún lugar habitable e impreciso, que deja al descubierto sus diferentes estratos, las diversas capas que, desde la superficie al centro, se superponen. Por otro lado, el viaje del presente al pasado más remoto, bien de la mano de la aborígen durmiente, bien del extraño huevo del que podría surgir un mundo nuevo. Por último, un viaje desde la consistencia de los materiales hasta su disolución, bien transformado en el soplo de la joven, bien en las nebulosas que enturbian la atmósfera superior del cuadro. Asimismo, en otros dibujos del mismo cuaderno *Domaine* observamos una temática próxima a sus composiciones de cuerpos “desmontables” de principios de los años cuarenta: formas voluptuosas, cuerpos mutilados, contorsionados o superpuestos, confundidos entre lo uno y lo múltiple, entre varias dimensiones posibles.

²¹ Sobre el denominado período cósmico de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, y sobre la temática del cosmos en el arte del siglo XX, se recomienda la consulta del catálogo de la exposición inaugural de TEA Tenerife Espacio de las Artes, *Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick*, ARNAULD PIERRE (ed.), del 31 de octubre de 2008 al 31 de enero de 2009. TEA - Cabildo Insular de Tenerife, 2008.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *EL SOPLO*, 1940. Óleo sobre lienzo, 80 x 54 cm. Colección particular, Ginebra, cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. PAISAJE CÓSMICO, 1938. Óleo sobre lienzo, 147 x 97 cm. Colección Chantal Nauleau, París



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. LOS PLATILLOS VOLANTES, 1939. Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. PAISAJE CÓSMICO, 1940. Óleo sobre lienzo. Antigua Colección Léo Malet, París

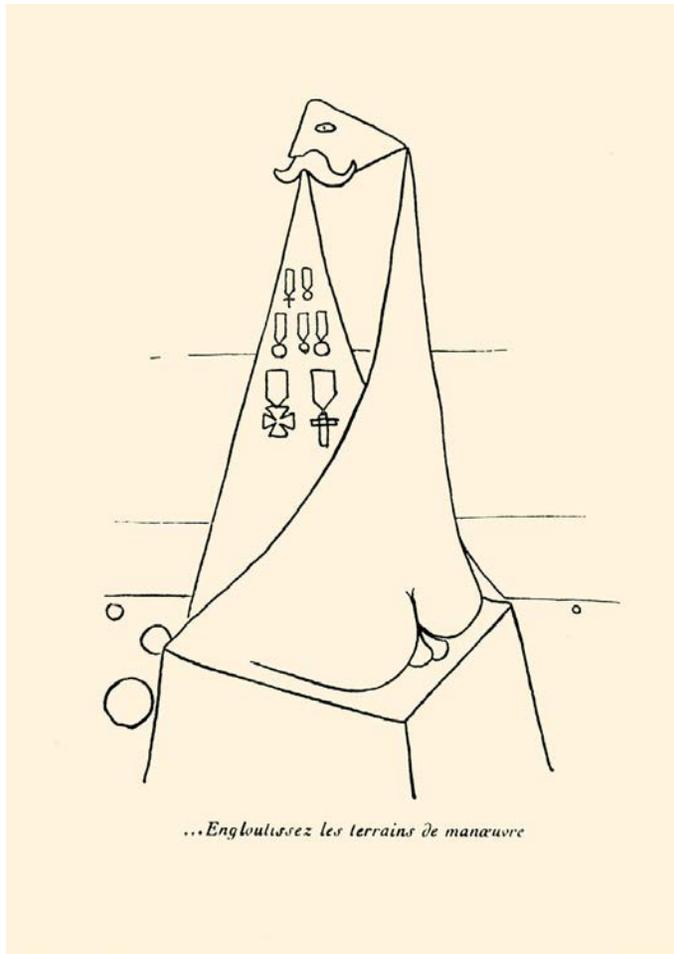


ÓSCAR DOMÍNGUEZ. PAISAJE CÓSMICO, 1939. Óleo sobre lienzo, 64 x 80 cm. Colección particular, cortesía Galerie Interart, Ginebra



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. FIGURAS MITOLÓGICAS, 1938. Tinta sobre papel, 55 x 49 cm. Colecciones ICO, Madrid

En *Domaine*, el poeta se sitúa en un escenario de luces apagadas, sombras y reflejos inciertos, a veces marinos, a veces imprecisos; se escuchan ecos póstumos, clamores atroces y largos suspiros. Y la voz poética, el yo, apenas un rostro desconocido, se busca sin descanso, sin reconocerse en todo lo que le rodea. Se trata de una búsqueda en la que ha de dar la vida, de un suicidio que exige un espacio radical, terrible, donde reconocer, al fin, las “formas de un nuevo universo, / con mis ojos de bruma abiertos / bajo el vals secreto de mi ser”. Y allí se desvanece, se desliza, para aproximarse y encontrar, de repente, el azul. ¿Lo sublime? ¿Lo indecible? ¿La materia invisible, incognoscible, de la obra de arte? ¿Las palabras de un poema? ¿El silencio primero y último de la creación? Nada sabemos con precisión después de leer la obra de Robert Ganzo. Tampoco los dibujos de Óscar Domínguez desvelan ninguna clave. Pero se aproximan con suma sensibilidad a esta aventura de sobrecogedoras imágenes del poeta. Sus desiertos son fluidos —como pide el poema—, sus horizontes se hunden, sus monstruos presentan cristales en sus tentáculos, sus fragmentados miembros femeninos giran como alas de pájaros. Y hay lugares y rostros calcinados, restos, sin duda, de la zozobra de una existencia. Y se infiltra, a través de sus líneas, de sus redes podridas, el mismo silencio de anémona. En definitiva, de la palabra al dibujo, del dibujo a la palabra, la imaginación crea imágenes nunca antes visitadas, puras apariencias, o sortilejos; la fundación de un nuevo *dominio*.

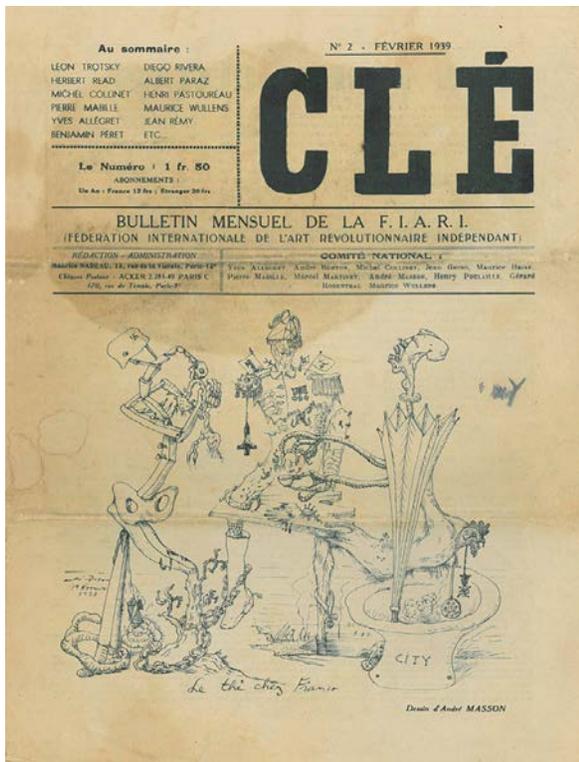


ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Ilustración para *Le grand ordinaire*, París, 1934 [1943].

EL GRAN ORDINARIO

En el año 1943, se publican *Le grand ordinaire* y *Le feu au cul*, el primero escrito por André Thirion y el segundo por Georges Hugnet, ambos acompañados de las ilustraciones eróticas de Óscar Domínguez. Se trata de un capítulo aparte en su trayectoria como dibujante, seguramente porque la complicada situación sociopolítica en la que éstos se gestaron será difícilmente repetible. Con *Le grand ordinaire*, Domínguez se apunta a esa tradición de tono burlesco que tiene como objeto calumniar a todo un sistema político y militar a través de su figura más insigne: el jefe militar, el dictador. Entre otros ejemplos, nos interesa destacar, por una cuestión de proximidad en el tiempo y en el contexto, *Sueño y mentira de Franco*, de Picasso, compuesto por dos aguafuertes tirados en los parisinos talleres de Roger Lacourrière en 1937, y en donde se aprecian dieciocho viñetas en forma de episodios satíricos que narran las hazañas calumniosas del dictador: embestido por un toro, disfrazado con una mantilla y un abanico o atacando al sol a lomos de un puerco, el personaje deviene caricatura ridícula²². En otro orden de cosas, el dibujo de André Masson

²² Véase el tomo *Picasso. Libros ilustrados*, Colección de la Fundación Pablo Ruiz Picasso (1988-2008), Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2009.

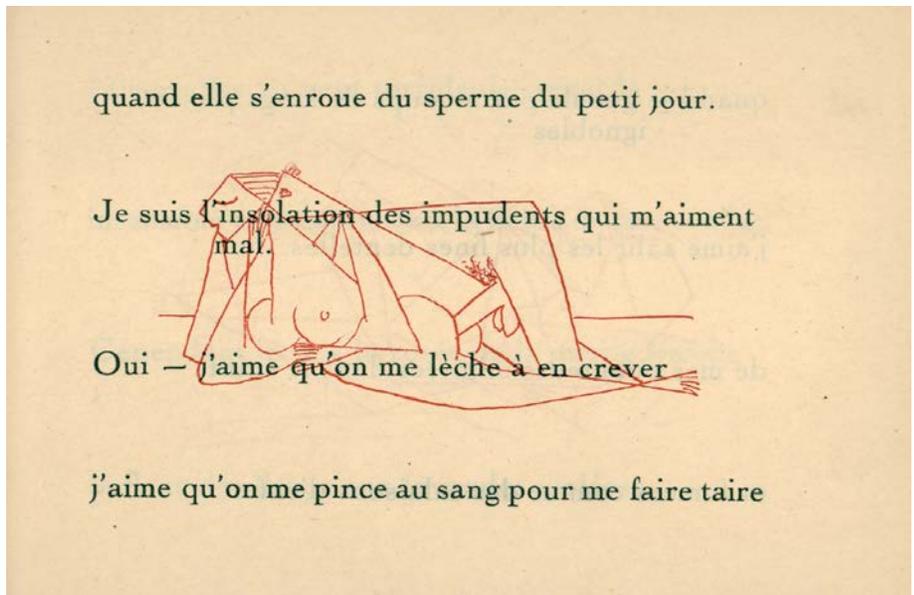


CLÉ. Bulletin Mensuel de la F.I.A.R.I., n° 2. Febrero de 1939. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

que ilustra la segunda entrega de *CLÉ* (boletín mensual de la F.I.A.R.I. - Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant), y que denomina "Franco a la hora de tomar el té" sorprende por la esperpentización del personaje, convertido casi en un ser putrefacto y fantasmal.

Cuando André Thirion y Óscar Domínguez publicaron *Le grand ordinaire* tuvieron la prevención de asignarle, como fecha de edición, el año 1934, así como de omitir la mención al editor, estrategia que, en el año 1943, en plena Ocupación, les permitiría eludir el control de la censura. Las ilustraciones de Domínguez contienen dibujos descarados y sádicos, que se mofan del Mariscal Pétain, Jefe del Régimen de la región francesa de Vichy, quien ejercía una escandalosa represión en nombre de la moralidad, la familia y el orden. Una vez más, Domínguez hace gala de un sentido del humor sarcástico, subversivo, sin medida: con sus bigotes y medallas tan reconocibles y característicos del personaje, el Mariscal Pétain aparece retratado en situaciones vergonzantes o un tanto indecorosas, unas veces semidesnudo y otras siendo penetrado por varios órganos sexuales masculinos, como impúdicos proyectiles precipitándose sobre su uniforme.

La exposición *Óscar Domínguez: una existencia de papel* ha contado con dos de las más importantes ediciones de este libro. Gérard Durozoi, autor de *l'Histoire du mouvement surréaliste* (ed. Hazan) aborda, en el presente catálogo, este interesantísimo episodio en la trayectoria ilustradora de Óscar Domínguez. El primero, perteneciente a la Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes y procedente de la colección suiza de Gérard Nordmann, fue el ejemplar personal



Una de las páginas de *Le feu au cul*, París, 1943, con poemas de GEORGES HUGNET e ilustraciones de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Colección José María Lafuente, Santander

de André Thirion, y está enriquecido con distintos dibujos originales de Óscar Domínguez trazados a tinta azul, además de varios grabados, uno de ellos dedicado por Domínguez al propio Thirion: “pour mon très cher ami Tirion [sic]. O. Dominguez 43”. Cuenta, además, con una hoja manuscrita que contiene el prefacio a la reedición de 1970 y, finalmente, una felicitación del año nuevo de 1958. El segundo de los ejemplares, propiedad de la muy relevante Colección bibliográfica y documental José María Lafuente, realiza su valor con varios aguafuertes originales, con un poema inédito del pintor dirigido a Berthelot Ferry y un dibujo –también de Domínguez– realizado sobre una hoja de caudricula. No obstante, lo más peculiar del libro es, como no podía ser de otro modo, su *Gran ordinario*. A tinta china sobre fondo oscuro descansa el mandatario militar, degradado hasta la animalización, absurdo e irrisorio con su bigote francés y ojo de almendra al estilo picassiano, ridículo y obsceno al dejársele al descubierto la piel zigzagueante de su pene flácido, eso sí, merecedor de varias condecoraciones.

También de 1943 es el libro *Le feu au cul*, del poeta Georges Hugnet, poemario que posee la particularidad de que los dibujos de Domínguez, en tinta roja, de trazo geométrico y con aspecto lúdico, fueron realizados a la par que los textos de Hugnet, esto es, el rojo del dibujo se confunde entre la tinta negra del poema y viceversa. Se trata de escenas más pornográficas que eróticas, en las que Domínguez se deja llevar por la descarga incontenible y obscena, y por la descarada sexualidad que emana del poema. Poema y dibujo muestran, así, las múltiples contorsiones de ambas líneas (la de la escritura y la del dibujo), fundidos en los diversos acoplamientos de los cuerpos en el acto sexual.

De los diez ejemplares de lujo existentes –todos ellos impresos sobre papel Japón Imperial y marcados desde la letra A hasta la J– esta exposición permite contemplar uno de ellos, concretamente el señalado con la letra J. Se trata, por tanto, de un ejemplar de lujo, compuesto por dos tomos: el primero, con un dibujo original y dos grabados en cuatro estados; y el segundo, con seis dibujos originales.

En relación a libros como *Le gran ordinaire*, *Le feu au cul* y tantos otros libros de temática subversiva aparecidos en la clandestinidad, hoy sabemos que la actividad de muchos de los poetas y artistas surrealistas bajo la Ocupación no se limitaba a la edición de publicaciones colectivas y cuadernos poéticos, sino que existía, con toda probabilidad, una comunicación fluida con muchos de los miembros de la Resistencia armada. Sabemos, por ejemplo, que la financiación de *La Main à Plume* se realiza con la ayuda de algunos simpatizantes y colaboradores que, como Picasso, lo apoyan económicamente. También sabemos que varios pintores del grupo, entre ellos Óscar Domínguez y Manuel Viola, realizan réplicas de obras de De Chirico y del propio Picasso que luego venden como originales, acaso con el propósito de dotar de una estructura financiera a esta organización clandestina²³. Es, éste, uno de los episodios que más ha influido en cierta consideración negativa que algunos han tenido hacia la obra y figura de Domínguez hasta nuestros días, a lo que quizás hayan contribuido, también, los comentarios apresurados, y no siempre halagüeños, de algunos de los biógrafos del autor de *Las señoritas de Avignon*. A todo ello se suma, además, el hecho de que el período de la Ocupación francesa sigue siendo, en aquel país, un asunto tabú que no ha sido suficientemente estudiado, lo cual no ha contribuido a poner en valor la actividad clandestina de los poetas y pintores en la Resistencia. En la dedicatoria que Laurence Iché dirige a Óscar Domínguez en *Au fil du vent* puede leerse lo que sigue: “à Óscar Domínguez notre boîte aux lettres vive et aérodynamique de Tacoronte” [a Óscar Domínguez, nuestro correo vivo y aerodinámico de Tacoronte]. Este documento excepcional viene a certificar la participación activa de Domínguez como “correo”, esto es, mensajero clandestino en el contexto de la Ocupación.

En cualquier caso, en lo que se refiere al nuevo estilo empleado por Domínguez, advertimos cómo en aquellos oscuros años se afianza su amistad con Picasso, con quien comparte su condición de español y exiliado, tanto como su carácter despierto y seductor, hasta el punto de que Domínguez acaba reconociendo su fascinación por quien considera “el hombre más sensacional de la época”, tal y como escribe a su amigo Westerdahl. La obra de Domínguez, poco a poco, va adaptando sus trazos a las cúbicas y esquemáticas figuras del malagueño, de suerte que la mayoría de sus obras de este período están marcadas por esa atracción e influencia fatal, como el arbusto que intenta medrar a la sombra de un árbol de grandes ramas. Con todo, encontramos en este período picassiano de Domínguez —desarrollado entre 1942 y 1948, aproximadamente— mucha personalidad y una lucha constante por apropiarse de las enseñanzas del malagueño sin sucumbir ante los encantos y la fuerza de su seductor estilo.

Ya años atrás, como hemos señalado, Domínguez trasladó a sus lienzos, sin apenas subterfugio, la admiración que sintió hacia la obra de ciertos compañeros de aventura artística, como en el caso de Dalí o Tanguy. Incluso en el año 1943 vemos cómo Domínguez se acoge al influjo de De Chirico²⁴. Se abre así una etapa metafísica que acaso abarque tan sólo una veintena de piezas realizadas en aquel mismo año. En ellas no aparecen ni las musas, ni los instrumentos musicales, ni los maniqués, ni las escenografías urbanas, frías e inquietantes del pintor italiano. Sólo se imponen las perspectivas y el rigor geométrico, el sentido arquitectónico de la composición, las sombras proyectadas por un elemento situado, en ocasiones, fuera del cuadro, los paisajes solitarios y silenciosos, detenidos y congelados en el tiempo, así como un abanico muy reducido de elementos —el revólver, la caja de mariposas, el escueto bodegón, las redes al fondo impidiendo la entrada y la salida tal que una celosía inexpugnable— que, obsesivamente, toman diferentes posturas sobre mesas abandonadas, con los cajones desvalijados, en medio de escenarios yertos, hasta tal punto depurados, hasta tal punto llenos de aristas y sombras, que la muerte —la de las mariposas disecadas, la del revólver, la de las frutas que nadie se llevará a la boca— se

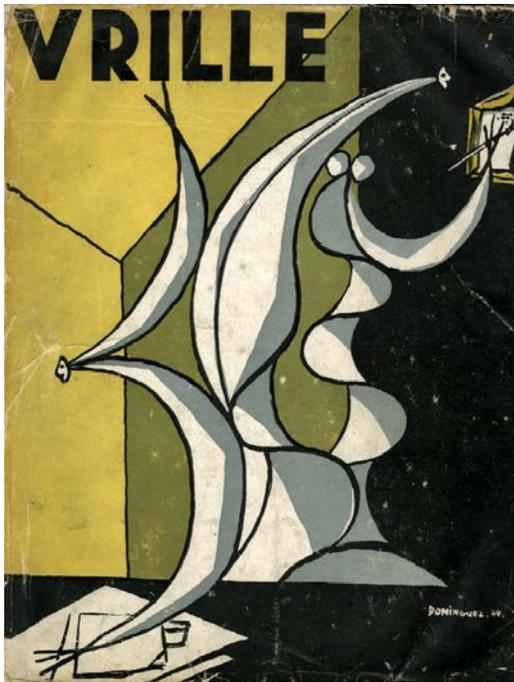
²³ OLIVIER BOT y ROSE-HÉLÈNE ICHÉ subrayan lo siguiente a este respecto: “Hasta entonces, los panfletos de la Resistencia se habían autofinanciado. De hecho, la ayuda de Londres empezó a llegar a finales de año. El grupo *La Main à Plume*, sin recursos, se ve obligado a iniciar un verdadero tráfico de 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.

²⁴ Es preciso señalar que DOMÍNGUEZ realizó, en estas fechas, entre 30 y 40 réplicas de DE CHIRICO, gran parte de ellas expuestas en galerías importantes y adquiridas por coleccionistas. Llama la atención que el pintor italiano, inmerso en procesos judiciales para perseguir estos actos, nunca hizo referencia a DOMÍNGUEZ e, incluso, tendría a justificarlos por más que los considerara como graves atentados contra la autoría. Léase el artículo “Los falsos Chirico de Óscar Domínguez” de FEDERICO UTRERA, en *Surrealismo Siglo 21*, DOMINGO LUIS HERNÁNDEZ (ed.), Gobierno de Canarias, 2006, pp. 326-330.

adueña por completo de ellos, como en el óleo *Téléfono revólver* (1943), que interpreta Georges Sebbag en su ensayo escrito para la edición que el lector tiene entre sus manos. A esta etapa pertenece *La chambre noire*, una de las obras que integran la Colección TEA presentes en la muestra de este catálogo. Los objetos que atraen la mirada del espectador son, en este caso, otros: un jarrón con tres flores blancas reposando sobre una butaca y, frente a él, un trípode con una cámara fotográfica en cuya lente se refleja, invertido, el jarrón mencionado u objeto de la representación. Así pues, si en esas tres flores blancas podíamos atisbar un soplo de vida, inmediatamente se coarta por efecto de este mecanismo de reproducción técnica de la imagen. Esa fotografía detendrá su efímero acontecer, entumecerá su frescura y reducirá a un simple plano sus caprichosas y flexibles formas. Alrededor de este duelo, nadie que observe la escena, nadie que accione la cámara. Hacia el fondo del cuadro, un camino sólo de líneas paralelas que aspiran, infructuosamente, hacia el infinito. Pero antes, se elevan enormes menhires y prismas acerados, límpidos, fríos, y tras ellos, el habitual cerco de redes, el límite oscuro y amenazante que ocultó para siempre aquella línea del horizonte tan cara al Domínguez de años atrás.

Con todo, es la personalidad seductora de Picasso la que provocará una mayor influencia en la trayectoria pictórica de Domínguez. Resulta muy significativo que, justo en ese mismo periodo, insista en los motivos taurinos, si bien es verdad que en obras anteriores a la guerra como *Les siphons surréalistes* (1937), *Paisaje abisal* (1939) o *L'estocade lithocronique* (1939) ya se encontraban presentes. Ahora, en este periodo, el motivo taurino se amplifica y toma nuevas y distintas connotaciones. En *Tête de taureau* (1941) —realizada justo después de su regreso de Marsella en 1940— Domínguez pinta una figura antropomórfica en la que se entremezclan rasgos taurinos y humanos. Las pezuñas del animal se metamorfosean en prominentes manos, y en ellas se apoya la cabeza del animal en actitud reflexiva. Se trata de una imagen desconcertante, desagradable por esa confusión entre lo animal —el vello, los cuernos, la corpulencia, la agresividad del toro— y lo humano —la provocadora sonrisa en los labios, los larguísima dedos, su pose ante el autor del cuadro. Casi todas las composiciones de esta época —objetos, dibujos y pinturas— representan extrañas metamorfosis de cuerpos acromegálicos, de anatomía fragmentada e insinuantes formas taurinas, como ocurre en su serie de figuras desmontables realizadas entre 1941 y 1942. La monstruosidad de la sonrisa y la mirada del animal, en posición de ser retratado, han hecho pensar a la crítica en la idea de que, en verdad, se trata de un autorretrato. 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. Así pues, todas sus facetas creativas —el dibujo, la pintura y la escultura— se funden en las mismas preocupaciones, y no son más que la proyección de un único artista expresándose a través de medios, técnicas y materiales distintos. De hecho, resulta sorprendente la complementariedad entre sus esculturas y sus pinturas, espejo e imagen reflejada de una misma obsesión, como ocurre entre su pieza escultórica *La femme couchée* (1942) y cuadros como *La main passe* (1941), *Cálculo* (1942) o *Femme sur le divan* (1942). Y es que los diferentes caminos emprendidos por Domínguez, a simple vista dispersos, se reconcilian en un mismo punto.

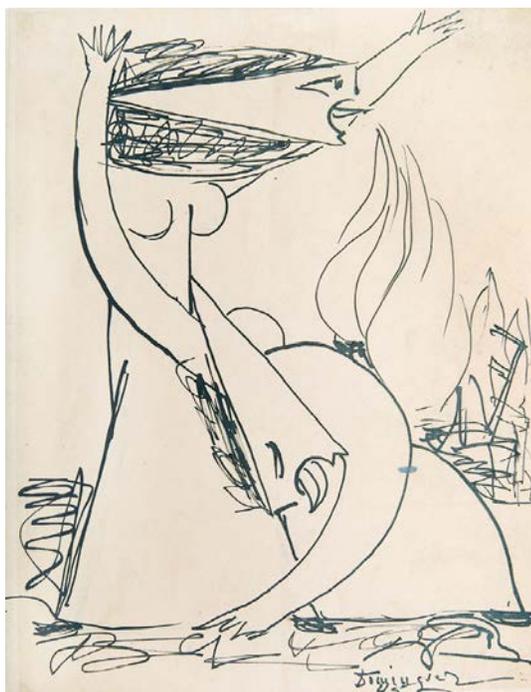
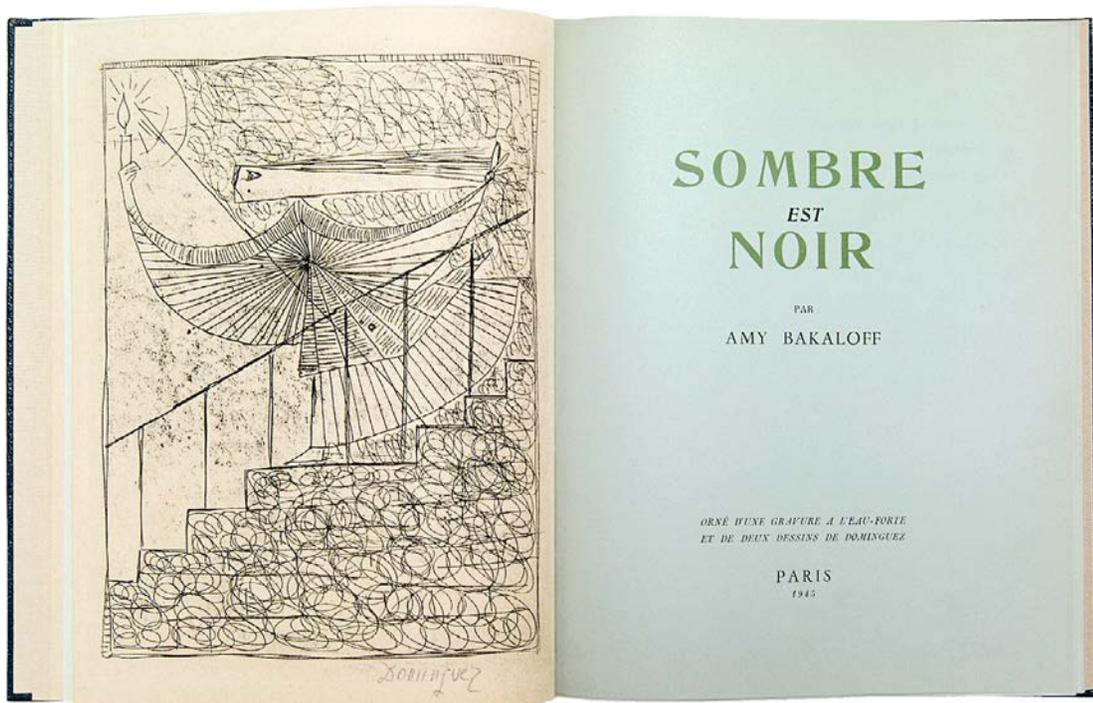
En 1945 se publica el libro colectivo *Vrille. La peinture et la littérature libres*. Es un año de euforia generalizada por cuanto finaliza la guerra. La tradición de las ediciones colectivas es amplia en el Surrealismo, por lo que no sorprende que sea *Vrille* una de esas plataformas interartísticas en la que poetas, ensayistas y pintores colaboran para un fin común, más en estos momentos en los que se vive un clima de libertad y un horizonte de expectativas totalmente nuevos. En el apartado de los textos destacan nombres de primera fila como los de Bataille, Desnos, Mabilie, Michaux, Blake,



VARIOS AUTORES. VRILLE. LA PEINTURE ET LA LITTÉRATURE LIBRES, París, 1945. Cubierta ilustrada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

Arp o Butor, entre otros. En el de las ilustraciones, Domínguez, Ernst, Cocteau, Hugo, Picasso, Delvaux, Hugnet, Dalí, Chirico o Tanguy. Por su parte, a Óscar Domínguez también se le asigna la responsabilidad de ocuparse de la ilustración de la cubierta. Su dibujo, de trazo vigoroso y rudo, destaca por la configuración espacial —el marco arquitectónico en que tiene lugar la composición—, por el carácter escultórico de las figuras, por el juego de luz y sombra y, muy especialmente, por cómo el pintor ha conseguido tratar, en sólo un dibujo, la proximidad, la transposición o la simbiosis que puede existir entre las palabras y las imágenes. En efecto, mientras la figura de la izquierda, masculina, “escribe” en un papel formas que recuerdan al plano de un edificio, la de la derecha, femenina, “pinta” palabras en un cuadro, resumiendo así la interacción de las artes en su conjunto.

Con todo, 1945 es también el año en el que Óscar Domínguez ilustra con un grabado al aguafuerte y dos dibujos el poemario de Amy Bakaloff, *Sombre est noir*, cuyo texto había sido escrito durante la guerra. Con una tirada de 232 ejemplares, este cuaderno alude de forma explícita a esos años sombríos en los que fueron compuestos sus poemas. Los dibujos realizados por Domínguez tampoco escaparon de los designios rehumanizadores propios de la *poética de la guerra*. La ira, el desaliento, el tono violento y la expresión desmesurada se abren camino en estos dos dibujos de mujeres sufrientes. Aunque distintos en sus detalles, ambos coinciden en lo esencial: a la mujer que languidece, exhausta de dolor, le faltan fuerzas para mantenerse en pie. La mujer que clama, con la expresión desencajada y el brazo alzado, es consciente del sinsentido de su grito, y acepta, resignada, el brazo de la amiga que le impide avanzar contra el enemigo. Al fondo, apenas unas llamas que dan cuenta de la acritud de los bombardeos. Por el contrario, y a pesar de que *la sombra sea siempre negra*, en palabras de Amy Bakaloff, el aguafuerte de Domínguez parece presagiar aires nuevos, en ese signo de esperanza personificado en la muchacha que porta una vela mientras baja



AMY BAKALOFF / ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Sombre est Noir*. Impreso en París en 1945. Contiene un aguafuerte de DOMÍNGUEZ, firmado y numerado a lápiz 20/232 de 23,7 x 18,9 cm, además de la reproducción de dos dibujos a tinta fechados en 1945. Tirada del libro 232 ejemplares. Éste, numerado A (ejemplar impreso especialmente para GEORGE HUGNET), sobre papel Velin Papeteries Ruysscher. Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. VIVE LA RÉVOLUTION, 1945. Dibujo a tinta china y lápiz sobre papel, 127 x 21 cm. Firmado, fechado y dedicado: "Pour Lafond, très touché, vive la révolution. Domínguez 45". Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

unas escaleras. Se trata, sin duda, de una imagen, esta última, de claras influencias picassianas, un motivo que Domínguez toma y reinterpreta introduciéndolo en su vocabulario visual, al igual que hará con otros motivos de este periodo: el caballo gimiendo o gritando de dolor, la mujer tumbada, el quinqué, la flecha o lanza que se vuelve ágil trazo de un lápiz a caballo sobre la mano que dibuja. En efecto, varios de estos mismos motivos son, también, los que se despliegan a lo largo del que a la postre sería el volumen más ampliamente ilustrado por Óscar Domínguez: *Poésie et Vérité* 1942, editado por Les Nourritures Terrestres e impreso el 1 de octubre de 1947 en el taller de estampación de Roger Lacourrière, con una tirada de doscientos veintinueve ejemplares.

El cuadernillo de poemas de Paul Éluard, *Poésie et Vérité*, se da a conocer en la clandestinidad de las ediciones La Main à Plume en 1942. Se trata de una pequeña *plaquette* de bolsillo, si bien su tamaño difiere en mucho de la importancia que el texto de Éluard habría de adquirir tras su difusión. Durante los cinco años siguientes, se suceden las ediciones y traducciones de este célebre texto, cuyo título coincide con el de la autobiografía de Goethe. Sin embargo, tal y como conocemos hoy, *Poésie et Vérité* 1942, en su edición de 1947, con unas dimensiones muy superiores a las de su primera versión e ilustrado con 32 aguafuertes de Óscar Domínguez, nos lleva a pensar que se trata de un libro excepcional, y que en su edición se han tratado generosamente tanto los poemas como los dibujos. Unos y otros —y esto es una característica fundamental de la edición— aparecen engarzados en las páginas del libro, a la manera de dos cuerpos que se funden y forman un único lenguaje. Las ilustraciones de Domínguez se encuentran todavía imbuidas por cierta influencia picassiana, si bien el lector atento sabrá reconocer hasta qué punto el pintor canario reconduce a su manera ese lenguaje hasta simplificarlo y hacerlo indefectiblemente suyo. Por la amplitud del formato y el tratamiento del trazo dentro de la página, hablar de *Poésie et Vérité* nos lleva a pensar en otros títulos que guardan cierta semejanza en esta cuestión formal nada baladí, en tanto que marca una tendencia en la edición de libros ilustrados: el dibujo aparece con o junto al cuerpo textual, de forma que se realza la impresión visual de ambas líneas —la del dibujo y la de la caligrafía—, como si uno y otra no fuesen más que el haz y el envés de una misma realidad. Nos referimos, por ejemplo, al volumen auspiciado por el editor Tériade *Le chant des morts* (1948), con cuarenta y tres poemas de Pierre Reverdy atravesados por los vigorosos y densos trazos de las litografías de Picasso.



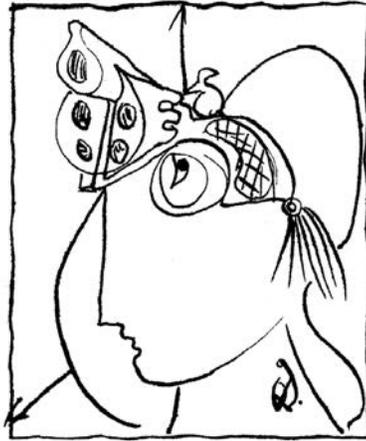
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *HOMBRE Y MUJER*, 1945. Dos piezas en madera, 12,3 x 4 x 3,5 cm y 11,5 x 4 x 3,2 cm. Colección particular, cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid

El poema con el que se abre el volumen, “Liberté”, es uno de los más célebres de Paul Éluard y uno de los más conocidos de toda la literatura francesa del siglo XX. Convertido en himno de la Resistencia, el mensaje de optimismo combativo que porta en sus estrofas, además de la reivindicación de la libertad como principio y derecho inherente a todo individuo, fue perfectamente interpretado por Óscar Domínguez a través de una serie de motivos que se repiten —quinqué, mujer con antorcha, pájaros, estrellas, columnas, flechas... También el poeta menciona algunos de estos elementos, de forma que se consolida la perfecta simbiosis entre palabras y dibujos. Esta interacción, que hace que a lo largo del libro imagen y texto se vayan enriqueciendo y complementando mutuamente, se hace más evidente, si cabe, en el sol estrellado que, a modo de clímax visual, sirve como broche al estallido verbal originado por la palabra “liberté” con la que se cierra el poema. El profesor de la Universidad de Oviedo Alfonso Palacio analiza, para la presente edición, el libro ilustrado *Poésie et Vérité 1942* a través de la amistad entre sus protagonistas, Éluard y Domínguez.

Esta exposición ha contado con varios ejemplares de excepción del libro. En especial, quisiéramos subrayar el ejemplar, único, que perteneció a Domínguez y a Maud Bonneaud, y que éste le regaló en el momento de su separación, en 1952. El libro, en la actualidad perteneciente a la Colección Guillermo de Osma, contiene un poema inicial de Paul Éluard en el que se alude a los encuentros y desencuentros de la pareja. Lo sorprendente es, en cualquier caso, cómo Óscar Domínguez introduce treinta viñetas a tinta china en los reversos de las hojas de *Poésie et Vérité 1942*, simplificando al máximo el ejercicio de composición, gobernado por finísimas líneas. Tal y como explica D.A. Dondis en su conocida introducción al alfabeto visual *La sintaxis de la imagen*, “en las artes visuales, la línea es el elemento esencial de la previsualización, el medio de presentar en forma palpable aquello que todavía existe solamente en la imaginación”²⁵. Las mencionadas viñetas producen ese extraño efecto, en tanto que se trata de dibujos ciertamente esquemáticos en los que se minimizan algunos de los motivos presentes en su diálogo con los poemas de Éluard. A la vez, esa mano que dibuja y que dispara retoma algunas imágenes recurrentes de años anteriores que, aunque ya extinguidas, renacen ahora desde la misma nada. Así, por ejemplo, las cristalizaciones que tanto recuerdan a su etapa de las redes, pero también a su amistad con Jacques Hérold²⁶; o la llave y la cerradura presentes en las cartas de Marsella y, como no, en *El cazador* de 1933.

²⁵ Véase D.A. DONDIS en *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 57.

²⁶ Con varias décadas de retraso, por fin el pintor JACQUES HÉROLD ha sido objeto de una importante exposición monográfica en Francia, tras años de inexplicable olvido. La muestra —cuya idea inicial, dicho sea de paso, se gestó en Tenerife en 2006 durante la visita de la hija del pintor, DÉLPHINE HÉROLD— se celebró en el Museo Cantini de Marsella en 2010. *Jacques Hérold et le surréalisme (1910-1987)*. Comisariada por CHRISTINE POUILLAN y ROSE-HÉLÈNE ICHÉ, da buena cuenta de la calidad de la obra de JACQUES HÉROLD, a quien PATRICK WALDBERG dedica un ensayo sobre su obra como uno de los “maîtres du merveilleux moderne”, en su libro, fundamental, *Les Demeures d’Hypnos*, Ed. de la Différence, Bélgica, 1976), y a quien frecuentó en compañía también de ÓSCAR DOMÍNGUEZ entre 1937 y 1939.



Dos de los dibujos originales de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, a tinta, e insertos en el reverso de los pliegos de los poemas de PAUL ÉLUARD, *Poésie et Vérité* 1942, Les Nourritures Terrestres, París, 1947. Colección Guillermo de Osmá, Madrid

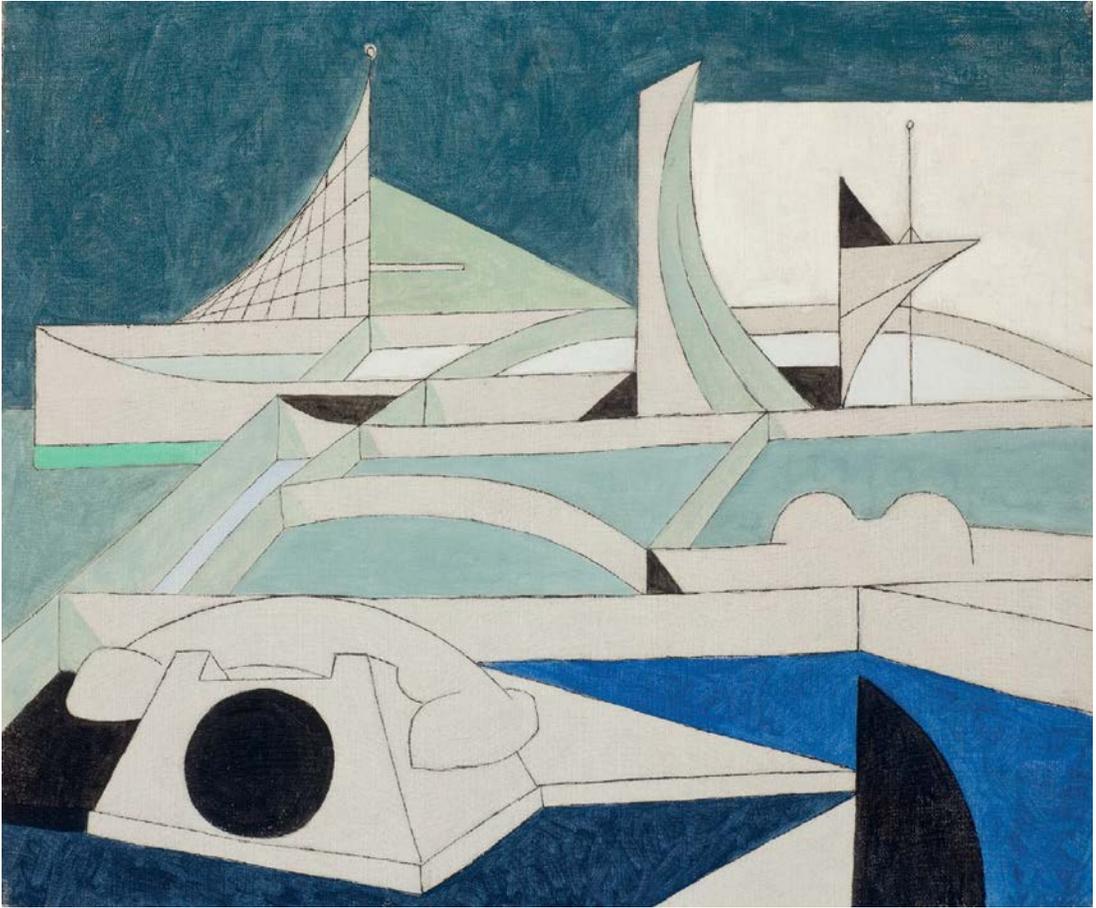
Dos de esos dibujos llaman poderosamente nuestra atención: una vela sobre un globo terráqueo que posa suspendido sobre un horizonte marino. El segundo: una cabeza-revólver de la que salen agujas de reloj indicando, posiblemente, la hora exacta de un encuentro suicida. Otras viñetas, graciosas, intrascendentes, le toman el pulso a esa nueva forma de pintar que supondrá la época del triple trazo.

ELOGIO DEL DIBUJO

Una de las aproximaciones más acertadas sobre la poética del dibujo, acaso se la debamos al pintor Fernand Léger, quien utiliza la imagen de un paisaje de invierno –silencioso, solitario, escueto, desnudo– para aludir al proceso de reducción y síntesis que opera el dibujante al hacer uso de la línea como forma de expresión esencial: “Hay dos paisajes: el de invierno y el de verano. Si amáis el dibujo, los objetos, es necesario contemplar el campo en diciembre. Se halla totalmente desnudo. Posa desnudo como si fuera un modelo. Es transparente y nada se le escapa. Un árbol toma personalidad sin sus hojas”. En efecto, si en palabras de Léger los objetos adquieren su auténtica personalidad cuando se hallan “totalmente desnudos”, los motivos que han obsesionado a Óscar Domínguez a lo largo de su trayectoria creativa encuentran, a principios de los años cincuenta, una nueva forma de expresión muy personal a la que ha conseguido llegar a partir de una evolución formal de reducción y economía de medios. Es así como la actividad artística de Domínguez consigue soltar amarras y desprenderse de cualquier influencia más o menos directa o notoria. Si bien la pintura picassiana, 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 un nuevo periodo *esquemático* o de “triple trait” le permite realizar un tipo de composiciones ciertamente austeras, de trazos contenidos y 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. Nunca como ahora su pintura se aproximó tanto a la depurada precisión de un dibujo. Y aunque este esquematismo de vocación colorista nace de la influencia picassiana, aquélla, una vez adoptada y traducida a claves propias, dio lugar a esta forma de expresión tan peculiar de Domínguez.



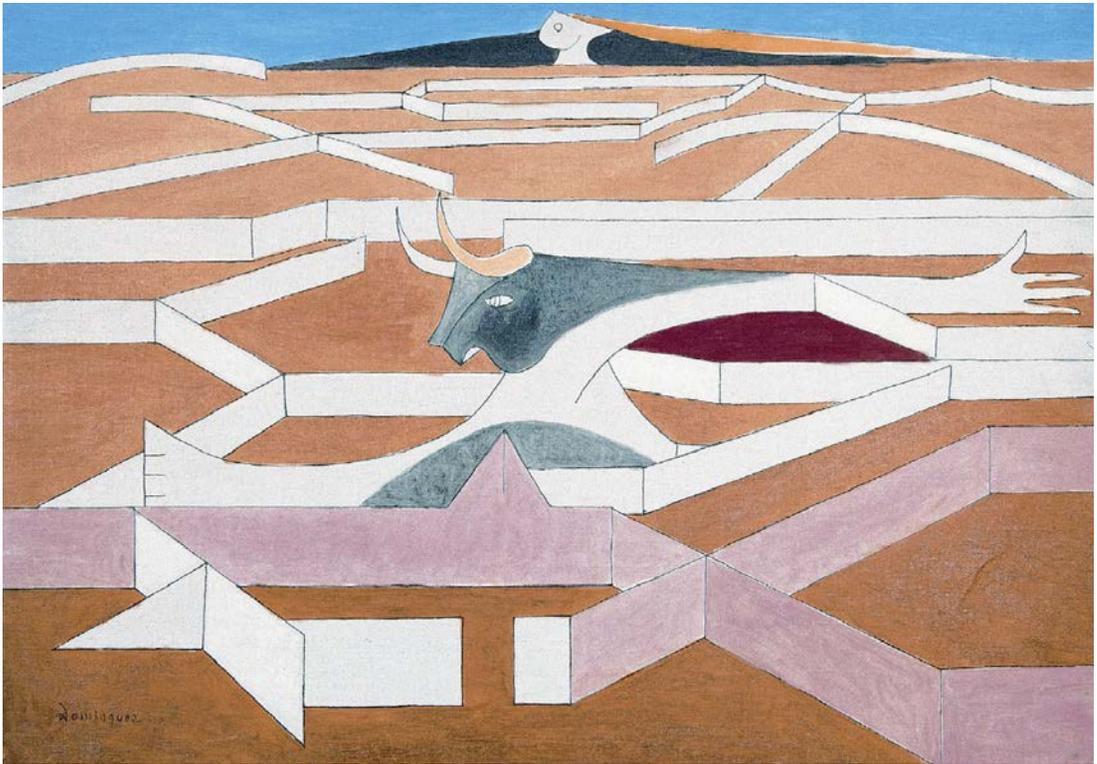
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. EL SIFÓN, 1950. Óleo sobre lienzo, 45 x 38 cm. Colección particular, Madrid



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *SIN TÍTULO*, 1950. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *SIN TÍTULO*, 1950. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *MINOTAURO*, 1950. Óleo sobre lienzo, 37 x 54,5 cm. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria

El cuidado y la demora con que el artista afronta los perfiles, las epidermis o los bordes de cada una de las figuras convocadas en el lienzo, dibujados en tinta china y rodeados de un margen en blanco que nunca puede entrar en contacto con el color, se percibe a cada instante. Y mediante esta técnica, el pintor logra crear una especie de ingravidez poética a base de líneas y márgenes en blanco, en la que los objetos quedan aislados de sí mismos y de todo lo que les rodea, y en la que se constriñen los espacios de intervención del color para beneficio y mayor realce de la línea. Los temas o motivos a los que recurre el pintor siguen siendo, en su mayor parte, los que siempre le han acompañado: el abrelatas metamórfico, la máquina de coser, el revólver, los pájaros, el sifón, las mariposas, el laberinto, el frutero, el imperdible, el teléfono o el fascinante mundo de las tauromaquias. No obstante, el tratamiento practicado es bien distinto, ya que percibimos que de todas estas obras emana, ahora, un cierto aire lúdico o más formalista, que en parte podría dialogar con el lirismo colorista de un determinado Paul Klee o bien, como ocurre en *Los pájaros* (1949), con las construcciones lineales de un Torres-García. El revólver,



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. SIN TÍTULO (ATELIER), 1950. Óleo sobre lienzo, 114,5 x 145 cm. Colección Presidencia del Gobierno de Canarias

por ejemplo, pierde por completo su cariz amenazante y grave, como el que se percibía en *La fin du voyage* (1943), donde venía a formar parte de una *vanitas*, y su presencia concitaba el recuento inexorable de los instantes previos a la deflagración. Nada más lejos de aquella tensión asfixiante, la de la etapa dechiriquiana, que el revólver del triple trazo, casi un objeto de juguete, casi tan cotidiano y natural que puede compartir una mesa junto a una lata de sardinas y unas cerezas, casi tan cercano al bodegón como una fruta cualquiera.

De estos años son, asimismo, sus *ateliers*, de mucho interés no sólo por el sentido metapictórico de la propia pintura inventariando su espacio de trabajo —el caballete con manivela, la paleta de colores, el pincel, el taburete, el lienzo o la ventana luminosa que se abre al exterior—, sino por la mayor prolijidad de detalles y, de nuevo, por la relación equilibrada y sostenida entre el fondo y sus figuras. Por último, también la serie dedicada a los cuerpos híbridos, porque con ella Domínguez confirma que el instinto metamórfico que siempre ha presidido su pintura sigue vigente.



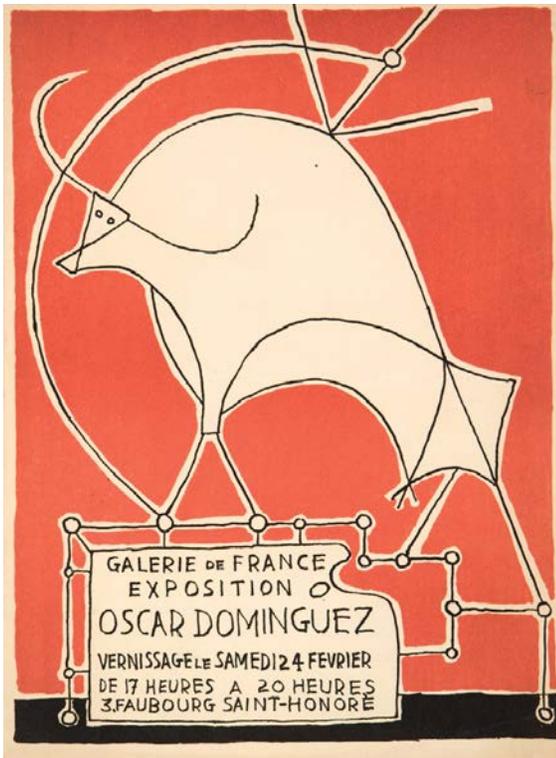
EDUARDO WESTERDAHL. ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y MAUD BONNEAUD EN LOS JARDINES DE LA VIZCONDESA DE NOAILLES EN HYÈRES, JUNTO A UN MURAL DE FORMAS HÍBRIDAS. Gelatinobromuro, copia de época, 6 x 5,5 cm Colección José María Lafuente, Santander



EDUARDO WESTERDAHL. ESTUDIO DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ. GRUPO DE CUADROS EN SU TALLER, ca. 1952. Gelatinobromuro, copia de época, 29 x 21 cm. Colección José María Lafuente, Santander

Como sucede en una conocida fotografía de mediados los años cincuenta en la que Óscar y Maud posan junto a un mural con formas híbridas en los jardines de la Vizcondesa de Noailles, en Hyères, en estas figuras híbridas o de cuerpos multiplicados poco importa lo que creamos ver —si un toro, un perro, un caballo o un arquero— porque probablemente sea todo eso conjuntamente: asta de la metamorfosis o de la imaginación plena en la que un conjunto de imágenes toman la palabra o el trazo para confundirse en una caótica y a la vez ordenada danza de figuras no ya dobles sino profusamente entrelazadas.

También en esta etapa encontramos excelentes tauromaquias, ejecutadas con gran destreza por su configuración espacial, el equilibrio de la composición y el dominio técnico, sin olvidar algunos ejemplos en los que la figura del toro y el torero se liberan unos instantes de sus roles para asumir otros bastante más gratos. Nos referimos, por ejemplo, a uno de los carteles de la exposición en la Galerie de France en 1950 —dos toros entrelazan sus cuerpos mientras uno de ellos ofrece al otro una rosa— y a las conocidas tarjetas de felicitación navideña en las que Domínguez proponía un inusual brindis de reconciliación entre toro y torero. En estas últimas, el dibujo posee un carácter práctico, habitualmente apegado al uso de la carta autógrafa, y en muchos casos a manera de dedicatoria o graciosa felicitación o como mero apunte y divertimento en los márgenes de la página, de forma que muchas veces pone en práctica el recurso de la miniatura. Así ocurre, por ejemplo, en el libro de 1954, *Vers luisants*, de Raymonde Aynard, ilustrado por un solo dibujo de Óscar Domínguez en el que aparece una niña jugando a la comba mientras sostiene una vela, y que le servirá al pintor también como motivo para una felicitación de Año Nuevo.



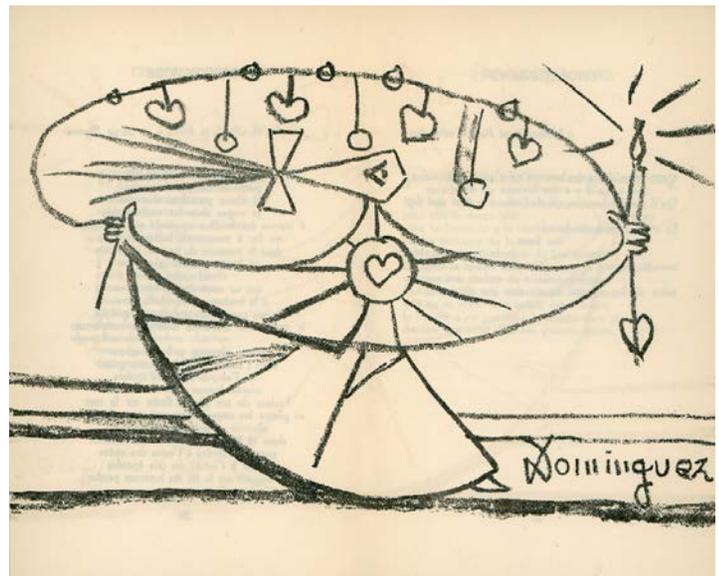
Tarjeta de inauguración de la muestra Óscar Domínguez, Galerie de France, París, ca. 1951, 23 x 17 cm, ilustrada con un dibujo taurino de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Colección José María Lafuente, Santander

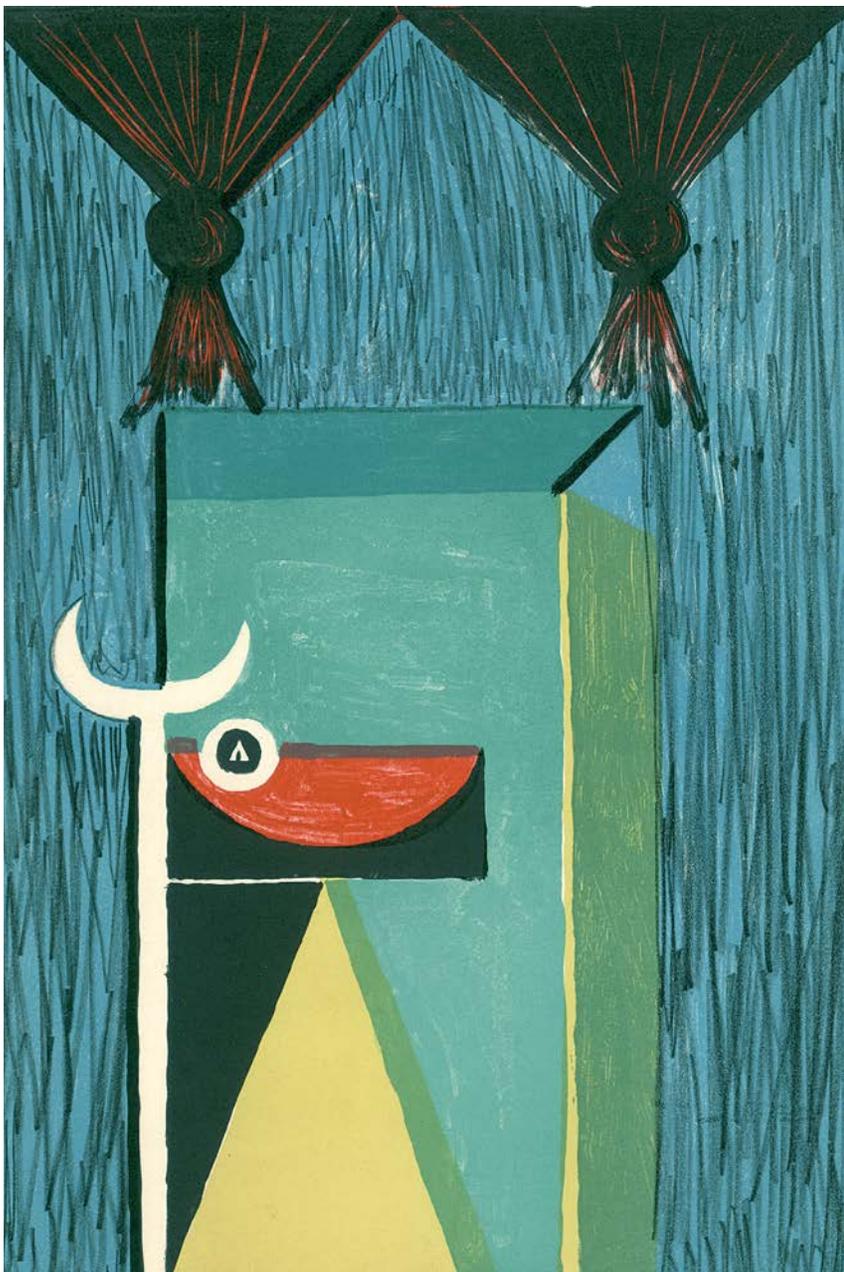


TORO Y CABALLO, 60 x 50,5 cm. Cartel litográfico para la exposición Óscar Domínguez en la Galerie de France. Colección José María Lafuente, Santander



RAYMONDE AYNARD. *Vers luisants*, Ed. Pierre Seghers, París, 1954. Ilustrado con un dibujo de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Colección José María Lafuente, Santander

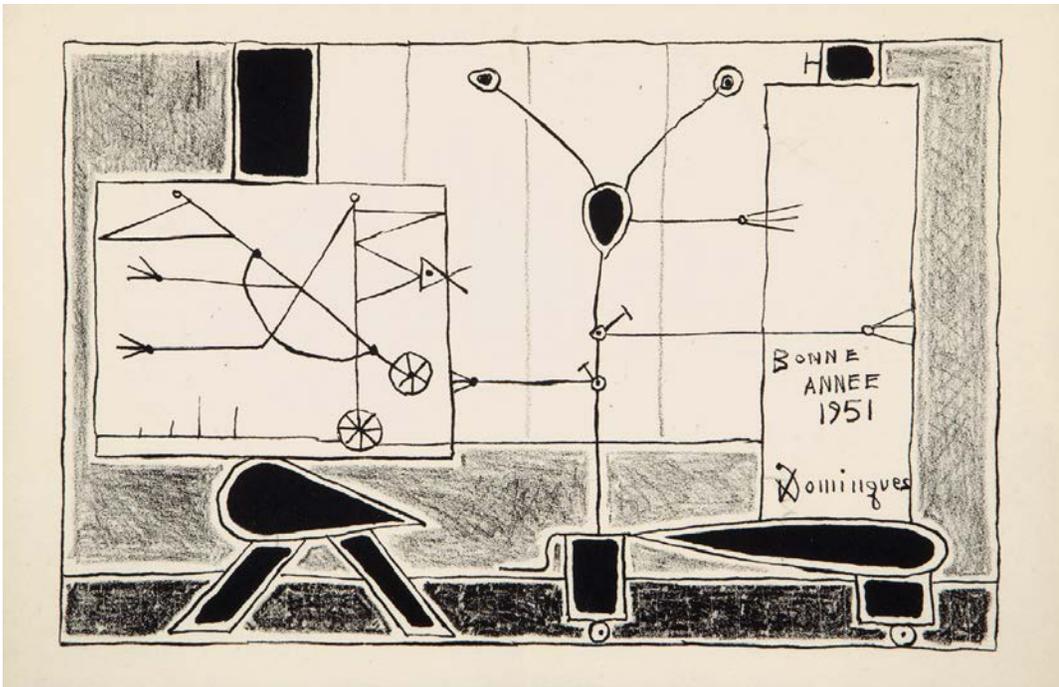




ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *LA PUERTA DEL TORIL*. Litografía sobre papel Arches, firmada y numerada LX/LX, 56,5 x 38 cm. Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *HOMMAGE À MANOLETE*. 1955. Litografía sobre papel en seis colores con sello impreso *l'œuvre gravée*, 45 x 55,5 cm. Tirada 113/200, marco pintado a mano, muy probablemente por el propio artista. Firmada y numerada a lápiz. Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *BONNE ANNÉE 1951*, 1951. Litografía sobre papel (tarjeta para el Año Nuevo), firmada y fechada en la plancha, 16,2 x 24,6 cm. Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

En esta misma época, Domínguez se encarga de la ilustración de varias publicaciones, si bien de forma más dispersa o puntual. Así, por ejemplo, la revista parisina *Le Potomak*, dirigida por C. Azénor y A. Axel, de periodicidad anual, con dos únicas entregas (1948 y 1949) y con una tirada escasa, de tan sólo noventa y cinco ejemplares. Se trata de una revista que cuenta con ilustraciones originales (Domínguez, Azénor, Alice Axel, Bessy y Talari) que acompañan diversos escritos sobre arte y poesía firmados por Jean Cocteau, C. Lhote, Mauric Bessy, O. Bailly, y M. Leroux. La colaboración de Domínguez en esta revista es doble, pues el aguafuerte concebido para esta ocasión va acompañado de un texto o poema del propio Domínguez, cuyo protagonista, Astrakán, natural de Guayonge (Tacoronte), “robaba máquinas de coser y de escribir para decorar su gruta”. El dibujo, en aguafuerte, presenta a un extraño personaje con un cuerpo en el que se conjuntan varios revólveres apuntando a blancos distintos. Una vez más, la obsesión por la muerte, en este caso vinculada a este guerrero cuya vida segará una bala; curiosamente, en medio de una guerra civil, “la más roja flor de la historia entre los labios”, según versa en el texto del pintor tinerfeño.

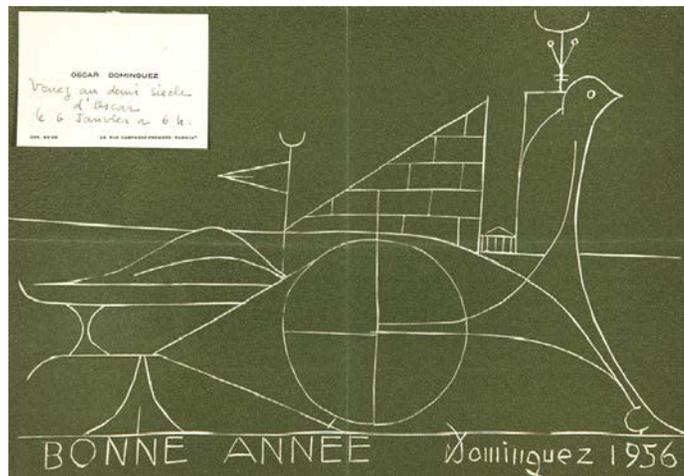
Otra de las ilustraciones de Óscar Domínguez en estos años es la *Figura musical* que realiza para la cubierta de la entrega número 73-74 de la revista *La Nef*, en su monográfico dedicado a “La radio, cete inconnue” (1951), y de la que la presente exposición ha contado con la maqueta o dibujo original, cedido por la Colección de José María Lafuente. En directa sintonía con el contenido al que aluden los textos de la revista, este presentador o cantante ante su micrófono tiene gracia y dinamismo. Transmite fuerza por la certeza de la línea y el vigor del color verde. Llama a la diversión y al baile. Se mueve, en cierto sentido, en el ámbito del divertimento, de la espontaneidad y la intrascendencia, muy presente en la década de los años 50. Todo en él es música. No sólo el pentagrama y sus figuras. También las cuatro plicas con las que dibuja sus dedos. Y también el mi-



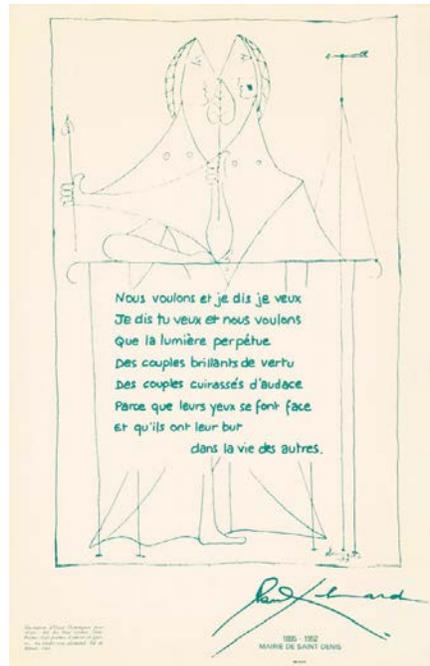
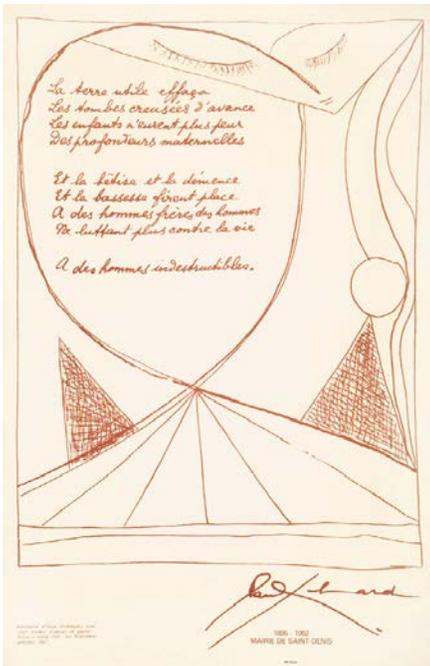
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. FIGURA MUSICAL, 1950. Maqueta original para la revista LA NEF. Tinta y gouache sobre papel, 28,8 x 18 cm. Colección José María Lafuente, Santander



LA NEF. La radio, cette inconnue. París, Ed. du Sagittaire. Cubierta de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Número especial 73-74, febrero-marzo de 1951. Sumario: COLETTE, P. ÉLUARD, P. GILSON, J. COCTEAU, M. JOUHANDEAU, R. CHAR, J. TARDIEU, etc. Ilustraciones: J. COCTEAU, F. LÉGER, M. PRASSINOS. Colección José María Lafuente, Santander



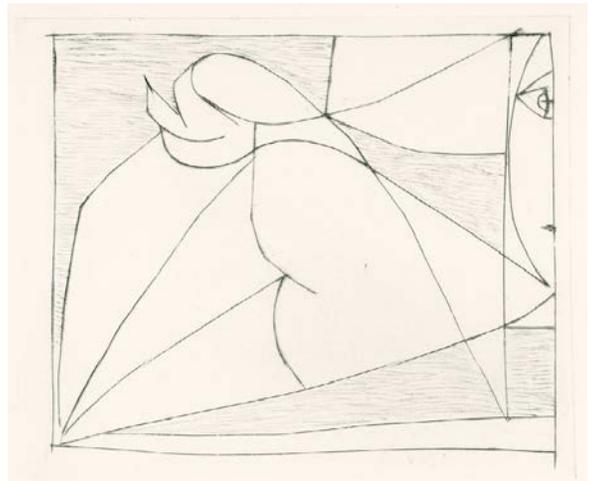
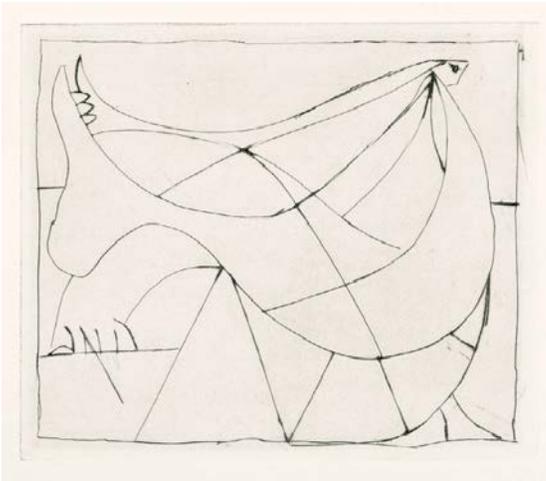
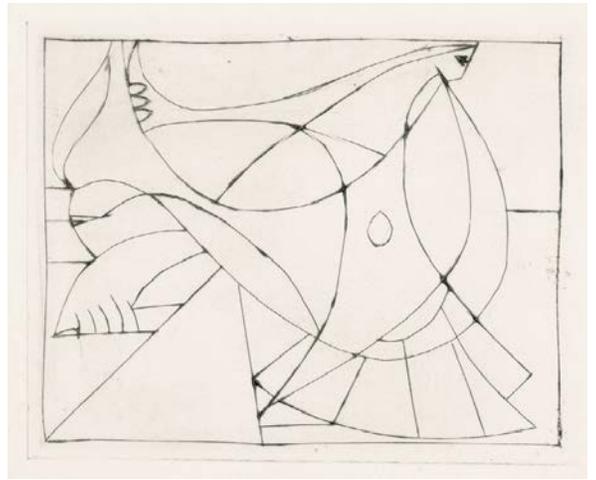
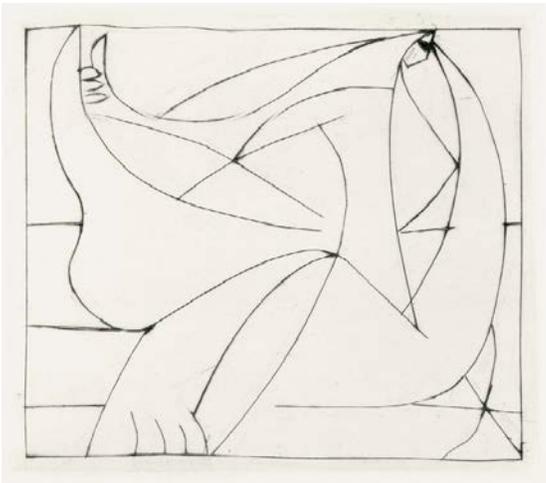
Tarjeta de felicitación del año 1956. Hay adjunta una tarjeta de visita de ÓSCAR DOMÍNGUEZ: "Venez au demi siècle d'Oscar. Le 6 Janvier a 6 h.". Colección José María Lafuente, Santander



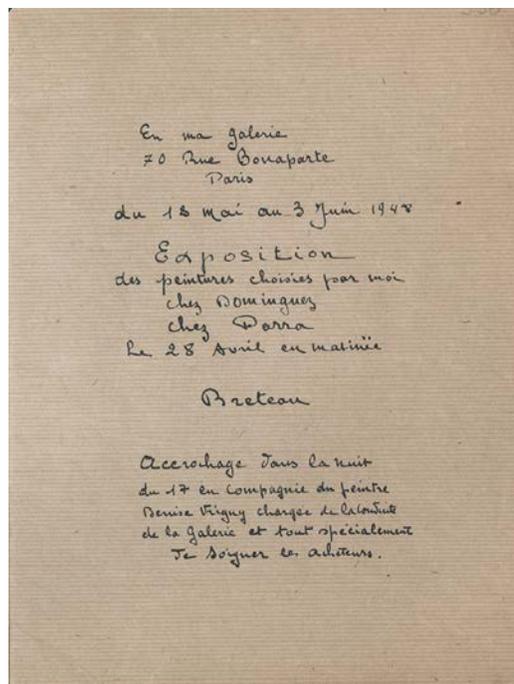
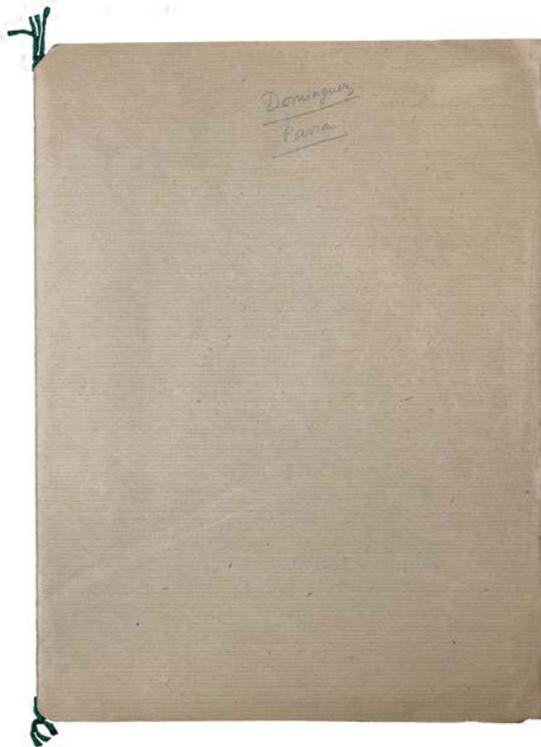
Dos carteles sin fecha de 60 x 39,5 cm c.u., Ayuntamiento de Saint-Denis, localidad natal de PAUL ÉLUARD, con la reproducción de dos ilustraciones de ÓSCAR DOMÍNGUEZ para los poemarios de PAUL ÉLUARD *Poésie et vérité* 1942 (*Les nourrites terrestres*, 1947) y *Voir* (*Trois Collines*, 1948). TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

crófono, interconectado, mediante tres clavijas, a la *Figura musical*. También todo su cuerpo, ejecutado a partir de líneas y círculos, que no son otra cosa —estos últimos— que las cabezas de las figuras musicales, siguiendo muy de cerca los “cuatro estudios para guitarra” y otros dibujos compuestos por Picasso a mitad de los años veinte, y en donde a partir de formas reconocibles como instrumentos musicales, asistimos a una suerte de involución de las formas hasta transformarse en meras estructuras de líneas y pequeños círculos, como si se tratara de extraños e indescifrables pentagramas. Resulta obvio el esquematismo: hasta qué punto el artista ha extremado la selección de su idea, muy próximo al elementalismo del dibujo infantil, pero sin la improvisación e impureza natural que aportan los niños a sus primeros trabajos. Aunque espontánea e intrascendente, como señalamos, la *Figura musical* de Domínguez resulta diáfana y limpia, como toda idea bien pensada y bien ejecutada.

Otras figuras, realizadas en punta seca, y en este caso con formas de mujer, servirán para ilustrar el libro de Paul Éluard *Un poème dans chaque livre*, de 1956, edición en la que doce textos del escritor son acompañados por dieciséis obras gráficas originales de diversos artistas: Hans Arp, André Beaudin, Georges Braque, Marc Chagall, Óscar Domínguez, Max Ernst, Alberto Giacometti, Valentine Hugo, Henri Laurens, Fernand Léger, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso, Yves Tanguy y Jacques Villon. También es ésta una colaboración puntual. En ella el pintor de origen canario introduce una figura de mujer ejecutada mediante sencillos trazos y en donde parece combinar cierta práctica de refinamiento formal del dibujo y la línea con algunas deformaciones de cuerpos acromegálicos que nos retrotraen años atrás, durante la Ocupación, cuando repetía una y otra vez figuras desmontables que aparentaban movimiento, y cuya más alta resolución alcanzaría la forma de objeto en caoba.

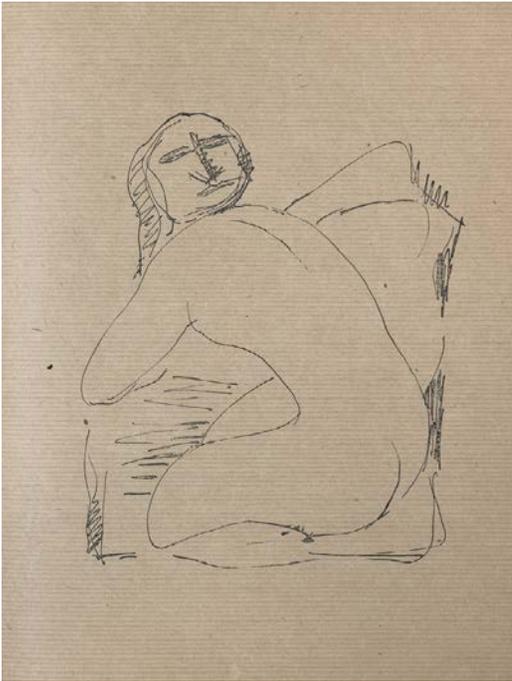


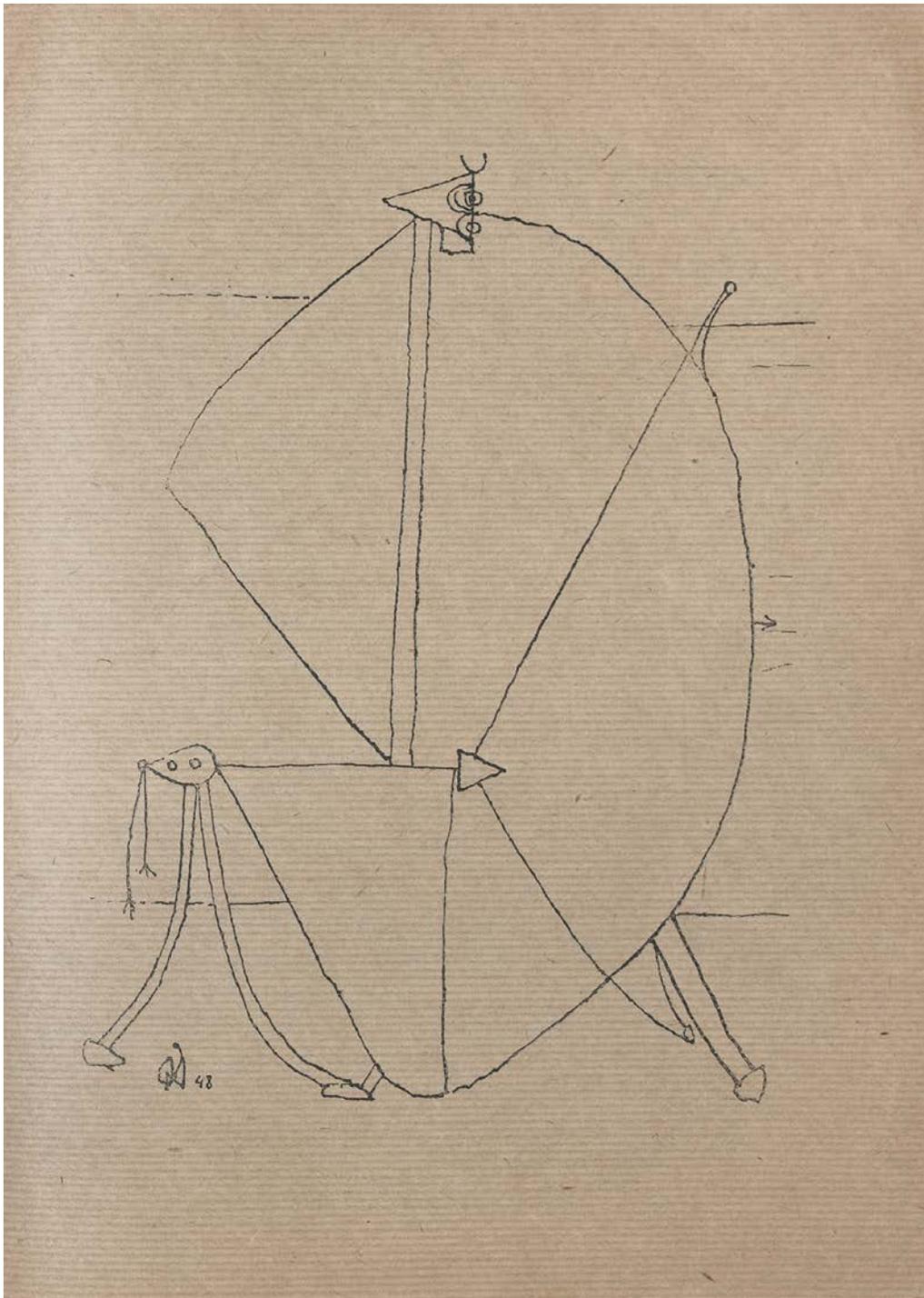
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *MUJER ACOSTADA*, 1956. Punta seca, 19 x 18 cm. Cuatro estudios preparatorios para la punta seca definitiva que ilustra uno de los poemas del libro de PAUL ÉLUARD *Un poème dans chaque livre*, París, Louis Broder (ed.), 1956, volumen IV de la colección "Écrits et gravures". Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

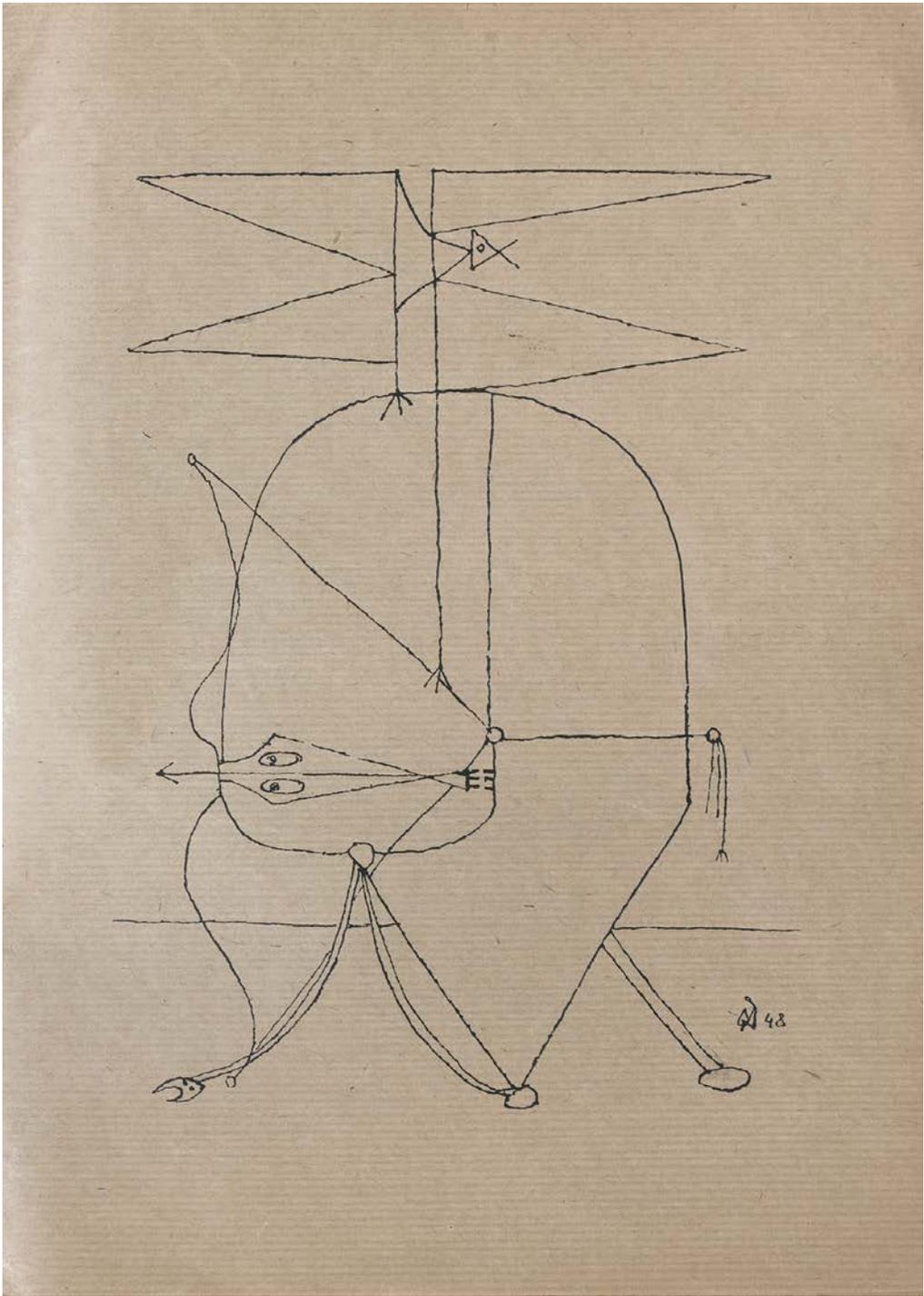


DOMÍNGUEZ / PARRA. Catálogo de la exposición de ambos artistas celebrada en la parisina Galerie Breteau en 1948. Uno de los 400 ejemplares impresos sobre papel kraft, numerado 42. Contiene textos de GINÉS PARRA y ÓSCAR DOMÍNGUEZ con caracteres autógrafos, además de cinco dibujos originales de ambos artistas. Colección José María Lafuente, Santander

En las esculturas diseñadas por Domínguez para la casa de la Vizcondesa de Noailles existe un tratamiento similar al empleado en sus dibujos y pinturas de estos mismos años: esquematismo, economía de medios, reducción de las formas a su expresión más depurada que encuentra en el soporte de la línea una curiosa silueta en lo alto de los muros de la residencia de los Noailles. Conocidas son las fotografías que dan testimonio de, al menos, tres de estas esculturas, en las que el artista da rienda suelta a algunos de sus personajes más obsesivos: una niña con vela, un gato muy similar al que acompaña los poemas de Éluard en 1947 y unos pájaros-triángulos. Estas esculturas lineales son muy similares a los dibujos desplegados en un rudimentario cuaderno compuesto por Óscar Domínguez y Ginés Parra como catálogo de la exposición celebrada en la parisina Galerie Breteau durante mayo y junio de 1948, y en el que ambos trazan poemas y dibujos. Libro raro, casero y de materiales pobres, a su manera libro-objeto, aunque distinto a esos otros libros-objeto fantasmas o imaginados por Jean-Michel Goutier en el texto escrito para el presente catálogo. En este libro a dos voces entre Domínguez y Parra, el artista canario vuelve a insistir, aquí, en sus obsesivos “toros-arqueros” o pájaros de alas múltiples, como si necesitara volver una y otra vez sobre los mismos motivos con el propósito de perfeccionarlos o lograr una forma definitiva y convincente. Es éste, sin duda, uno de los más raros ejemplos de ilustración “à deux”, por lo endeble de los materiales con los que está hecho el catálogo y, muy especialmente, por la sensación de obra inacabada que ofrecen los dibujos y textos realizados a mano para la ocasión. Asimismo, también en este cuaderno el motivo del “pájaro” es uno de los más reiterados por el pintor, sin importar la técnica ni el soporte: en su obra hubo pájaros dibujados y pintados, solitarios y acompañados, esquemáticos, informalistas y aún abstractos.







Catálogo

- 1 - La fleuriste de la rue de la Harpe enroulée par un immense papillon sphinx de Venise 1942
- 2 - La mouche, toujours la même autour des éléments plastiques 1946
- 3 - Les mystères du Vatican 1946
- 4 - La boîte cycliste de cartilage 1947
- 5 - Le centaure de Tacoronte 1947
- 6 - Tableau ~~pour~~ populaire à perspective papay 1948
- 7 - Paysage et bicyclette immobilisés par la couleur 1948
- 8 - Tajaraste 1948
- 9 - Tacoronte 1948
- 10 - Gafio 1948
- 11 - Fuente guitara 1948
- 12 - Tota l'exhumé "
- 13 - Anciens combattants combattifs encore 48
- 14 - Belotte 48
- 15 - Comme une fête 47
- 16 - Etudiant portugais à la campagne 47
- 17 - La roseuse
- 18 - "
- 19 - "
- de 20 à 26 - La peinture en vente libre.

Catálogo

Para

2. grandes - tales

8. moyennes

19. Petites

tales

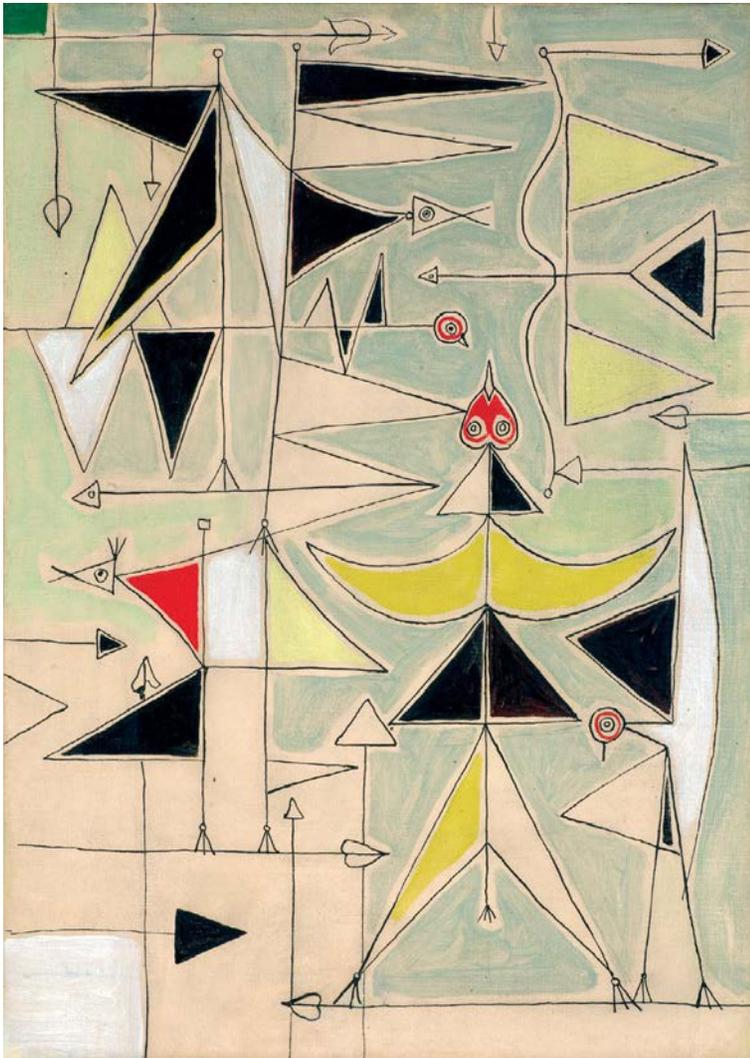
Le clivage et des fils

Victor Michel
Rue Arquey-Trouin à Paris

Il a été tiré du catalogue
40 n° sur Cart. blanche TK
numérotés de 1 à 40 et
400 sur Kraft numérotés
de 41 à 440

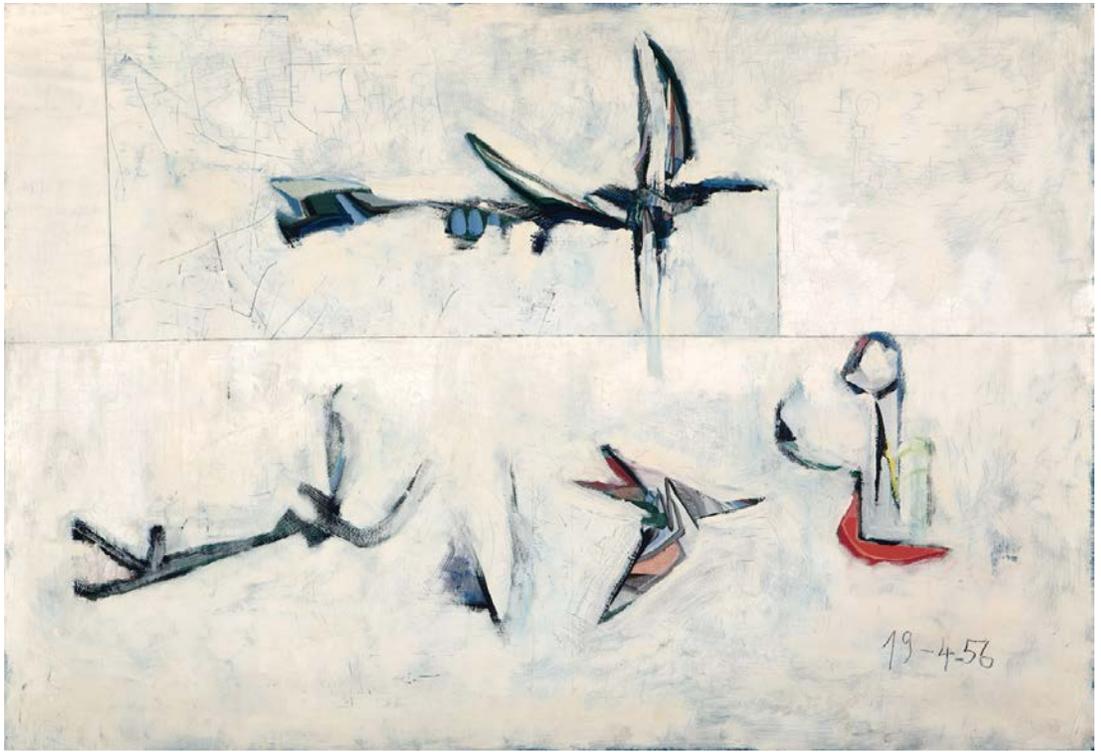
Pour justification
N° 42

Cette exposition a été organisée
par l'avis de Madame de la Touche
attesté par le virus de l'Art
et imprimé à Paris -



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. PÁJAROS, 1949. Óleo sobre lienzo, 42,5 x 31 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

El pájaro azul (1956) es una buena muestra de ello. En *Óscar Domínguez: una existencia de papel* puede contemplarse esta singular obra del pintor tinerfeño perteneciente a su último período creativo, el que se extiende desde el año 1954 hasta su muerte, en 1957. Para tratar de explicar la persistencia del pájaro y su reconocimiento como elemento iconográfico esencial en la obra de Domínguez, conviene recordar las palabras de Saint-John Perse: “La mancha, marcada como con sello, no es sello, sin embargo, ni número, no es signo ni símbolo, sino la cosa misma en su razón y en su fatalidad –cosa viva, de todos modos, y tomada en vivo de su tela natal: injerto más que extracto, síntesis antes que elipse”. El poeta francés intentaba así traducir en palabras todo lo que un pájaro de Bra-

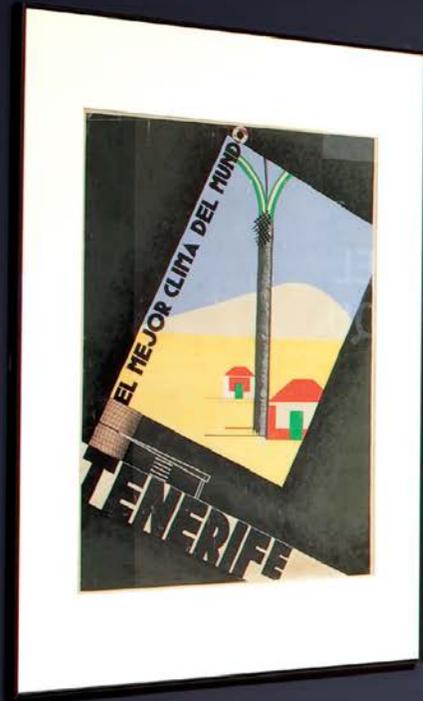


ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *EL PÁJARO AZUL*, 1956. Óleo sobre lienzo, 88.5 x 115 cm. Colección particular, Cádiz

que le provocaba, pájaros que, como los de Óscar Domínguez, se sustraen de su doble vasallaje –aéreo y terreno– real, para llevarlos, directamente, al lienzo límpido, sereno. En permanente vuelo, tan frágiles en apariencia, como tijeras aladas que quebraran de un tajo la tela; dinámicos, geométricos, gráciles acróbatas, mediadores eternos entre el peso y la ingravidez. Así son los escuetos perfiles que protagonizan *El pájaro azul*, pieza que, hasta ahora, sólo se había expuesto en la Galería Biosca en 1973, momento en que fue reproducida, aunque con las limitaciones de entonces. *El pájaro azul* se incorpora por ello a la exposición como una “rareza” que nos aproxima al momento final de su práctica pictórica: cuando vuelve a hacer uso del lenguaje informalista.

El motivo, el pájaro, no es nuevo. Junto a las mariposas, constituyen sus dos únicas “ligerezas”, sus dos únicas propensiones aéreas, las dos únicas vibraciones de luz en una obra en su mayor parte “densa”, muy apegada a lo telúrico. No obstante, este pájaro azul del año 1956, elaborado un año antes de su muerte, es inusual en el concepto y en el tratamiento. Aunque está presente, el dibujo no predomina en él (como sí ocurre en los de la época del triple trazo); tampoco el rigor geométrico. El pájaro se extrae del fondo de la tela mediante un raspado del blanco; el pájaro surge, pues, de entre las nubes. Rápido. Más mancha, más impulso, más aleteo que pájaro en sí mismo.

Junto a este “príncipe de la ubicuidad”, también con las palabras de Saint-John Perse, una mujer sonríe.

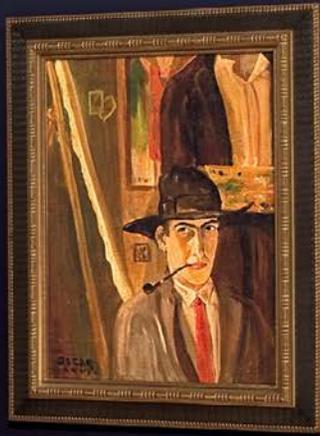


Óscar Domínguez, publicista

Los inicios de la labor de Óscar Domínguez como dibujante o ilustrador se remontan a sus años de juventud. En diciembre de 1933 el Cabildo Insular de Tenerife convoca un concurso de carteles turísticos "con motivos adecuados para la propaganda de esta isla". Óscar Domínguez obtuvo el primer y segundo premios, mientras que el tercero recayó en Pedro de Guzmán. Ambos carteles, realizados durante su breve estancia en Tenerife, continúan a la perfección las premisas de la Vanguardia insular del momento: esquematismo, asepsia, prioridad de la línea sobre la curva, sentido de elevación, despojamiento y reducción de la línea motiva o sentimental. El paisaje elegido para *El mejor clima del mundo* (hasta no podría ser otro: una escena del sur, sin apenas vegetación, sometida a la incidencia del sol, unas pocas casas cerradas, ninguna presencia humana, una palmera estilizada y de escasas ramas, una suave duna de arena al fondo y el azul del cielo). Es éste un paisaje de lejanía que reivindica el paisaje pobre y por siempre despreciado de las tierras del sur, como en *Kodak superficial. Escenas del sur de Tenerife* de Emeterio Gutiérrez Albelo. Es ésta la época de "El hombre en función del paisaje" -evocamos a Pedro García Cabrera-; el momento de eliminar lo superfluo y resaltar la eterno de todo horizonte, de elaborar mapas poéticos como *Lancelot 282 72* de Agustín Espinosa; y de sustituir lo concreto por lo abstracto, como en este cartel de Óscar Domínguez.

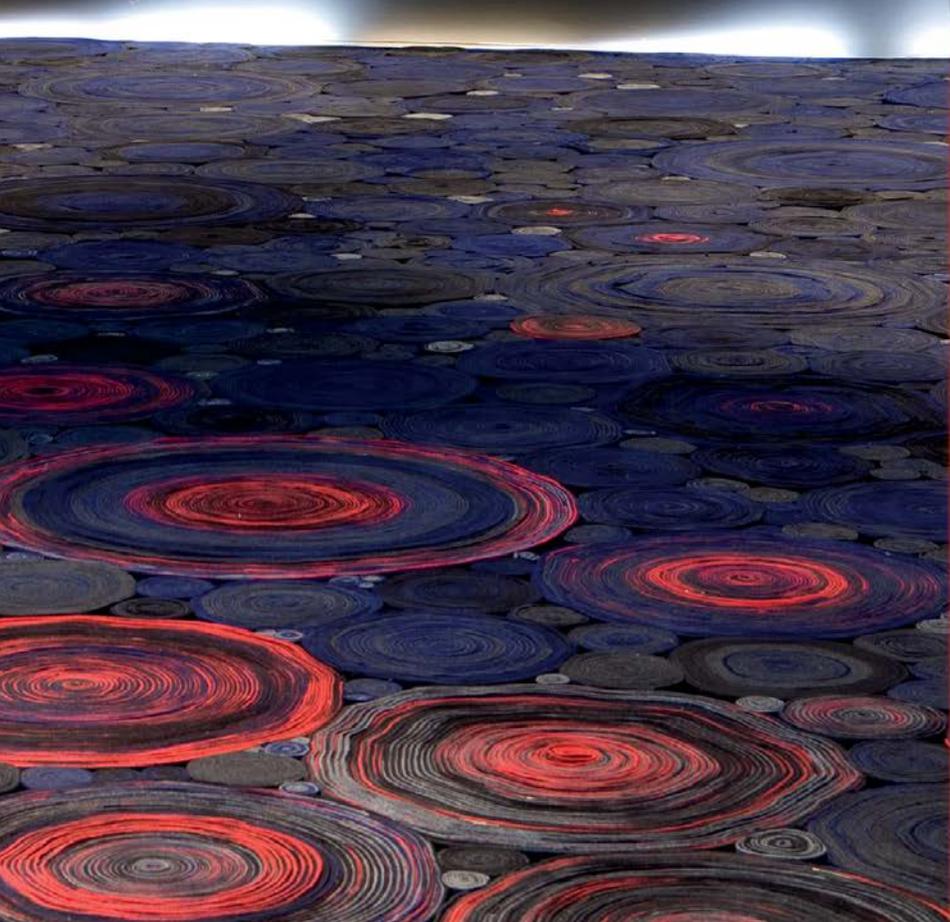
El Museo de Historia de Tenerife cuenta entre sus colecciones con éste y otro de los carteles del pintor tinerifeño: el realizado para la marca *Krema*, *El mejor hombre de mantequilla*. Considerados hoy en día como piezas de un valor no sólo artístico sino documental, esos primeros trabajos como ilustrador y publicista constituyen un buen ejemplo de una faceta de Domínguez poco conocida, pero a la que se dedicó, como medio de subsistencia, en sus años de juventud.





Small informational text block, likely a label for the artwork, containing details such as the artist's name and the year.







OSCAR-X

ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y GACETA DE ARTE

[FICHAS SOBRE TRES CUBIERTAS DE "OSCAR X."]

JUAN MANUEL BONET



EDUARDO WESTERDAHL en la *Exposición de Arte Contemporáneo* del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, fotografiado junto a varias obras de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, junio de 1936

A cuantos nos interesamos por el campo del libro español de vanguardia, nos llama la atención la modernidad tipográfica, muy a tono con realizaciones coetáneas europeas, tanto de la revista *Gaceta de Arte*, como de la colección de libros aneja a la misma.

Sueco de origen, y de visión siempre cosmopolita, Eduardo Westerdahl, el alma de aquella publicación, la creó como “expresión contemporánea de la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes”. De formato tabloide —sólo los dos últimos, el 37 y el 38, serían de formato cuartilla—, su primer número salió a la calle el 1 de febrero de 1932. Muchas de las orientaciones iniciales de la revista tienen que ver con el mítico periplo europeo que su futuro director había realizado en 1931, y que lo había llevado a Francia, Holanda, Checoslovaquia y, sobre todo, Alemania, donde había visitado, en Dessau, la Bauhaus —en la primera plana de ese primer número, salen dos fotografías suyas, tomadas allá—, y se había interesado tanto por el arte y la arquitectura, como por la tipografía. Horacio Fernández subraya la genealogía bauhausiana, y concretamente albersiana, de la cabecera. Josef Albers es ciertamente una referencia clara, pero también otros tipos diseñados coetáneamente por Herbert Bayer —otro de la Bauhaus—, Paul Renner o Jan Tschichold. Sendas imprentas tinerfeñas, primero Tipografía Margarit, y luego, a partir del nº 11, Tipografía Sans, fueron las encargadas de llevar a la práctica esos propósitos.

Uno de los rasgos tipográficos más característicos —y más alemanes— de *Gaceta de Arte* fue el componer todo su contenido, nombres propios incluidos, en caja baja, con la consiguiente enorme dificultad a la hora de una lectura en la cual falta la ayuda visual que proporcionan las mayúsculas. Por razones de alcanzar una mayor difusión, ese criterio desaparecería dos años más tarde, a partir del nº 23; desde aquel momento, ya tan sólo los títulos aparecerían en minúsculas.



De izquierda a derecha: DOMINGO PÉREZ MINIK, JUAN MÁRQUEZ, DOMINGO LÓPEZ TORRES, AGUSTÍN ESPINOSA y EMETERIO GUTIÉRREZ ALBELO. Foto de EDUARDO WESTERDAHL



Tarjeta de *Gaceta de Arte* con collage de EDUARDO WESTERDAHL en su reverso. Colección José María Lafuente, Santander

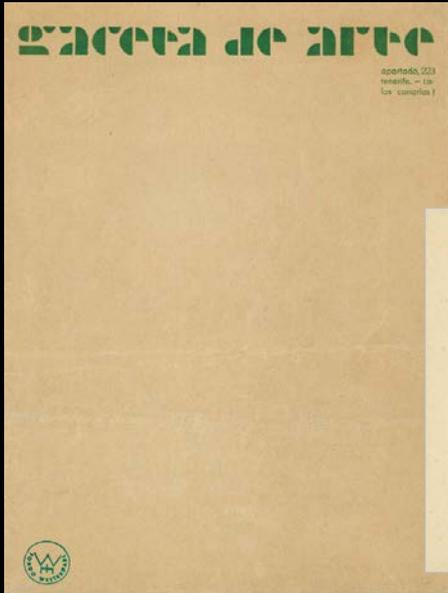
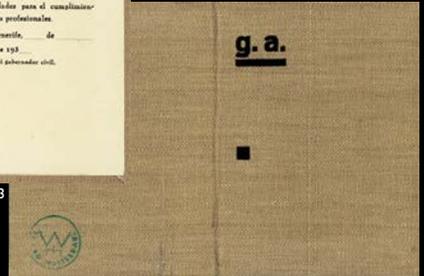
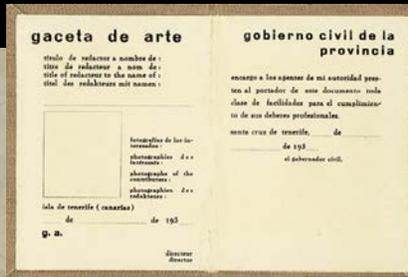


Tarjeta postal con publicaciones de *Gaceta de Arte*. Colección José María Lafuente, Santander

Relacionado con lo mismo: en el nº 11, una nota anónima acusa recibo del célebre y fundamental libro de Franz Roh y de Tschichold *Foto-Auge* (1929), un fragmento del cual se reproduciría en el número siguiente. Antes, una hoja volandera del volumen había sido traducida por Westerdahl e inserta en el primer número, también como hoja volandera: “por qué se escribe con minúscula”. Años después, en un texto de 1976 para *Fablas*, el fundador recordaría: “Nosotros encontramos una mina de información en un libro titulado *Foto-Auge* que comprendía 76 fotografías de nuestro tiempo, escogidas por Franz Roh y Jan Tschichold y editado en Stuttgart (1929). Allí teníamos direcciones como las siguientes: [nota de JMB: sigue una relación de nombres]. Este libro fue base para los contactos. *Gaceta de Arte* fue repartida inmediatamente a las direcciones reseñadas, a galerías y museos, a periódicos y revistas”.

Entre las revistas peninsulares cuya aparición va saludando *Gaceta de Arte*, cabe destacar, en su nº 20, la barcelonesa *Europa*, de criterios tipográficos más modernos y centroeuropeos de todas las entonces existentes, algo explicable por la personalidad de su director, el húngaro Ferenc Oliver Brachfeld, de tan singular itinerario.

La Bauhaus —cuyo cierre por los nazis se denuncia en sendas notas en el nº 9 y en el nº 30—, Roh y Tschichold, los dibujos satíricos de George Grosz, la novela *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, el teatro de Erwin Piscator y la colaboración con él de László Moholy-Nagy como escenógrafo, la poesía de Guillaume Apollinaire, la prosa de Gertrude Stein, la arquitectura de Le Corbusier o de Richard Döcker, la pintura purista de Amédée Ozenfant y las teorías anejas, la de Willi Baumeister y la de Paul Klee, la de Friedrich Vordemberge-Gildewart y la de Ben Nicholson, la escultura de Hans Arp, las teorías sobre arquitectura de Ludwig Hilbersheimer o de Siegfried Giedion o de Ernst May o de Alberto Sartoris, las visiones urbanas de Oscar Nerlinger, el MoMA de Alfred H. Barr, la visión del arte moderno de Will Grohmann o de Herbert Read, *Abstraction-Création*, la mirada sobre el cine de Juan Piqueras, los sellos de correos de Gerrit Kiljan y de Paul Schuitema y de Piet Zwart, el GATEPAC y su revista *A.C.*, las fotografías nueva objetividad de Adalberto Benítez: estos son algunos de los valores propuestos como ejemplos por la revista en sus primeros números, en los cuales se suceden sus “manifiestos racionalistas”.



Diseño y tipografía de *Gaceta de Arte*. Materiales impresos. Colección José María Lafuente, Santander

1. Sobre del director con membrete
2. Tarjeta del director
3. Carnet e impreso de acreditación de los redactores de *Gaceta de Arte*
4. Folio y tarjetones con membrete de *Gaceta de Arte*
5. Recibo de suscripción
6. Tarjeta para pedidos
7. Impreso para depósito y distribución



EDUARDO WESTERDAHL. DOMINGO LÓPEZ TORRES Y ÓSCAR DOMÍNGUEZ OBSERVANDO CUADROS durante los preparativos de su primera exposición individual, 1933. Gelatinobromuro, 6 x 5,5 cm, copia de época. Colección José María Lafuente, Santander



Catálogo de la exposición Óscar Domínguez organizada por Gaceta de Arte en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en 1933. Colección José María Lafuente, Santander

Proporcionalmente, el surrealismo ocupa una parte relativamente pequeña de las páginas de la revista. La primera referencia al movimiento fundado por André Breton que detectamos es, en el nº 6, una reseña de Jean Cassou, tomada de *La Revue hebdomadaire*, de la individual de Maruja Mallo en la Galerie Pierre, de París. En el nº 7, primera colaboración de Agustín Espinosa: “Diario entre dos cruces”. En el nº 9, “Surrealismo y revolución”, por Domingo López Torres, ilustrado con reproducciones de *El gran masturbador*, de Salvador Dalí, y de *Sueño y Souvenir de Paris*, de Óscar Domínguez —la primera presencia del pintor en la publicación—, residente en París desde 1927, expositor al año siguiente en el Círculo de Bellas Artes en compañía de la francesa Lily Guetta, y a cuya condición de tinerfeño se hace referencia en el pie de foto, pero al cual no hay referencia alguna en el artículo. El primer texto de un surrealista francés sería, en el nº 12, la nota de René Crevel sobre *L’antitête*, de Tristan Tzara. En el nº 15 se informa de la recepción de ese libro; de *Comme deux gouttes d’eau*, de Paul Éluard; y de *Les vases communicants*, de Breton.

A propósito de López Torres, hay que recordar que aquel mismo año 1932, reseñando en el diario tinerfeño *La Prensa* una colectiva del Círculo de Bellas Artes en la cual se pudo contemplar obra de Francisco Bonnín, Francisco Borges, Óscar Domínguez, Álvaro Fariña, Pedro de Guezala, Robert Gumbricht y Servando del Pilar, había elogiado el arte del pintor lagunero, contemplándolo como un “surrealista, navegando por las alcantarillas de sí mismo”, que “nos descubre verdaderos paisajes interiores”, y así sucesivamente.

En el nº 13, Óscar Domínguez firma una relativamente intrascendente “Revista internacional de exposiciones”, reseñando diversas muestras celebradas en París, entre ellas una en la Galerie Pierre, de la que destaca obras de Picasso y Dalí.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *SUEÑO o LA MEDIA*, 1929. Óleo sobre tabla, 28 x 31 cm. Colección de Arte CajaCanarias



Exposición Surrealista organizada por *Gaceta de Arte* en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, 1935. A la derecha, ANDRÉ BRETON asomado al balcón del Ateneo. Tira de fotografías ensambladas. Gelatinobromuro, 5 x 25 cm, copia de época. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

En 1933, Óscar Domínguez celebra en el Círculo de Bellas Artes, con el patrocinio de *Gaceta de Arte*, una individual surrealista. Se informa de ello en el nº 15, donde, ilustrada por una fotografía de Domínguez en su estudio, en compañía de Westerdahl, aparece una nota del crítico —que sin embargo no la firma—, en la cual se subraya la importancia de lo sexual en la obra del pintor.

En 1934, en el nº 28, Óscar Domínguez publica una entrevista con Dalí, en torno al cual el mismo número incluye el artículo de López Torres “Lo real y lo superreal en la pintura de Salvador Dalí”.

Decisiva fue, como es bien sabido, la intervención de Óscar Domínguez en la preparación de la *Exposición Surrealista* organizada por *Gaceta de Arte* en 1935 en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, en la cual participó, aunque no hizo acto de presencia, reproduciéndose además su cuadro *El cazador* (1933) en portada del nº 2, el tinerfeño, del *Boletín Internacional del Surrealismo*, publicación conjunta de los surrealistas franceses y del núcleo de *Gaceta de Arte*, y consecuencia directa de la visita a la isla, con motivo de la inauguración de la muestra, de André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret.

En el nº 38 y último de la revista se publicó una nota anónima, presumiblemente de Westerdahl, sobre dos “Figuras de tránsito en el surrealismo”, Arp y Domínguez. Del segundo



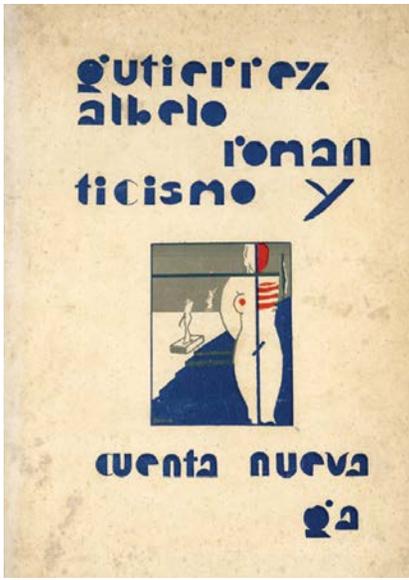
Boletín internacional del surrealismo nº 2
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



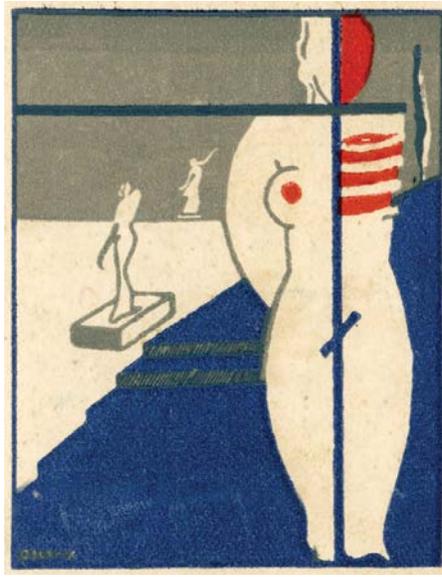
De izquierda a derecha: DOMINGO LÓPEZ TORRES, BENJAMIN PÉRET, EDUARDO WESTERDAHL, JACQUELINE LAMBA, ANDRÉ BRETON, AGUSTÍN ESPINOSA, JOSÉ MARÍA DE LA ROSA y DOMINGO PÉREZ MINIK en la *Exposición Surrealista*, Ateneo de Santa Cruz de Tenerife en 1935. Gelatinobromuro, 12 x 17 cm, copia actual. Fotografía de ADALBERTO BENÍTEZ. Colección José María Lafuente, Santander



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. EL CAZADOR, 1933. Óleo sobre lienzo, 61 x 49 cm. Colección Museo de Bellas Artes de Bilbao



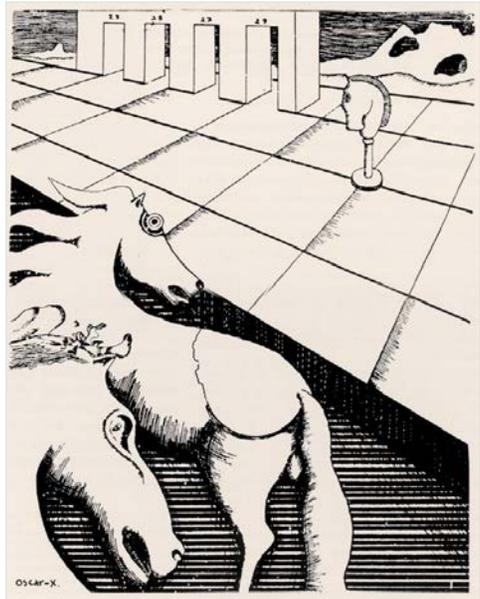
Cubierta con dibujo de ÓSCAR DOMÍNGUEZ para *Romanticismo y cuenta nueva*, del poeta EMETERIO GUTIÉRREZ ALBELO, Ediciones Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1933. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



Viñeta para la cubierta de *Romanticismo y cuenta nueva*

se subraya que empezó en clave literaria y daliniana, que se está apartando de “la academia que amenaza a Dalí”, y el interés de su trabajo en el ámbito del objeto. Obras de ambos, y de muchos otros artistas, pudieron contemplarse, aquel mismo año, en una nueva colectiva del Círculo de Bellas Artes y de la revista —o lo que era lo mismo en aquel momento, de la sección tinerfeña de ADLAN—, la *Exposición de Arte Contemporáneo*, en la cual hubo una sección de objetos surrealistas de García Cabrera, Luis Ortiz Rosales, el propio Pérez Minik y Westerdahl, objetos nacidos a partir del ejemplo de los de Domínguez, y en cuya clausura este último pronunció una conferencia sobre esa materia.

Pero volvamos un poco atrás, al año 1933, en que de las prensas de Margarit salió el primer libro de la editorial aneja a la revista, *Romanticismo y cuenta nueva*, segundo poemario de Emeterio Gutiérrez Albelo, y primero de los dos que le publicaría la editorial. El libro, cuyo título constituye todo un programa, lleva una cubierta de Domínguez, firmada “Oscar X.” Cubierta en tintas planas, sintética, tricolor (azul, rojo y gris), de aire entre surrealista y metafísico. Su rotulación retoma, en clave más casera, un poco rústica, el alfabeto utilizado por Westerdahl para la cabecera de la revista, e incluye, como única referencia a la misma, un escueto “ga”. Todo en caja baja, y el Gutiérrez, sin acentuar: “gutierrez” [sic], aunque en el lomo sí esté correctamente puesto: “gutiérrez albelo”, a secas, sin indicación de título. En la contra, va el logo geometrizable de “ediciones ga”. Pero lo genuinamente dominguezco es la viñeta que va en medio. Tras una suerte de ventana, un desnudo femenino en pie, con un rostro medio blanco medio rojo —que recuerda un poco *Los medios seres*, obra teatral de Ramón Gómez de la Serna—, y como haciéndole eco a esa imagen real, dos estatuas representando figuras asimismo femeninas, cada una sobre su respectivo pedestal, como si fueran estatuas en un parque helado de París, o todavía mejor, estatuas en un cuadro del gran período de la pintura de Giorgio



TARDE DE AMOR, 1933. Dibujo de ÓSCAR DOMÍNGUEZ reproducido en la vigésimo segunda entrega de *gaceta de arte*

de Chirico... El estilo lineal, geometrizable y a la postre algo envarado, empleado para la representación de esta escena, recuerda el empleado por el propio pintor en *Tarde de amor* (1933), el dibujo con dos caballos contemplando un caballo de ajedrez –de nuevo lo real, y su representación figurada–, sobre un espacio chiri-quiano que semeja un tablero de ese juego, dibujo que saldría en cubierta del n° 22 de la revista, también firmado “Oscar X.”, aunque el pie precisa su autoría: “Óscar Domínguez, Tenerife”. Este dibujo acompaña el artículo de Westerdahl “Reaparición animalista y peligros”, al igual que sendas reproducciones del cuadro –hoy en paradero desconocido– de Alfonso Ponce de León *El filatélico enamorado*, y, ya en la página siguiente, de *El pescado dorado*, de Paul Klee, imagen esta última que más bien parece debería traducirse –aunque sólo fuera por el recuerdo de los *Poissons d’or* debussyanos– por *El pez dorado*. Westerdahl, en su nota, vuelve a insistir sobre la importancia de lo sexual en la obra del pintor lagunero.

Tintas planas y firma abreviada. Todo esto evoca un cierto estilo de publicidad “déco” de aquella época, y hay que recordar que según testimonio de su gran amigo Marcel Jean, en el París de aquel tiempo el pintor se movió en ese campo, como lo refleja una tarjeta de visita que reza, toda ella por cierto en caja baja: “oscar dominguez / dessinateur publicite [sic: lo correcto sería “publicité”] / affiches artistiques / rue... / paris”, y al lado, un pequeño dibujo a tinta china, firmado “oscar”...

Reseñando *Romanticismo y cuenta nueva* en el diario tinerfeño *La Prensa*, Agustín Espinosa, otro del núcleo de *Gaceta de Arte* –en cuya redacción sin embargo sólo ingresaría en 1936, es decir, para los dos últimos números, aquellos de formato más libro, y limpia tipografía racionalista rojinegra, bauhausiana–, lo ubica en el contexto de un naciente surrealismo canario del cual él mismo participaba, y a la hora de trazar un mapa de las influencias en él, las cuantifica porcentualmente, dándole a su artículo una apariencia

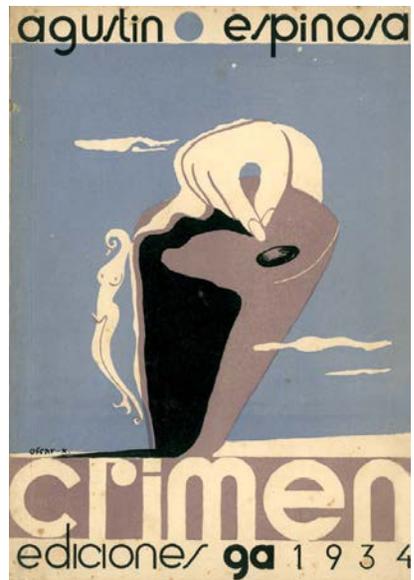
paródicamente científica. En el campo de la plástica, esas influencias serían: los españoles Juan de Valdés Leal (0,03), Francisco de Goya (0,02), Maruja Mallo (0,05), Salvador Dalí (0,08), y Óscar Domínguez (0,10), más dos extranjeros, El Bosco (0,03) y Max Ernst (0,05).

Emeterio Gutiérrez Albelo, por lo demás, fue propietario de un cuadro importante de Domínguez, expuesto en su individual tinerfeña de 1933: el titulado *Los niveles del deseo* (1932-1933), con sus caballos hermanos de los de *Tarde de amor*, y también de los de *El domingo o Cielo marino* (1935), y del caballito de madera de su objeto *Pérégrinations de Georges Hugnet* (1935 también). En 1968, es decir, dos guerras después, la española y la mundial, el poeta de Icod de los Vinos leería unos versos nostálgicos, en el acto de colocación de una placa en la casa de Tacoronte en la cual el futuro pintor había pasado la mayor parte de su infancia.

En 1934, y tras la monografía de Sebastià Gasch sobre Ángel Ferrant, cuya cubierta pálida y verdinegra dibujó el propio escultor –del cual también incluye un texto–, apareció, impreso por Tipografía Sans, el tercer libro editado por la revista, *Crímen*, “relato surrealista” –así reza su subtítulo–, que es uno de los grandes textos precisamente de Agustín Espinosa, y el libro con el cual se cierra su obra publicada en vida. La impactante cubierta tricolor (azul, negro y gris) que dibuja Domínguez para el mismo, y que vuelve a firmar “Oscar X.”, es de aire nuevamente entre metafísico y surrealista. Está realizada de nuevo a base de tintas planas. La rotulación es más geométrica que en la anterior, aunque también algo primitiva; la revista sigue siendo aludida como “ga”; al dorso va el logo ya conocido. Lo más *Gaceta de Arte* es la caja baja, de nuevo, y el punto azul que separa el “agustín” [sic, sin acento] del “espinosa”; en el lomo, en caja baja, y acentuado, “agustín espinosa / crimen”. Va más ligada al dibujo, sobre todo porque el título está calado en blanco, sobre un gris que sube hacia la escena. Esta última no es de lectura fácil. Sobre un fondo azul celeste, que representa un cielo por el cual circulan tres nubes deshinchadas, se alza una suerte de túmulo o piedra de sacrificio, flanqueado, en la parte izquierda, por una figura desnuda y parece que hermafrodita, con extraña cabeza barroquizante, y cuya mano se alza, en primer plano, agigantada, hasta lo alto del túmulo, y hasta un orificio circular que se abre en él. Sin duda tiene razón Isidro Hernández, cuando piensa que la clave de la cubierta reside en el capítulo “La mano muerta”, capítulo que empieza: “Yo busco una mano desesperanzadamente”. Lo cual no resuelve, de todos modos, la cuestión de la figura hermafrodita. Cubierta enigmática, inquietante, y en la cual de la metafísica el pintor transita hacia el surrealismo, un surrealismo daliniano, como sucede en tantos de sus cuadros de aquel tiempo, entre los cuales recordaré por ejemplo *La bola roja* (1933), donde también tiene gran protagonismo una mano alargadísima, o *El imperdible* (1934), o *El cazador* (1933-1934), o *Máquina de coser electrosexual* (1934). La mano, tema de la pintura y de la poesía surrealistas donde los haya, aunque más surrealista todavía fue el de la mano... cortada, esa “mano recién mutilada” del relato. Cubierta muy adecuada para un libro de alto voltaje erótico, ya desde la segunda frase –“Ella se masturbaba cotidianamente sobre él, mientras besaba el retrato de un muchacho de suave bigote oscuro”–, libro lautreamontiano que Miguel Pérez Corrales, uno de los grandes estudiosos del escritor, considera fruto de una exploración de alcantarillas –ya vimos la referencia alcantarillesca aplicada a Domínguez por López Torres, en 1933, en su artículo de *La Prensa*– de carácter similar a la que durante los años anteriores habían realizado sus amigos Rafael Alberti, Ernesto Giménez Caballero o Maruja Mallo, pintora esta última de las *Cloacas y campanarios*, y con la cual en la época



AGUSTÍN ESPINOSA por EDUARDO WESTERDAHL. Fondo Westerdahl. Gobierno de Canarias. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife



Cubierta compuesta por ÓSCAR DOMÍNGUEZ para *Crimen*, de AGUSTÍN ESPINOSA, Ediciones Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1934. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



Catálogo de la exposición colectiva en el Círculo Mercantil de Las Palmas, organizada por *gaceta de arte* con la participación de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, ROBERT GUMBRICHT y SERVANDO DEL PILAR, 1933

de su primer libro, cuando ambos eran más joviales, menos sombríos, el escritor había tenido el proyecto de un álbum en colaboración.

En 1933, en una colectiva de *Gaceta de Arte* en el Círculo Mercantil de Las Palmas, habían coexistido cuadros de Óscar Domínguez, Robert Gumbricht y Servando del Pilar. Había sido organizada con motivo del Primer Congresillo de Juventudes de la revista, a modo de versión sintética de la colectiva del Círculo de Bellas Artes del año anterior, ya aludida a propósito de su reseña por López Torres. Glosando esa exposición en el diario tinerfeño *Hoy*, Espinosa había escrito, a propósito del pintor que nos ocupa, estas líneas de clara resonancia surrealista: “Óscar Domínguez porta su humanidad tropical y fáunica. Un dios sexual le inspira y contiene. Sueños de tortura y pesadillas de amor se desperezan en sus lienzos. Lo sobrerreal sacude los railes de su tren en llamas. Un buque fantasma le 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”.

Absolutamente decisivo, a la postre, para la historia de la cultura moderna canaria, el encuentro, simbolizado por esta cubierta de *Crimen*, entre uno de los escritores que supo enraizar su obra en el paisaje insular, y el pintor de *Recuerdo de mi isla* (1933, inicialmente titulado *Mi país natal*) o de *Cueva de guanches* (1935).

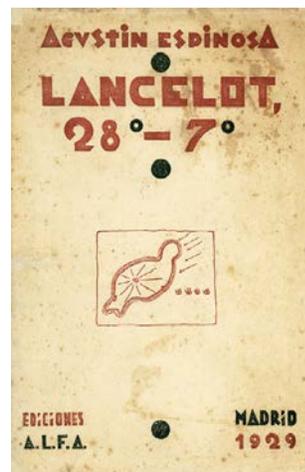
Siempre respecto de la relación Domínguez-Espinosa, hay que recordar la existencia, algo más tarde, en 1939, dentro del extraordinario y breve “período cósmico” del pintor, ya definitivamente trasterrado, de un cuadro titulado *Lancelot 28° 33'*, a partir del título del gran libro del prosista sobre la isla de Lanzarote, el libro —“guía integral de una isla atlántica”— había aparecido en el Madrid de 1929, y con cubierta e ilustraciones lineales de su



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *LANCELOT 28° 33'*, 1939. Óleo sobre lienzo, 73 x 100 cm. Colección particular, Nueva York

propia cosecha. Cuadro fulgurante, que por parte del pintor viene a ser un adiós a todo eso, en un momento, por lo demás, en que el escritor, de destino a la postre tan otro, se disfrazaba de azul falangista. Poca relación, en cualquier caso, entre el limpio Lanzarote geométrico, cubista, metafísico, realismo mágico a lo Franz Roh, del escritor, y la sombría visión dominguezca, en el fondo más *Crimen* que *Lancelot*... El cuadro, que hoy está en París, adquiere por lo demás otra dimensión, más universal, al ser uno de los reproducidos por Breton, en el n° 12-13 de *Minotaure*, nuevamente, para acompañar su fundamental ensayo “Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste”, que marca la deriva del fundador del surrealismo hacia un automatismo abstracto, por oposición al dalinismo: caminar paralelo del escritor, y del pintor, que como se acaba de indicar, venía precisamente de ese dalinismo que pronto será aborrecido por todos. (Quien mejor ha analizado el cuadro de Domínguez de 1939, poniéndolo en relación con el libro homónimo de Espinosa, es Nilo Palenzuela, uno de los grandes conocedores del escritor; ver por ejemplo el capítulo “Óscar Domínguez: Paisajes del deseo”, de su libro *Visiones de Gaceta de Arte*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1999).

Si el cuarto libro de la serie fue *Transparencias fugadas* (1934), de Pedro García Cabrera, con viñeta de Maruja Mallo en cubierta, la más interesante, a mi modo de ver, de las tres cubiertas que, esta vez como “O.X.” –aunque dentro se especifica su autoría, así como el hecho de que reside en París–, hizo Óscar Domínguez para la colección aneja a *Gaceta de Arte*, fue a mi modo de ver la tercera y última: la que realizó, también en 1934, para la monografía del propio Westerdahl sobre el pintor abstracto alemán Willi Baumeister –antes del texto del crítico, va otro del propio pintor–, impresa por Sans, y de cuya preparación ya se encuentra referencia, el año anterior, en una nota en el n° 17. En cubierta, el rótulo WILLI BAUMEISTER, en mayúsculas, y luego “por Eduardo Westerdahl; al dorso, el logo de



Cubierta del libro de AGUSTÍN ESPINOSA, *Lancelot, 28°-7°*, Ediciones A.L.F.A., Madrid, 1929. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife



Maqueta de ÓSCAR DOMÍNGUEZ para la monografía sobre WILLI BAUMEISTER, escrita por EDUARDO WESTERDAHL, 1934. Cubierta y contracubierta en decalcomanía, 27,5 x 21 cm c.u. Colección José María Lafuente, Santander

la editorial. Curiosamente, siendo la que tenía que publicitar algo más concreto —la obra de un colega— es la imagen menos referencial de las tres. Lomo mudo. Abandonando el surrealismo de estirpe daliniana, y optando por una imagen automatista y ya sin referencia figurativa alguna, lo que elige Domínguez como imagen de cubierta, y de contracubierta, es la primera, desde el punto de vista de la cronología, de sus “déalcomanías”, es decir, de sus *decalcomanías* o *calcomanías*. Mucho antes, por lo tanto, del artículo de André Breton que va a popularizar esta técnica de azar, “D’une décalcomanie sans objet préconçu (Déalcomanie du désir)”, en 1936, en el octavo número de *Minotaure*, número en el cual también aparece su célebre texto checo-tinerfeño “Le château étoilé”. (Un precedente a esta cubierta: ya en 1933, la parte baja del citado *Recuerdo de mi isla*, está realizada con esa técnica). La imagen, reproducida fotomecánicamente, se la explica así el propio Westerdahl a Baumeister, en fundamental carta del 26 de septiembre de 1934: “La portada espero quede también de mucho interés. Ha sido compuesta por nuestro compañero Óscar Domínguez, hoy en París, de la escuela surrealista. Él ha dibujado con procedimiento de pistolete [nota de JMB: no creo que sea correcta esta traducción, pero no dispongo de la versión original de la carta], en negro, una portada y contraportada de gran efecto, cuya intención es puramente la representación plástica de un paisaje de la subconsciencia, algo cósmico, fuente de genialidad”. No conocemos la reacción del alemán, pero cabría imaginarse que no se sintiera especialmente identificado con imagen tan automatista, tan enraizada en un cierto romanticismo negro, el de las “dendrites” de Georges Sand. Recordemos, por lo demás, que dirigiéndose a Baumeister, el crítico canario criticaba la concepción surrealista de la pintura, aunque justificaba su voluntad de profundizar en el conocimiento de un movimiento que le parecía realizar una formidable y necesaria acción destructiva. En 1936, Domínguez y Baumeister coincidirían en la citada *Exposición de Arte Contemporáneo* tinerfeña, cuyo catálogo es tipográficamente muy similar



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *HOMENAJE A GACETA DE ARTE*, ca., 1934. Decalcomanía, 8 x 11 cm. Colección José María Lafuente, Santander

Arp y Luis Fernández. Se llegó a pensar en publicar un volumen sobre otro pintor alemán, el expresionista Hans Tombrock; finalmente vio la luz en Zúrich, en 1936, con textos del propio Westerdahl, y de López Torres. Y quedaron en el telar otras tres monografías españolas más, una de Guillermo de Torre sobre Picasso –presumiblemente, un proyecto que se convirtió en el catálogo de su retrospectiva de ADLAN, de 1936–, otra del mismo autor sobre Francisco Bores, y otra de D.H. Kahnweiler sobre Juan Gris, esta última, versión española puesta al día de la que había publicado en alemán, en 1929. También un libro de Jakovski que se habría titulado *Españoles del siglo XX*. No existe noticia de que Westerdahl pensara en “Oscar X.” como autor de las cubiertas de estos volúmenes, por lo que probablemente la sugerente pero extraña (desde el punto de vista de su adecuación al objetivo) cubierta del Baumeister, habría quedado como un caso aislado. Tampoco salieron dos títulos canarios que habían llegado a anunciarse, *Surrealismo*, de López Torres –libro al cual sin duda se habrían integrado los diversos textos al respecto publicados por el escritor en la revista–, y el poemario *Vértice de sombras*, de José María de la Rosa.

Ya en 1936 apareció el último libro publicado por *Gaceta de Arte*, y último título de su autor antes de la contienda, *Enigma del invitado*, de Gutiérrez Albelo, con viñeta en cubierta del sueco Carl Drerup, sobre el cual Westerdahl había publicado un artículo en el nº 26. Gutiérrez Albelo, por la presión de las circunstancias, pronto iba a convertirse en vate franquista.

Óscar Domínguez: “el drago de Canarias”, según fórmula poética bretoniana. Un dibujo suyo, a línea, que hemos de leer en este contexto, es el famoso del drago, de 1934, y también firmado “Oscar X.”. Dragos en su pintura: uno solitario, en 1933, y el que crece sobre un piano en el ya dos veces citado *Recuerdo de mi isla* (1933), y otro que surge en una calcomanía de 1937, un poco antes del “adiós a todo eso”ancelotiano.





Paul Gauguin
The Spirit of the Earth
1897

El Drago de Canarias

Como si de un símbolo de la condición insular se tratara, uno de los motivos más reiterados por Domínguez en los años treinta es el drago. Su figura aparece en algunas de las obras más celebradas del artista, como *Retrato de la pianista Roma* (1933), *Recuerdo de mi isla* (1934) y *Los sifones* (1938), además de protagonizar un dibujo realizado para *Gaceta de Arte* en el que las hojas lanceoladas del árbol se transforman en grafías que inscriben, hacia el cielo, el nombre de la revista tinerfeña. A sus pies, 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 de la mujer, por un lado, y a la de la tierra y el árbol, por otro.

Son varias las obras en las que el drago aparece asociado a un piano de cola, un efecto acaso azaroso, acaso no, pero siempre de una sorprendente extrañeza que transfiere a la mirada toda una suerte de armonías ocultas. Tal vez por la presencia de este motivo en sus pinturas y dibujos, así como por lo extrovertido e irascible del carácter del artista, André Breton le asignó el pseudónimo *Dragonnier des Canaries*, de modo que la representación plástica del drago de Canarias en la obra de Domínguez adquiere un cariz biográfico, tal que un *alter ego* vegetal.

Como sabemos, el nombre del árbol proviene de su identificación con el dragón que custodiaba las manzanas de oro en el Jardín de las Hespérides. Cuenta la leyenda que, tanto a uno como a otro, si se les corta una de sus cabezas o ramas,

éstas se multiplican. La obsesión de Domínguez por la imagen onírica del árbol milenario al que, por otro lado, Breton atribuyó formas y aspecto jurásico en su visita a Tenerife en 1935, nos retrotrae, también, a las descripciones de las Islas Canarias por parte de los primeros viajeros, quienes, más allá de su interés botánico, desbordaron la imagen real con aportaciones idealizadas, embellecieron su porte y significado, y le atribuyeron virtudes medicinales.

En *El drago de Canarias* (1933), las ramas, tal que un dragón de cien cabezas, se ramifican conformando una ancha corona de la que brotan lenguas de dragón, una ancha cama de espinas sobre la que acecha el león –símbolo del deseo o de la imaginación surrealista muy apreciado por Domínguez, habida cuenta de su aureola instintiva y depredadora.

A los pies, las raíces se transforman en una suerte de abrelatas que libera los ímpetus más ignotos del inconsciente humano, allí donde yace, por siempre, la mujer, en comunicación directa, una vez más, con el piano de cola.





CABALGATA DE OBJETOS FANTASMAS, LIBROS-OBJETO REALES E IMAGINARIOS

JEAN-MICHEL GOUTIER

Ya no era “medianoche en el siglo”, como proclamaba Victor Serge en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, al menos así lo esperábamos, estábamos en 1945, en París, en la euforia de la Liberación. La victoria sobre el nazismo podía hacer augurar el cercano fin del totalitarismo y nadie preveía que la calma duraría poco y que el Telón de Acero acabaría dividiendo Europa en dos durante varios decenios más. François Di Dio¹, apasionado de la poesía y de la edición desde sus años escolares en Argel y su encuentro con Edmond Charlot², editor de Albert Camus, volvía de la guerra, lleno de vigor y de esperanza.

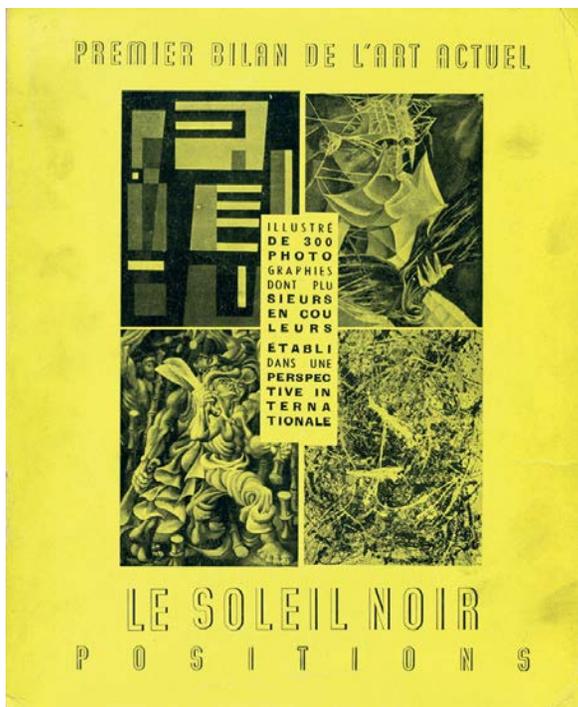
En su impaciencia por luchar en el campo de batalla de las ideas tras sus campañas con las Fuerzas Francesas Libres, François Di Dio no cesó de buscar a los poetas que se habían opuesto con violencia, al finalizar la Primera Guerra Mundial, a los valores sagrados de la sociedad burguesa que estaban en el origen de una de las peores carnicerías de la Historia. En ausencia de Breton, retenido en Estados Unidos e ignorante de los recientes conflictos internos que habían desgarrado al grupo surrealista, Di Dio contacta con Paul Éluard, que lo recibe amistosamente en su piso de la rue de la Chapelle y le aconseja, para que entre de un modo destacado en el mundo de la edición, que se atreva a publicar *Justine ou les malheurs de la vertu* [*Justine o los infortunios de la virtud*], de Sade, en la versión de 1791, que estaba todavía inédita. Esta obra, la primera de la colección Le Soleil Noir, que se acabó de imprimir el 15 de febrero de 1950, con un prefacio de Georges Bataille y, como frontispicio, un grabado original de Hans Bellmer, le valió muchas



ROBERT DOISNEAU. MARINES CON JOVEN PARISINA EN LA PLACE DE L'ÉTOILE, París, 1944. Atelier Doisneau, París

¹ FRANÇOIS DI DIO nació en 1921 en el centro de Sicilia, en Enna, y murió en el departamento de Gers, en En Pelat, el 22 de junio de 2005. Editor de libros-objeto, a partir de 1964 se convirtió también en autor, entre otras, de la obra *Éternité provisoire*, Fall Éditions, París, 1997, bajo el seudónimo de FRANÇOIS-SÉBASTIEN ARENA.

² EDMOND CHARLOT nació en Argel en 1915 y murió en Béziers en 2004. Fue librero y editor a partir de 1936.



Cubierta del cuaderno *Premier bilan de l'art actuel*, edición dirigida por ROBERT LEBEL, mayo de 1953

palabras de ánimo al fogoso editor, especialmente las de Jean Paulhan, que, también deseoso de publicar a Sade, había dudado a la hora de desafiar los rayos de la censura y se había atenido a la versión autorizada de los *Infortunios de la virtud*. Reunir a Sade, a Bataille y a Bellmer en 1950 constituía un preciado acto de transgresión para Bataille: “La transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa”³.

Esta primera experiencia como editor se continuó con la publicación, también en 1950, de *Derrière son double*, de Jean-Pierre Duprey, con una carta-prefacio de André Breton, libro ilustrado por Jacques Hérold con un frontispicio y un aguafuerte para los ejemplares de autor. Publicar un texto de un poeta desconocido de veinte años no era algo frecuente en aquella época, ¡y sería algo imposible hoy, sesenta años después! ¡De *Temps troué*, de Camille Bryen, con ilustraciones de Jean Arp, se tiraron 320 ejemplares en 1951, y de *La Forme réfléchie*, de Claude Tarnaud, con ilustraciones de Béatrice de la Sablière, 550 en 1954! En paralelo a la edición de estas obras de bibliófilo, se editaron cuadernos de agitación poética con el título de “Le Soleil Noir Positions”; el primero de ellos, titulado *La Révolte en question*, de febrero de 1952, investigaba la significación de la rebelión como consecuencia de las polémicas que había desatado la aparición del ensayo de Albert Camus *L'Homme révolté* [*El hombre rebelde*], que denigraba a Lautréamont de un modo despreciable. El segundo cuaderno, *Le Temps des assassins*, de junio de 1952, trataba una cuestión candente, la de la pena de muerte. Finalmente, el tercer y último cuaderno, *Premier bilan de l'art actuel*, de mayo de 1953, dirigido por Robert Lebel, trata las diversas tendencias del arte contemporáneo, entonces en plena efervescencia al final de la guerra.

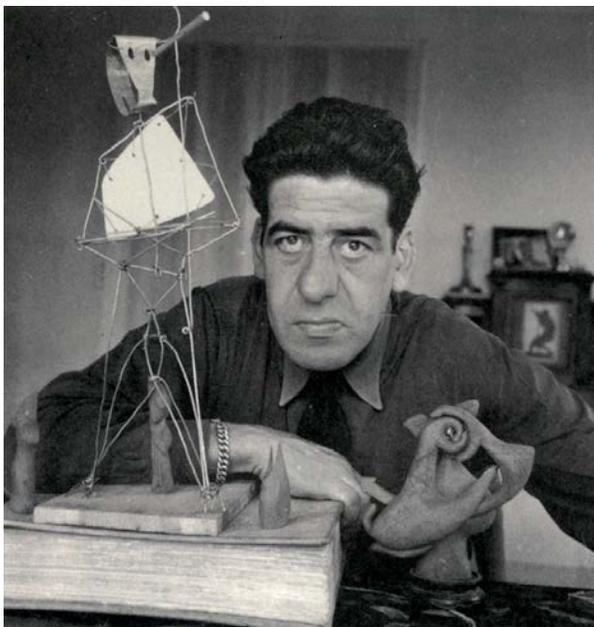


FRANÇOIS DI DIO fotografiado en Stromboli por NICOLE MÉNANT-DI DIO. Cortesía JEAN-MICHEL GOUTIER

³ GEORGES BATAILLE, *L'Érotisme*, édition 10/18, 1965, p. 70. [Fragmento traducido por R.-J. Díaz].



HANS BELLMER, *LES DEMI-SOEURS*, 1949. Cópia de época coloreada, 13,8 x 13,5 cm. Fotografía utilizada como ilustración de *Les Jeux de la poupée*, de PAUL ÉLUARD y HANS BELLMER, Ed. Première, París, 1949. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



MICHEL SIMA. ÓSCAR DOMÍNGUEZ JUNTO A VARIOS DE SUS OBJETOS. París, 1951
Fotografía

Este libro aceptaba un desafío. La apuesta se mantuvo, el balance fue elocuente y premonitorio, y con este volumen de 364 páginas, que exigió grandes sacrificios a la joven editorial, terminó, en 1954, la primera parte de esta aventura apasionante. No deja de tener cierta importancia observar, antes de pasar a evocar el segundo periodo de la trayectoria como editor de François Di Dio, que en el *Premier bilan de l'art actuel* figura Óscar Domínguez. Se le cita en tres ocasiones, la primera de ellas, con toda legitimidad, por parte de Robert Lebel, el coordinador de la obra, a propósito del Surrealismo; lo cita luego Max Clarac-Sérou⁴, que no olvida sus *esculturas transformables* en su artículo sobre las “Vías y callejones sin salida de la escultura contemporánea”; y, finalmente, lo cita Iaroslav Serpan⁵ en su inventario de los pintores de más allá de los Pirineos.

Tras diez años desde la ocultación de *Le Soleil Noir*, y tras una ruptura imperativa con el continente europeo a través de un regreso a las fuentes de las artes metafísicas y mágicas en Asia y en el África negra, François Di Dio retoma su actividad de editor y se lanza, a partir de 1964, a la realización de su Gran Obra, que desarrollará hasta el final de su vida: la creación de libros-objeto.

¿Cómo definir el libro-objeto?

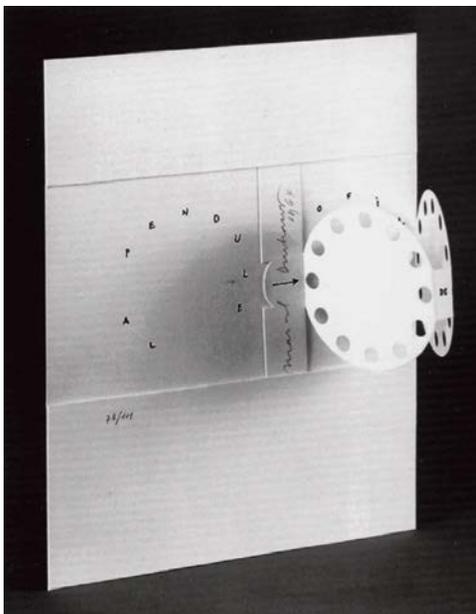
La objetivación de la actividad de soñar, emprendida por André Breton, la creación de objetos de funcionamiento simbólico, por parte de Dalí, y el poema-objeto son las fuentes directas del libro-objeto. En su *Introduction au discours sur le peu de réalité* Breton proponía fabricar “algunos de estos objetos a los que no nos acercamos sino en sueños y que parecen tan poco defendibles en relación con la utilidad como en relación con la belleza”. Con estas palabras estaba evocando un libro curioso que se le apareció una

⁴ MAX CLARAC-SÉROU organizó, en la Galerie du Dragon, de octubre de 1979 a enero de 1980, una exposición sobre *El objeto surrealista*.

⁵ IAROSLAV SOSSOUNTZOV, SERPAN, pintor y escritor, nació el 4 de junio de 1922 en Karlstein, cerca de Praga. Desaparece en los Pirineos del departamento de Ariège el 17 de mayo de 1976.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *APARICIÓN SOBRE EL MAR*, 1939. Óleo y decalcomanía sobre lienzo, 45 x 38 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



MARCEL DUCHAMP. LA PENDULE DE PROFIL, 1964

noche mientras dormía. “El lomo de este libro estaba constituido por un gnomo de madera cuya barba blanca, tallada a la manera asiria, descendía hasta sus pies. El espesor de la estatuilla era el normal y, sin embargo, no impedía en absoluto pasar las páginas del libro, que eran de gruesa lana negra”. Al despertar, André Breton declaraba: “Me gustaría poner en circulación algunos objetos de este tipo, cuya suerte me parece eminentemente problemática y turbadora”⁶. El deseo no confesado de François Di Dio era, en parte, cumplir el deseo de Breton mientras permanecía fiel a la visión profética de Mallarmé: “Un libro, explicación del hombre, suficiente para nuestros más bellos sueños. Creo que todo esto está escrito en la naturaleza de manera que no deja que cierren los ojos sino los interesados en no ver nada”⁷.

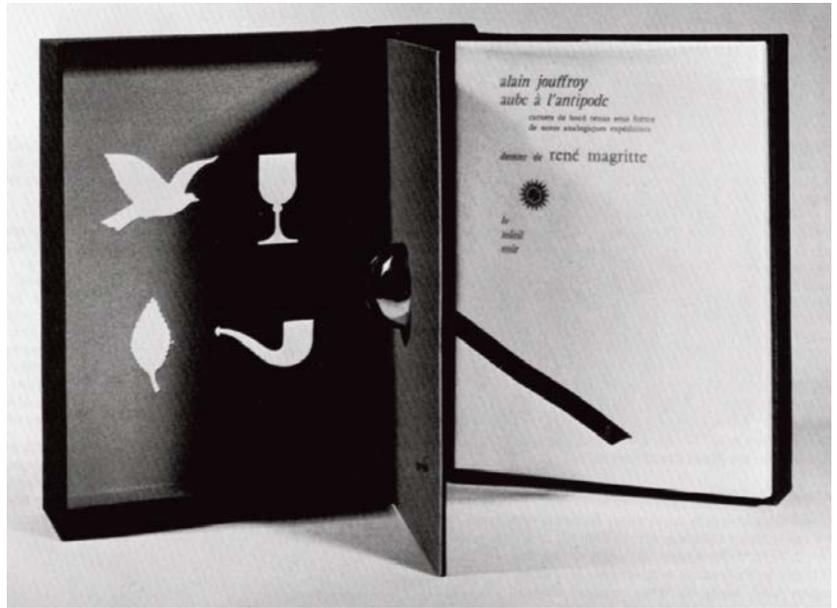
El primer libro-objeto creado en 1964 por Le Soleil Noir está concebido a partir de dos textos de Robert Lebel: *La double vue* seguido de *L'inventeur du temps gratuit*, con un díptico grabado al aguafuerte por Alberto Giacometti y un plegado de Marcel Duchamp titulado *La pendule de profil*⁸. En 1962, en el momento de la gestación de la ilustración tridimensional del libro, Duchamp le declara a François Di Dio: “Mi idea para ilustrar el texto de Robert Lebel será inspirarme en esos grandes péndulos que están puestos de perfil en las estaciones de tren”. En cuanto a Giacometti, su presencia se impone en la génesis del libro-objeto, pues *La Boule suspendue* (1930) se considera históricamente como el primer objeto surrealista. Y, aunque se deduzcan de un modelo exterior, las esculturas, la pintura, los dibujos y los grabados del último periodo de Giacometti, después de 1947, conciernen a pesar de todo a Le Soleil Noir por su búsqueda aguijada de lo real.

Para equilibrar el presupuesto de sus ediciones, François Di Dio había previsto, para cada libro publicado, tres series:

⁶ ANDRÉ BRETON, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Tomo II, Éditions Gallimard, París, 1992, p. 277. [Fragmento traducido por R.-J. Díaz].

⁷ PATRICK LAUPIN, *Stéphane Mallarmé*, Éditions Seghers, Poètes d'aujourd'hui, París, 2004, p. 133. [Fragmento traducido por R.-J. Díaz].

⁸ El origen de este título hay que buscarlo entre las notas de *La Mariée mise à nu*, en la obra *Marchand du sel*, de MARCEL DUCHAMP, Éditions Le Terrain vague, París, 1958, p. 42.



Libro-objeto de ALAIN JOUFFROY, *Aube à l'antipode*, 1966, ilustrado por RENÉ MAGRITTE

“La serie A, de alta bibliofilia, con un límite de entre 20 y 150 ejemplares, que responde a dos objetivos: por una parte, intentar reinventar la bibliofilia tradicional que, desde la segunda mitad del siglo XIX, no ha evolucionado y, por otra parte, permitir, gracias a la lucidez de una nueva generación de bibliófilos (lectores operadores, como los imaginaba Mallarmé), financiar las series B y C.

La serie B, bibliofilia que se podría calificar como popular, con una tirada media de 300 ejemplares, ofrece al lector un libro hecho con un buen papel, enriquecido con una obra original y ofrecido en suscripción a un precio accesible.

La serie C, sostenida financieramente por este aparato bibliófilo, permite la edición de una obra de poesía de una tirada de entre 1.000 y 2.500 ejemplares hechos con buen papel, cosidos con hilo de lino: una obra poética original y numerada que nunca habría visto la luz ni conocido una difusión en librerías de no ser por el apoyo de todo este contexto. Aclaro que las obras de la serie C llevaban una portada que reproduce un dibujo original del ilustrador de la serie A, así como reproducciones de estampas que ilustran esta misma serie, y que su precio era equivalente al precio de los volúmenes corrientes editados con una gran tirada.”⁹

El periodo resplandeciente de *Le Soleil Noir*, que se extiende a lo largo de un poco más de veintisiete años, entre 1964 y 1991, ofrece numerosos logros editoriales en la creación de libros-objeto, como, por ejemplo, *Aube à l'antipode*, de Alain Jouffroy (1966), ilustrado por René Magritte. “El libro está introducido en una funda-escultura sonora. El lomo de cuero, muy clásico, no deja suponer nada de su dinámica poética. Tomado en la mano, el libro nos hace oír un ruido intrigante. Sobre el color liso de la encuadernación azul noche se recortan cuatro formas obsesivas de Magritte: un pájaro, un vaso, una pipa y

⁹ Entrevista con FRANÇOIS DI DIO, en el catálogo de la exposición *Le Soleil Noir : recherches, découvertes, trajectoire*, Carré d'Art, Nîmes, 1993.

una hoja. Estas ventanas dan a un fondo de cielo azul, ligeramente en segundo plano. Es en ese espacio, entre el día y la noche, donde se disimula, invisible pero omnipresente, un cascabel.”¹⁰ El libro, en serie A, va acompañado de un porta-estampas que contiene una serie de grabados de René Magritte, tirados en talla dulce, firmados y numerados con mina de plomo. Cada edición de un nuevo libro era como un viaje de larga distancia durante el cual el editor, el autor y el artista se implicaban individualmente pero también colectivamente, como ocurría en la mejor tradición surrealista. Así, Magritte escribía a François Di Dio el 8 de abril de 1966 a propósito del libro de Jouffroy:

“... He recibido su carta con el modelo en cartón y el cascabel cortado en dos. Si no es demasiado complicado, la parte del cascabel empleado se cerraría en la base como usted ha pensado. La resonancia de la bola de acero sería mayor de este modo. El modelo de cascabel que me ha enviado es excelente. En la medida de lo posible, el cascabel que emplee debería, me parece, parecerse. Los dos colores de los cartones, azul oscuro y azul claro, son buenos. No hay ningún motivo para buscar otros, pues usted puede buscar colores parecidos. Todo esto tiene buen aspecto, el libro objeto tendrá algo insólito: el cascabel estará en buena medida escondido, no podrá ser visible sino mirando por las aberturas recortadas en el cartón azul oscuro.

Comenzaré pronto los dibujos.

Con mi amistad.”¹¹

Con un ritmo de un volumen por año, Le Soleil Noir editó, bajo su sello, 25 libros-objeto en veintisiete años, a los cuales se suman dos volúmenes en la colección “Les Soleils Noirs”: el primero, *Théâtre de bouche*, de Ghérasim Luca (Édition du Criaple), y el segundo *Œuvres complètes* de Jean-Pierre Duprey (Édition Prints Etc-Georges Fall), así como dos porta-estampas. Entre los autores cuyos nombres aparecen con más frecuencia encontramos los siguientes: Jean-Pierre Duprey, Alain Jouffroy, Ghérasim Luca y Joyce Mansour; entre los artistas, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Jorge Camacho, Giovanna e Iván Tovar. A partir de 1975, Le Soleil Noir sufrió numerosos incordios administrativos por parte de un agente fiscal que cuestionaba el estatuto del libro-objeto y que acabó, tras tanto desgaste, cargándose a uno de los editores más inventivos del pasado siglo, y todo esto a pesar de una campaña de prensa favorable y del sostén y las intervenciones de escritores y artistas.

Establecer un vínculo entre François Di Dio, el libro-objeto y Óscar Domínguez se justifica plenamente en la medida en que el libro-objeto deriva directamente del objeto surrealista. Desgraciadamente, cuando apareció el primer libro-objeto, en 1964, quien había sido “uno de los más inspirados en la invención de objetos surrealistas”, según su amigo Marcel Jean, cuyo juicio crítico apruebo totalmente, no estaba ya allí para participar en las metamorfosis del objeto y del libro. Es, en cierto modo, para cortar por lo sano esta frustración, por lo que he decidido, en el terreno de las especulaciones intelectuales y lúdicas, fabricar mentalmente ciertos libros-objeto cuya creación hubiera podido planear Domínguez.

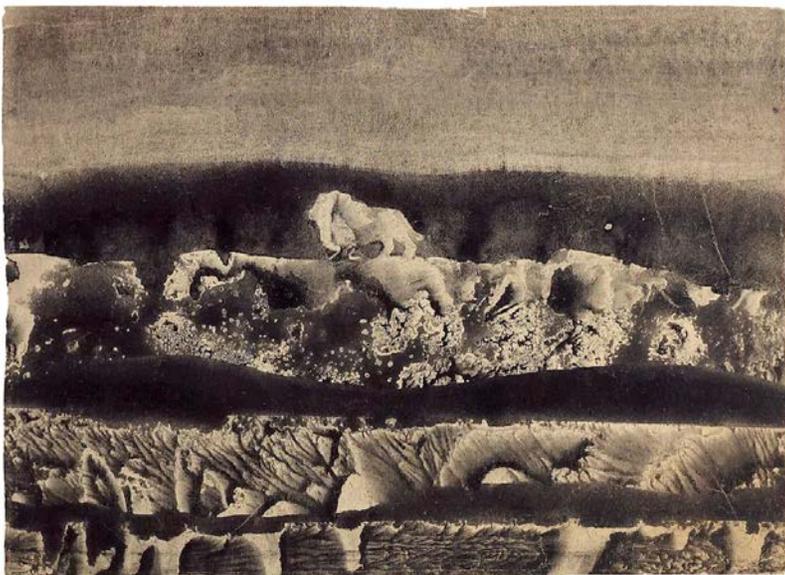
Si se utiliza el mismo dispositivo que este, puesto a punto para la obra de Joyce Mansour *Carré blanc*, ilustrada por Pierre Alechinski, en Le Soleil Noir, en 1965, sería posible, por ejemplo, construir un soberbio libro-objeto reeditando la obra de Eduardo Westerdahl



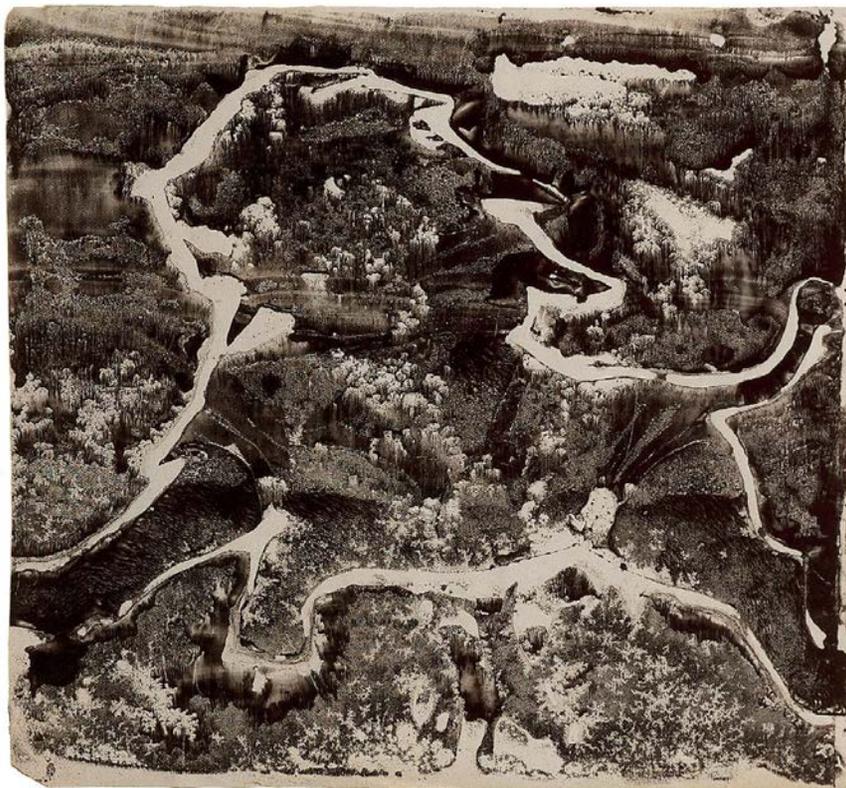
Fotografía de ÓSCAR DOMÍNGUEZ y MARCEL JEAN con el objeto *OUVERTURE OU PARIS*, París, 1936

¹⁰ FRANÇOIS DI DIO, nota en el catálogo de la exposición *Multiples* en la Kunstbibliothek de Berlín en 1974, p. 199.

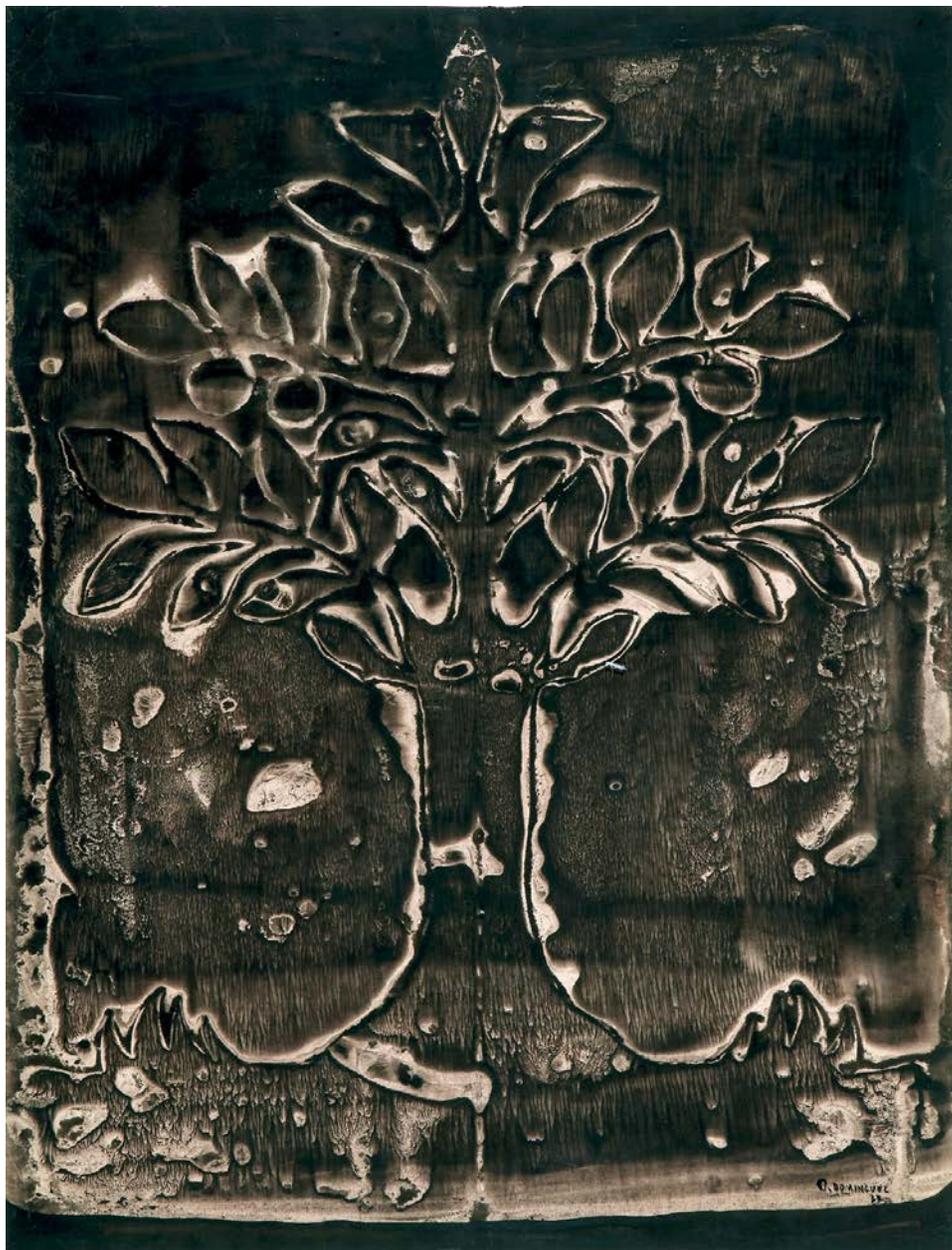
¹¹ Archivos de Le Soleil Noir.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ y MARCEL JEAN. Decalcomanía, 1936. 16 x 21,5 cm. Colección Karim Hoss, Meudon, cortésia Galerie 1900-2000, París



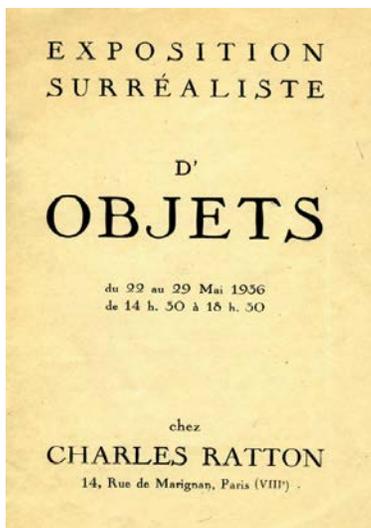
ÓSCAR DOMÍNGUEZ y MARCEL JEAN. *LION BONDISSANT*, 1936. Decalcomanía, 20,2 x 25 cm. Colección particular, cortésia Galerie 1900-2000, París



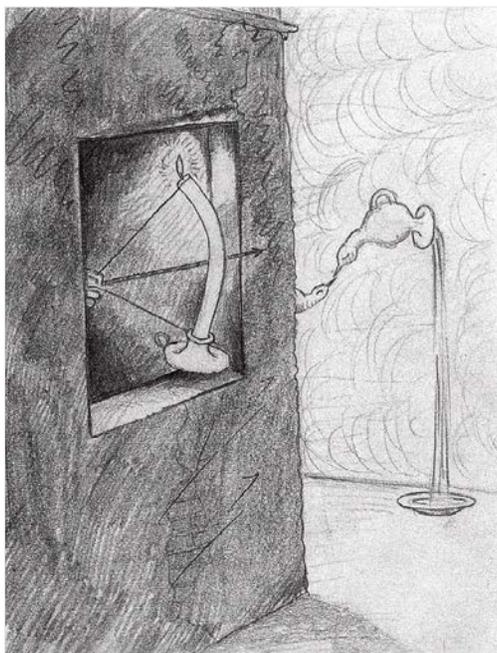
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. ÁRBOL, 1937. Decalcomanía. Tinta sobre papel, 65 x 50 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *EL PUENTE*, 1937. Decalcomanía. Tinta sobre papel, 65 x 50 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



Catálogo de *Exposition surréaliste d'objets*, París, CHARLES RATTON, 1936. Prefacio de ANDRÉ BRETON. ÓSCAR DOMÍNGUEZ presenta los objetos *EXACTE SENSIBILITÉ, SPECTRE DU SILICIUM, CONVERSION DE LA FORCE, ARRIVÉE DE LA BELLE ÉPOQUE* y *PÉRÉGRINATIONS DE GEORGES HUGNET*. Colección José María Lafuente, Santander



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *BOUGIE-ARC*, 1936. Colección particular

sobre Willi Baumeister¹². La decalcomanía de Domínguez reproducida, pegada sobre un cartón, del doble de su largo para reservar una parte blanca, podría, a semejanza del poema de Joyce Mansour, aparecer y desaparecer a voluntad, por medio de una lengüeta de tejido, detrás de una ventana practicada sobre la funda, recreando así, con la noción de sorpresa, tan apreciada por Apollinaire y los surrealistas, la génesis de la “decalcomanía del deseo”.

Óscar Domínguez contribuyó en 1938, en Éditions GLM, a una prestigiosa publicación de las obras completas del conde de Lautréamont en compañía de Victor Brauner, Max Ernst, H. Espinoza, René Magritte, Matta Echauren, Joan Miró, Wolfgang Paalen, Man Ray, Kurt Seligmann e Yves Tanguy. Domínguez había elegido ilustrar este pasaje del canto tercero:

“¿Acaso lloras? Te lo pregunto, rey de las nieves y de las nieblas. No veo lágrimas en tu rostro, bello como la flor del cactus, y tus párpados están secos, como el lecho del torrente; pero distingo, en el fondo de tus ojos, una cuba llena de sangre en la que hierve tu inocencia, mordida en el cuello por un escorpión de la gran especie.”*

Me complace imaginar qué libro-objeto tan soberbio hubiera podido concebir Domínguez para una nueva edición de *Los Cantos de Maldoror*, partiendo, por ejemplo, de sus cuadros *La Machine à coudre*, de 1949, lo que parece evidente, y *La couturière*, de 1949-1950, creando una portada en relieve, realizada en hilo de hierro, siguiendo el espíritu del recorte de Duchamp concebido con alambre para la revista *VVV* n° 2-3 (*Almanac for 1943*).

Al descubrir, en un catálogo de ventas de Drouot¹³, un dibujo hecho con mina de plomo (antigua colección de Georges Hugnet) de Domínguez de 1936, el año de la

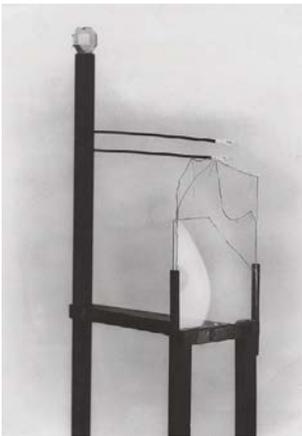
¹² EDUARDO WESTERDAHL, *Willi Baumeister*, portada de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, Ediciones Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife, Canarias, 1934.

* ISIDORE DUCASSE (Conde de Lautréamont), *Les Chants de Maldoror*, canto tercero [Fragmento traducido por R.J. Díaz].

¹³ París, *Nouveau Drouot*, 5-6-8 noviembre 1982, Maître PAUL RENAUD, comisario-tasador.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *LOS PORRONES*, 1935. Óleo sobre lienzo, 114 x 84 cm. Colección particular



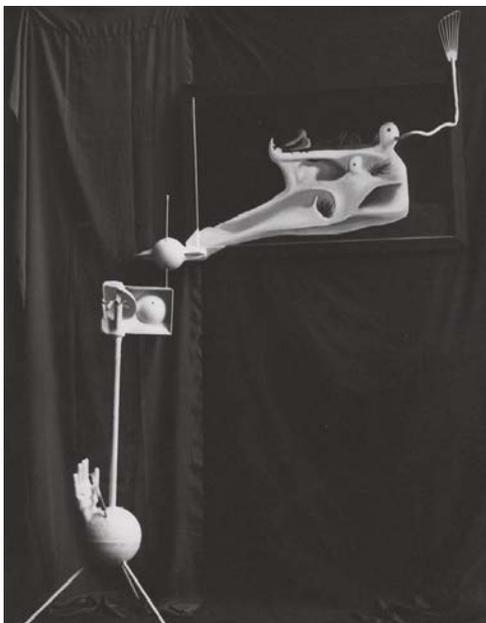
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *LE DACTYLOGRAPHE*, 1936. Objeto destruido

¹⁴ ANDRÉ BRETON recurrió a esta metáfora para designar a DOMÍNGUEZ en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie Beaux-Arts, París, 1938. [Hay traducción española: ANDRÉ BRETON y PAUL ÉLUARD, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003].

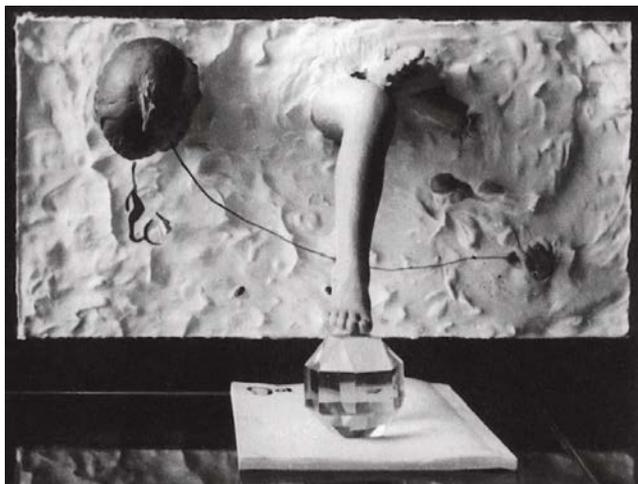
¹⁵ JOSÉ VOVELLE, catálogo de la exposición *La planète affolée*, Centre de la Vieille Charité, Marsella, 1986, p. 187.

Exposition surréaliste d'objets, en la galería de Charles Ratton, titulado *Bougie-arc*, un dibujo que representa un arco en el que una de las dos partes que constituye el objeto, el tallo flexible, normalmente constituida por una vara de madera, se ve aquí reemplazada por una vela encendida encajada en una palmatoria —no es anodino señalar que el blanco al que se apunta es una jarra-pájaro que remite a su célebre cuadro *Los porrones*, de 1935—, es fácil imaginar el objeto surrealista que el pintor canario hubiera podido concebir a partir de este dibujo. Por mi parte, visualizo de nuevo un libro-objeto que reuniría una vez más, como en la villa Air-Bel de Marsella, a los dos amigos: Domínguez, con su vela-arco, y Benjamin Péret, con los poemas de amor de su libro *Je sublime*. En efecto, con este arco a punto de estallar Cupido no anda lejos, y Péret, autor de la *Anthologie de l'amour sublime*, es el más indicado para acompañar al “dragonnier des Canaries”¹⁴ en el juego de la analogía poética. Entre Péret y Domínguez existe un vínculo fraternal que me encanta: su anticlericalismo esencial. En la exposición *Surréalisme*, organizada por Magritte, durante el invierno de 1945-1946, en la galería de Éditions La Boétie en Bruselas, se podían leer en las paredes eslóganes terroristas, entre otros este de Domínguez: “Deseo la muerte de 30.000 curas cada tres minutos”¹⁵.

Pero es, sin duda, a partir de lo que he denominado los objetos fantasmas de Domínguez —*L'exacte sensibilité* (1935), *Dactylo* (1935), *L'après-midi* (1935) o *Le Dactylographe* (1936), *L'Exaltation perpétuelle* (1936), *Jamais* (1937), *Larme* (1938), *L'automate calculeur* (1943)—, objetos surrealistas desaparecidos o destruidos, como se podría crear, inspirándose en su impacto, libros-objeto futuros. ¿Por qué no elegir, como mapa de orientación, la *Antología del humor negro*, de Breton, y atribuir a cada objeto de Domínguez un autor escogido de esa obra?



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *L'EXACTE SENSIBILITÉ*, 1935. Objeto destruido



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *L'APRÈ-MIDI*, 1935. Objeto destruido

Así, para *L'exacte sensibilité* elegiría a Alberto Savinio, con su *Vie des fantômes*, prologado por André Pieyre de Mandiargues, en 1965, en la colección “L'âge d'or” de Flammarion.

Para *L'après-midi* o *Le Dactylographe*: Georg Cristoph Lichtenberg, inventor de una “Potencia con pararrayos” y del famoso “cuchillo sin hoja al que le falta el mango”, y así reeditaría sus aforismos.

Para *L'Exaltation perpétuelle*: al Marqués de Sade, con *La Philosophie dans le boudoir* [*La filosofía en el tocador*], diálogos destinados a la educación de las jóvenes señoritas.

Para *Jamais*: Villiers de l'Isle-Adam, con uno de sus *Cuentos crueles*, como “El asesino de cisnes”, en el que el canto del anseriforme encajaría, por antinomia, con ese gramófono silencioso cuya bocina glotona se está tragando unas piernas de mujer, una de las obras estrella de la *Exposición Internacional del Surrealismo* de la Galerie Beaux-Arts de París.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *JAMAIS*, 1937. Objeto en paradero desconocido

Para *Larme*: Leonora Carrington, con *La dame ovale*, que persigue a rienda suelta en el ojo de la infancia recobrada a Tartar, su caballito balancín de madera.

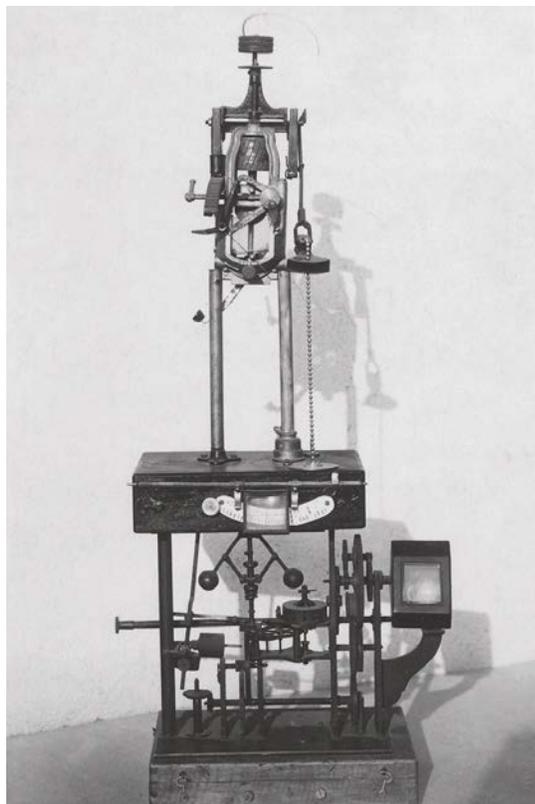
Finalmente, para *L'automate calculateur*: Raymond Roussel y sus *Nuevas impresiones de África*. A propósito de esta última obra de Roussel, Bernard Caburet anota que se trata de la “puesta en marcha —en forma de memoria— de los movimientos íntimos del lenguaje ilustrados por relaciones entre las cosas, es decir, que *las cosas ilustran a las palabras*, según una inversión que se encuentra en la historia de las obras”¹⁶.

En la relación palabra / objeto se encuentra la clave del libro-objeto. “Un objeto”, decía Magritte, “no se mantiene tan unido a su nombre como para que no se le pueda en-

¹⁶ BERNARD CABURET, RAYMOND ROUSSEL, *Poètes d'aujourd'hui*, Éditions Pierre Seghers, París, 1968, p. 60.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *L'EXALTATION PERPÉTUELLE*, 1936.
Objeto en paradero desconocido



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *L'AUTOMATE CALCULATEUR*, 1943. Objeto destruido



EDUARDO WESTERDAHL, ÓSCAR DOMÍNGUEZ EN SU ESTUDIO CON ESCULTURA DESMONTABLE AL FONDO, París, 1953. Gelatinobromuro, copia de época, 6 x 5,5 cm. Colección José María Lafuente, Santander

contrar otro que le convenga mejor". El paso está claramente indicado por Nezval: "La palabra en la función del objeto surrealista [...] se convierte en la sustitución única de la relación concreta. Al desplazar las palabras, se desplaza a los objetos". Pero cada objeto no es por sí mismo obra de elección, como cada palabra aislada no es un poema: hacen falta la prueba del "fuego secreto", que es el único artesano de toda transmutación, y el crisol de un contexto. En sus *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Claude Lévi-Strauss precisaba, a propósito de la función del objeto artístico y de los "ready-mades": "Son las 'frases' hechas con objetos las que tienen un sentido, y no el objeto solo".

El libro-objeto crea nuevas relaciones no solo, como en el caso de Magritte, entre objetos reales y su representación, sino también entre imágenes poéticas escritas y objetos poéticos reales en contacto analógico. El pintor o el escultor se convierten, de algún modo, en el médium del poeta. El libro-objeto que apela a la materia y al espíritu ("lo que está encima por Sublimación es como lo que está debajo por Descenso") se vale de las grandes vías trazadas por la alquimia y el Surrealismo para lograr "la reestructuración integral del espíritu humano". Estas últimas observaciones, extraídas de un artículo, "Magie du livre-objet", que escribí para *La Quinzaine littéraire*, en medio del ardor de una campaña en defensa del libro-objeto hace treinta y cinco años, regresan a mí ahora que estoy en cuclillas junto al mismo "hornillo", sin nostalgia alguna, continuando la partida.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *DUVERTURE OU PARIS*, 1936. Objeto realizado con lámina de hojalata recortada con abrelatas, un reloj de bolsillo, voluta de violín y base de madera, 15 x 26,5 x 16,5 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. 1955, 1955. Cuadro-objeto. Lámina de cobre y abrelatas montados sobre madera, 24,5 x 34,5 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife







ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y LAS EDICIONES GUY LÉVIS MANO

FRANÇOIS LETAILLIEUR



HILMAR LOKAY. GUY LÉVIS MANO, París, ca. 1935. Gelatinobromuro, 20 x 16 cm, copia actual. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

Óscar Domínguez realizó ilustraciones para tres ediciones GLM, una en 1936 y dos en 1938. Son el resultado del interés mostrado en 1934 por Guy Lévis Mano –poeta, tipógrafo, librero, editor– hacia los surrealistas, a los que, al mismo tiempo, Domínguez acababa de reunirse en París. Andrée Chédid, Albert Béguin, Paul Éluard lo describen, tal y como yo lo conocí, como “un hombre vertical”, con “una alegría secreta en la mirada, un gran poder de acogida”, “que no deja de trabajar para darle a la tipografía una óptica, una voz nueva”.

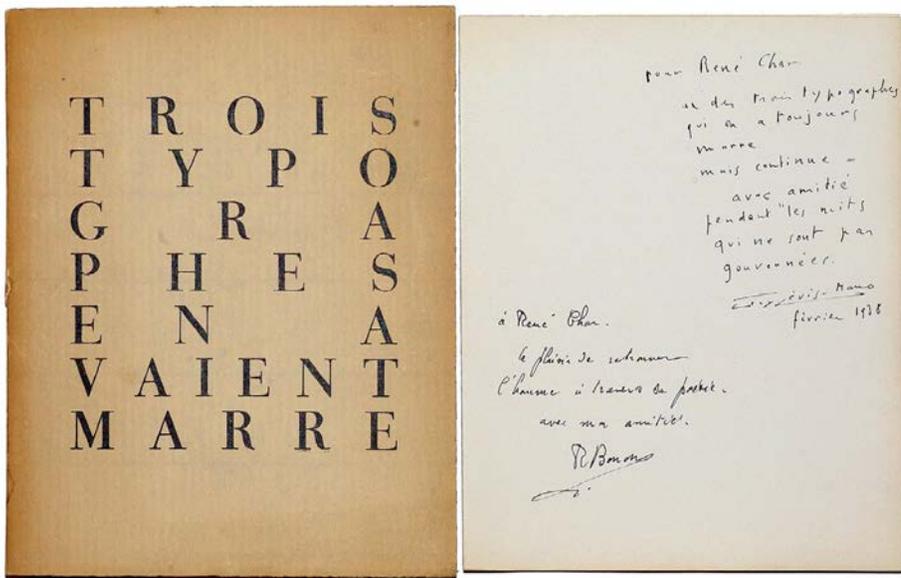
LA CREACIÓN DE LAS EDICIONES GLM

Las ediciones GLM, iniciales de Guy Lévis Mano, publicaron más de 550 títulos. La colección *Repères*, con la célebre ventana de Duchamp y el grabado de Domínguez; *Les Yeux Fertiles* [Los ojos fértiles], de Éluard, con el más raro de los grabados de Picasso; *Facile* [Fácil], de Éluard, con las fotos de Man Ray, fueron directamente impresos por Lévis Mano.

Lévis Mano hablaba muy poco de su juventud. Me confió que sus padres lo habían animado a estudiar ingeniería. Es, probablemente, entonces, en 1922, cuando la A.J.E.A, Association générale luego Internationale des Jeunes Ecrivains [Asociación General, luego Internacional de Jóvenes Escritores], de la que era fundador, publica *La Revue Sans Titre* [La Revista Sin Título]. La mayoría de los textos que publica son de alumnos, de edades similares a la suya, del Liceo Louis le Grand. Lévis Mano nació el 15 de diciembre de 1904, Paul Nizan, como Jean Paul Sartre, en 1905, Pierre Mendés France en 1907. Sartre utiliza el seudónimo de Guillemín para su primer texto publicado. Lévis Mano no aparece en los cinco números de la primera serie de 1922 y 1923. En la segunda serie de cuatro números de 1923 y 1924 escribe su nombre como Guy Mano, luego Guy El Mano, y finalmente Guy Lévis Mano cuando figura en el comité directivo del último número de febrero de 1924. En marzo, *La Revue Sans Titre* edita sus primeros poemas, *Les Ephèbes* [Los efebos].



HILMAR LOKAY. GUY LÉVIS MANO, MADELEINE PISSARO y GUIGUILTE LOKAY, 1936. Gelatinobromuro, 4,5 x 6,5 cm, copia de época. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París



GUY LÉVIS MANO. *Trois typographes en avaient marre*, GLM, mayo 1935, ejemplar de RENÉ CHAR, n°41/125, con una doble dedicatoria: "pour René Char un des trois typographes qui en a toujours marre mais continue – avec amitié pendant 'les nuits qui ne sont pas gouvernées'. Guy Lévis Mano - février 1938"; "à René Char le plaisir de retrouver l'homme à travers sa poésie, avec mon amitié. R. Bonon". Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

Entre 1924 y 1933, Lévis Mano crea numerosas revistas: *Des Poèmes* [Poemas]; *Ceux qui viennent* [Los que vienen], en la que criticaba todos los Ismos, entre ellos el surrealismo; ¿para qué etiquetarse? Reproduce, en *Directions* [Direcciones], fotografías de Dora Maar, Roger Parry, Jean Painlevé... Ante las innovaciones tipográficas que les pide a los impresores, éstos exclaman: "¡Está loco!". Como desafío, me explicó GLM, le dio este título al primer libro que imprimió él mismo, en agosto de 1933, por medio de la imprenta manual que le había confiado el poeta uruguayo Carlos Rodríguez Pintos, primera publicación de las siglas GLM. En diciembre de 1934, Lévis Mano trabaja con Roger Bonon y Georges Duchêne. Componen *Trois typographes en avaient marre* [Tres tipógrafos que estaban hartos], con una imagen de Gid, que imprimen en mayo de 1935. La adquisición de una Minerva de pedales de *The Hours Press*, de Nancy Cunard, les permite formatos y tiradas más amplios.

LAS EDICIONES GLMY LOS SURREALISTAS

El año 1935 marca un cambio para Guy Lévis Mano y para los surrealistas. Las ediciones pasan de una media anual de seis publicaciones a unas cuarenta.

GLM confió la dirección de una colección, *Cahiers des Douze* [Cuadernos de los Doce], a Pierre Courthion. Cada cuaderno reúne a un escritor y a un artista. El 23 de abril de 1935 Henri Parisot le escribe a Mario Prassinis: "Tenemos, por fin, un editor para una selección de textos de tu hermana. Fui esta mañana con Éluard a las ediciones GLM". Los textos de Gisèle Prassinis aparecen el 15 de junio de 1935. Titulado *La Sauterelle Arthritique* [El Saltamontes Artrítico], el sexto cuaderno de los Douze lleva un prefacio de Éluard y va ilustrado con una foto de Man Ray, que se ha vuelto célebre: Breton, Char, Éluard, Péret y Mario Prassinis escuchando a Gisèle Prassinis. El 26 de julio de 1935, Parisot le escribe a Mario: "La edición de *La Sauterelle* está casi agotada. He comprobado que no quedaba en Lévis Mano más que una decena de ejemplares".



MAN RAY. CENTRAL SURREALISTA. GISÈLE PRASSINOS leyendo sus poemas ante ANDRÉ BRETON, JEAN-MARIE PRASSINOS, PAUL ÉLUARD, HENRI PARISOT, RENÉ CHAR y BENJAMIN PÉRET, 1934. Gelatinobromuro, 24 x 30,3 cm, copia actual. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París



MAN RAY. *EL GRUPO SURREALISTA EN 1930*. Gelatinobromuro, 23,8 x 30,5 cm, copia actual. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

Al grupo surrealista, cuyos editores favoritos (Au Sans Pareil, Le Sagittaire) han desaparecido o están en dificultades, y que se autoedita, escribe Antoine Coron, le falta un buen impresor y está dispuesto a pagar el precio. Le pide a GLM, que trabaja también como impresor, que imprima el boletín de suscripción de junio de 1935 para el *Cycle systématique de conférences sur les plus récentes positions du surréalisme* [*Ciclo sistemático de conferencias sobre las posiciones más recientes del surrealismo*]. Está ilustrado por Hans Arp, Salvador Dalí, Domínguez, Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Valentine Hugo, Marcel Jean, Man Ray, Yves Tanguy. Los dibujos de Domínguez son una continuación de su ilustración para el número de diciembre de 1933 de *Gaceta de Arte*. Las Éditions surréalistes imprimen también con GLM, en agosto de 1935, *Du temps que les surréalistes avaient raisons* [*De la época en que los surrealistas tenían razón*], manifiesto contra ciertas posiciones comunistas, refrendado por Domínguez.



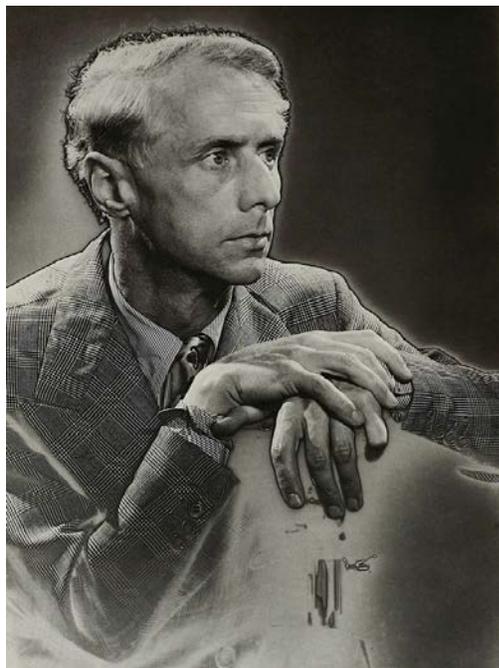
MAN RAY. *RETRATO DE PAUL ÉLUARD*, 1922. Gelatinobromuro, copia actual, 30,4 x 23,8 cm



MAN RAY. *RETRATO DE ANDRÉ BRETON*, Gelatinobromuro, 30,2 x 24,2 cm, copia actual



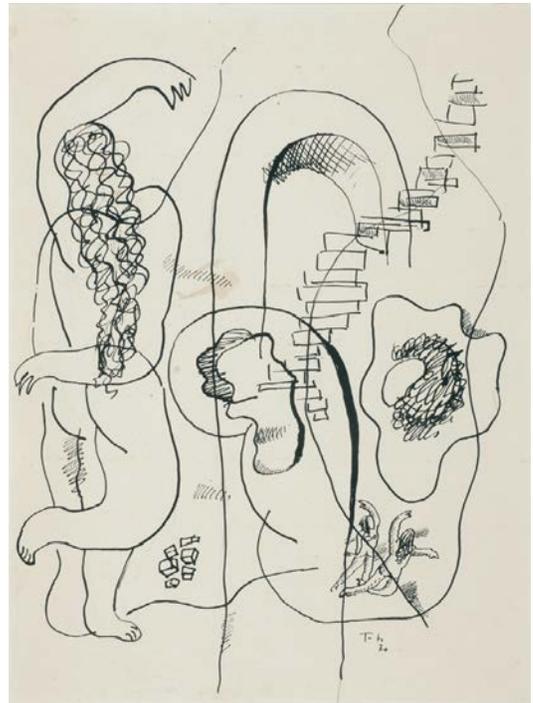
MAN RAY. *RETRATO DE VICTOR BRAUNER*, Gelatinobromuro, 30 x 24 cm, copia actual
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París



MAN RAY. *RETRATO DE BENJAMIN PÉRET*. Gelatinobromuro, 29,8 x 23,8 cm, copia actual
MAN RAY. *RETRATO DE JOAN MIRÓ*, Gelatinobromuro, 30,4 x 23,7 cm, copia actual
MAN RAY. *RETRATO DE YVES TANGUY*, Gelatinobromuro, 30,3 x 24 cm, copia actual
MAN RAY. *RETRATO DE MAX ERNST*, Gelatinobromuro, 30,3 x 24 cm, copia actual
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París



Dibujo de WOLFGANG PAALEN para el poemario de VALENTINE PENROSE publicado en la Colección *Repères*, n° 19. Tinta sobre papel, 44 x 30 cm. Ediciones GLM, París, 1935. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París



Dibujo de FERNAND LÉGER para el poemario de ROBERT GUIETTE publicado en la Colección *Repères*, n° 24. Tinta sobre papel, 32 x 24 cm. Ediciones GLM, París, 1935. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

En julio de 1935 aparece la colección *Repères*. Concebida según el mismo principio que los *Cahiers des Douze*, asocia un artista con un texto breve de un poeta. Cada cuaderno, del que se imprimen 70 ejemplares, tiene una tipografía única y una maquetación sobria. La colección se inicia con *Nuits partagées* de Éluard y un dibujo de Dalí. Aparecen luego Le Louët-Prieto, Prassinos-Bellmer, Maïakovski-Dil, Follain-Augsbourg, Breton-Duchamp, Lévis Mano-Man Ray, Courthion-Seligmann, Nezval-Toyen, Péret-Tanguy, Tzara-Giacometti, Hugnet-Domínguez, Jacob-Prassinos, Char-Picasso, Michaux-Bernal, Audibert-Bosschère, Bertelé-Gysin, Jouve-Balthus, Penrose-Paalen, Scutenaire-Magritte, Marc-Marembert, Kafka-Ernst, Leiris-Masson, Guiette-Léger, Blanchard-Coutaud. La colección termina, con el 25° cuaderno, en agosto de 1937.

GISELE PRASSINOS
HANS BELLMER

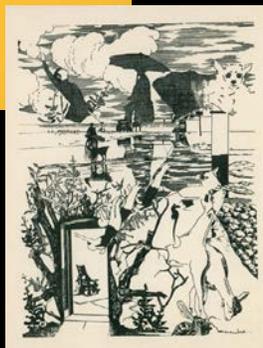


ANDRÉ BRETON
MARCEL DUCHAMP

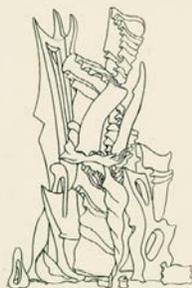
FERNAND MARC
JEAN MAREMBERT



BENJAMIN PERET
YVES TANGUY



GUY LEVIS-MANO
MAN RAY



RENÉ CHAR
PICASSO



PIERRE JEAN JOUVE
BALTHUS



MICHEL LEIRIS
ANDRÉ MASSON



El 12º cuaderno *Repères* reúne el texto de Georges Hugnet, *La hampe de l'imaginaire* [El asta de lo imaginario], con el que es, sin duda, el primer grabado que hizo Domínguez. La fecha que figura en la lámina es 1935.

Tres correspondencias informan sobre su realización. Domínguez le escribe a Hugnet: “Barcelona, agosto de 1935. Querido Georges, he recibido tu manifiesto, que me parece perfecto. Te lo agradezco mucho. [...] Ahora estoy esperando a Marcel Jean, y confío en que me traiga noticias detalladas. Pienso estar en París para el primero de octubre. Acabo de cambiar de dirección, ahora es el 44 de la avenida Gaudí (2º 2A). Dile esto a Marcel Jean. Para tu aguafuerte, espero noticias con el fin de empezarlo, pues sin esto podría ocurrir que lo hiciera demasiado grande o demasiado pequeño. [...] Con toda la amistad de tu Óscar”.

Marcel Jean llega a Barcelona para encontrarse con Domínguez, y luego le escribe a Hugnet el 20 de septiembre de 1935: “Querido Georges, ayer dejé Barcelona. Leí tu carta a Óscar [...] Debo decirte que tu aguafuerte no está hecho. Óscar y yo hemos dedicado casi 5 días a esta ocupación exclusiva, hemos recomenzado la lámina dos veces y finalmente la hemos estropeado accidentalmente. Óscar no ha hecho nunca este trabajo, le falta experiencia y “mano” (yo tampoco soy un experto cabal en materia de aguafuertes). Carecemos por completo de cualquier especie de instalación para un trabajo en el que la cocina es “inevitable”. En fin, nos ha sido imposible poder tirar una prueba potable de este objeto después de haber removido cielo y tierra y empapado varias camisas y pares de zapatos (lluvia y calor). Te pido disculpas por estas largas excusas, pero me habías pedido algo (la lámina para el 15 de septiembre) que se

Barcelona Août 1935

Oscar Georges: y la que ton
manifeste l'iquid se trouve parfait
te te remercie beaucoup.

Je passe le temps avec une femme
et un type, que font des tableaux
avec bien, et on fait des expériences
des cadavres - etc... Je pense emporter
avec moi des choses, pour montrer
à vous tous. Maintenant, j'attend
à Marcel Jean, et j'espère, avec lui
des nouvelles détails. Je pense être
à Paris pour le 1^{er} d'Octobre.

Je viens de changer d'adresse
maintenant c'est 44 AVENIDA
GAUDI (2º 2ª). Tu dirais ça à
Marcel Jean.

Pour ton - eau fort. j'attend
de tes nouvelles pour la commencer
car je pense que sans ça il
peut arriver de la faire trop
grand, ou trop petite.

Miro est parti à la campagne
et sali aussi. Apart de cette
femme et cet type, que son

des éléments très intéressants, on ne trouve
pas ici personne. il ne rien à faire
ici, dans le terrain idéaliste.

Je viens de commencer à travailler
beaucoup, par l'exposition, et j'espère
faire des choses folles. Les objets
te les faisais à Paris, pour la dis-
cette de transport.

C'est fond d'ouvrage que tu
ne viens pas. il s'a tant des
choses folles ici.

Je suis énormément emmerde pour
l'écrire. Le français c'est très difficile
pour moi.

Des des Souvenirs pour tous
annonce à l'annonce que je pense
l'emporter un tout petite cadenas
spécial. Avec toute l'amitié de
ton Oscar



Carta de ÓSCAR DOMÍNGUEZ a GEORGES HUGNET, agosto de 1935. Cuatro páginas con un dibujo de pájaros sobre ruedas. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAJESTIC-BAR
PREFECTURE
MONTPELLIER
1935

MONTPELLIER
14
21-IX
1935
FRANCE

LE VIEUX FRANÇAIS
DONNE LA VOIE
ET LA GAÏETÉ

Monsieur Georges Hugnet
1 square Léon Guillot

Paris
(75e)

MAJESTIC-BAR
PREFECTURE
MONTPELLIER
1935

à l'adresse

cher papa, qu'est Barcelone
avec hier, evening, de parti
parce que le ni s'était plus de
tout de même et un peu mal
aussi parce que le gendre de
fic me gênait un peu avec
aux en vacances - et mon peu
d'entendement de cette langue
commençaient à me gêner.

à présent, ici pour 10 jours,
environ le Marché de Paris -

Mais papa m'a confirmé que
pour l'édifice de notre lieu
"l'affaire était dans le sac"
Tant en inscription, qu'en

antibution, personnellement il faut
m'amuser à l'événement - moi j'
prouve facilement fait, le reste
il m'y a donc d'ici à là, pas
s'oublier d'une difficulté,
à condition qu'il a pu
un peu d'habituer le pavement,
dans l'ordre et l'importance
me t'en avais à dire qu'il d'ail
leurs.

Mais ce que tu a fait, (et
fais) on d'ailleurs parfait -

Mais je voudrais bien que
ce soit en l'envoi cette petite
lettre promise, qui confirme
un engagement si propre -

J'ai lu ta lettre à papa
et les détails de vos jours de Paris -

Il faut que je te dise que
ta car-fon m'a été par fait -
bon, avec, 1000 g. oui, par
facilement 5 jours à cette occa.

Le planche monument à la se faire en un jour par

patin exclusive. D'ici à là, j'ai
jamais fait ça ça ail, il
manque d'expérience, et de main,
je ne sais pas, ma plus un
technicien terrassant en fait de deux
jours. Mais maintenant absolument
de toute espèce d'installation pour
un travail à la cuisine est
insurmontable. Enfin il nous a été
impossible de pouvoir faire une
une épave potable de et
objet, après avoir réussi cet
en terre, en temps plusieurs
champs, et par la charbonnets
(plus de chaleur).

Papa d'ici, dans 10 jours,
mais tu m'as demandé une
chose (la planche pour le 15 sept,
qui sont arrivés im possible, après
que nous arrivons moi, Oscar, et moi,
tout le bonne volonté possible -

Mais c'est que paraître impossible
je te raconterai de la suite de l'envoi

dans le genre de celle qui butte
à caractère sur la cuisine - Je
comprends mieux maintenant le latin
troussé que lui avait causé
le séjour parmi ces populations
~~troussées~~ serviables, ~~troussées~~
~~troussées~~ ~~troussées~~ ~~troussées~~ ~~troussées~~ ~~troussées~~ ~~troussées~~
leptique et ~~troussées~~ ~~troussées~~
~~troussées~~ ~~troussées~~ -

Si c'est fini par le spirituel
j'irai par ce chemin, petit
carte à semaine, pour j'espère
belle à savoir et venir bien sûr -

Te souviens calculer plusieurs
ici de quelques bulletins de mes
acquisition par mardi, de la Maximium
je ne t'ennuierai en rien, avec
l'environnement affligé de la
bell. famille de ma fille - Mais
je ne fais pas par moi
je n'ai pu parler plus de ce lieu
"à paraître" - ~~par~~ mardi, sur
~~partie~~ de 100 bulletins à la Marche
y d'envoi ici - bonne ici aussi ici

de bulletins de inscription Guy-Marc
un peu de terrain pour être des
arrivées.

Enfin pour d'ici - fait, j'ai
basé, conseil à Oscar, à l'occasion
on vient à Paris (dernier jour de
septembre). La planche sur
faire, ~~troussée~~ une journée (tu
l'immense chez l'acrobate) en
au moins il m'a impressionné
plus (une ampoule mobile) avec
ça.

Je pense que tu finis me
par pas, suivant la formule,
troussé le cul avec mes vêtements
carthagoins et qu'il sera accu-
ché dans mon lit moi à mon
voilà.

à faire ça, a vu avoir le jour
le solitaire, sinon ailleurs -
C'est tout en tout d'affaires,
mais j'est toujours, ton bonheur
sur votre vil' couleur d'indien
Bonne nuit
Marcel Jean
Monsieur de Paris (Montpellier)

Carta de MARCEL JEAN enviada a GEORGES HUGNET, con fecha 21 de septiembre de 1935
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, Paris

Samedi 19 Octobre 1935

Des soucis de toutes sortes m'ont empêchés de vous répondre plus tôt. Vous ne m'en tenez pas rigueur, n'est-ce pas, puisque j'ai pu, à vous si souvent ces jours-ci et que vos lettres me font un tel plaisir. Quelle joie pour moi que vos photos, si belles que je les mets au mur instantanément. Ça n'est pas un instantané que ça se perdrait sans en parler longuement, mais le papier me rend timide, d'autant que je n'ai à vous exprimer que les compliments les plus flatteurs. Tout ce qui vient de vous est si personnel, si vite si merveilleusement dans le monde qui est le nôtre, que c'en est un réconfort

de vous demander de ne jamais négliger de me tenir au courant de votre activité et, si cela ne vous gêne pas, de m'adresser à toute occasion ces envois qui donnent aux jours une éclatante lumière. Agissez de même envers mes amis qui sont les vôtres car notre vie à tous est difficile à tel point que tout se désorganise.

Oui, j'ai mes bris d'attente dans de noires difficultés. Et cela m'affligeait davantage de voir mes plus chers amis dans une situation analogue, livrés plus démoralisés. D'autre part, j'avais vu que Oscar Dominguez à manquer mourir? Il est même malade d'Espagne, empoisonné par des nourritures avariées, - résultat au fond de sa misère et de son peu de résistance au mal - ce qui

est allé à l'hôpital, à peine débarrassé. Typhoïde. Chaque fois, au printemps, au mois de mai, il se retire, mais doit retourner à l'hôpital quinze jours encore, ce qui l'abat complètement, sans le compter. D'ailleurs son caractère pour mon livre, j'aurais été qu'elle soit en poèmes. La poésie de Dominguez, sa modestie, son dévouement, demeurant m'ont tellement attaché à ce garçon si peu capable de se défendre contre la vie.

Voilà une lettre peu réjouissante. Rattragez-vous, tout paraît s'améliorer.

Je m'estime que vous pourriez peut-être qu'ici on vous oublie. Chacun à, autour de moi, la plus grande estime pour vous et pour ce qui vient de vous. Soyez-en persuadé et aimez votre inquiétude. Tout est dit au seul

élanement, la dignité de vivre que j'ai vos palais, fronts, d'ailleurs part, ce que nous interprétons. Votre arrivée à Paris sera la bienvenue pour nous tous et, en ce qui me concerne, je la souhaite très prochainement. Car, mon très cher ami, il ne s'agit même de question pour moi d'aller en Allemagne, ayant accepté de travailler huit heures par jour pour distribuer possiblement ces temps-ci. Voilà où j'en suis et ce n'est pas trop y penser.

Bisulst j'ai mis des photos de mes collages-poèmes et vous les enverrai. Voilà, si cela vous amuse, un poème (sans collage) obtenu avec des coupures et sous leur inspiration. Je n'est difficile de choisir parmi ces brats

dont, s'ils ne sont pas surrationnels, le ton concret m'est le plus heureux. Donc j'ai recopié le premier venu, au hasard:

Un vieux case de bois avec un brin de flambeau, c'est un bon mais il a de vivre sous les poutres et son sommeil avoué. On croirait une jument de jahan noir en réalité le flueur se couche ou la fumée s'élève ou la neige s'élève. Je suis enroué. Sur le mur d'attente rouge et la salamandre la blanche est une trace à travers aux reins d'ordure.

Cela vous dit-il? ou moi un autre: N'oublie bichie de ton maître ou rattrape la route d'hôtel en route du jour à l'été allégué avec calme indifférent à la mémoire. Comme elle se fait dans une rue splendide et belle. Ses cheveux bruns sont ébouriffés sur le défilé.

elle à ce voyage sin des survivants mais le particularisme des chambres multiples venant d'Allemagne sous de solitaires des traits de l'épave des cases de paille et la terre et la fumée s'élève et la couche et la course tandis que la maison hautement perché à ses superlatives premières se montre à travers les deux matras des deux comme une table d'œuvre.

Je voudrais répondre à tout ce que vous m'avez écrit dans vos deux lettres. Certes, j'ai compris vos sermons en ce qui regarde le numéro consacré aux œuvres récentes de Picasso. Comme je vous le disais, je crois, il faut que les faits prennent Picasso sous la lumière amicale et en un plan précis. Sinon ce serais un hommage sans plus et des phrases ajoutées à celles qui ont déjà existé en vain sur cet homme qu'on connaît au fond très mal et qui demeure un mystère.

Que faire? Écrivez moi vos suggestions. J'en aurai parlé à mes amis. Et plus difficile, évidemment, est que vous n'êtes pas au courant des derniers recherches de Picasso dont il y aura quelques cent reproductions. On publiera également des poèmes de lui pour la plupart similaires quelques écrits sous une inspiration arrivant à l'agence (comme les 22-23 Gorgone? C'est en regard avec près). En tout cas, quoi qu'il en soit, pour votre collaboration à "Cahiers d'Art", pour des reproductions de vous, - tout cela est conclu d'avance, il ne faut qu'à vous que cela se fasse -, adressez-vous à nous plutôt qu'à la personne dont vous me parlez qui ne connaît pas l'art et dont l'activité est isolée. Mais les Cahiers d'Art, comme toujours, paraîtront

avec régularité et nous les déplorons. Or peut-être cela a pour vous un intérêt ou une utilité, organiser une exposition de vos œuvres à la galerie des Cahiers d'Art (qui se passe et expose aussi Tanguy, Max Ernst, Marc Chagall, Dominguez...). Qu'en dites-vous? Ma lettre est bien oubliée, de ne des cahiers d'Art qui, à l'origine ne devait servir que trois ou quatre illustrations humoristiques et qui, de fait en aiguille, s'est agrandi sans programme fixé, tel pare il s'en demande qu'on vous se l'ait parvenu ou - A propos d'envois, avez-vous reçu mon livre?

L'homme aux cheveux m'intéresse formidablement. Quelles idées splendides! Peut-être m'en parler. Y a-t-il moyen d'obtenir cet ouvrage? dans quelles conditions?

Je vais partir maintenant vers Dominguez qui s'ennuie dans son tricot et ne s'en va pas. Je suis quitte. Mais pas pour longtemps car je vous promets de vous écrire aussi vite que je le pourrai. De votre côté, ne m'oubliez jamais. Mon bon souvenir à votre femme. Et à vos amis Georges Hugué

Carta de GEORGES HUGNET a HANS BELLMER fechada el 19 de octubre de 1935. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París



Grabado de ÓSCAR DOMÍNGUEZ para ilustrar el poemario de GEORGES HUGNET *La hampe de l'imaginaire*, 35 x 15 cm. Colección Repères, nº 12. Ediciones GLM, París, 1935. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

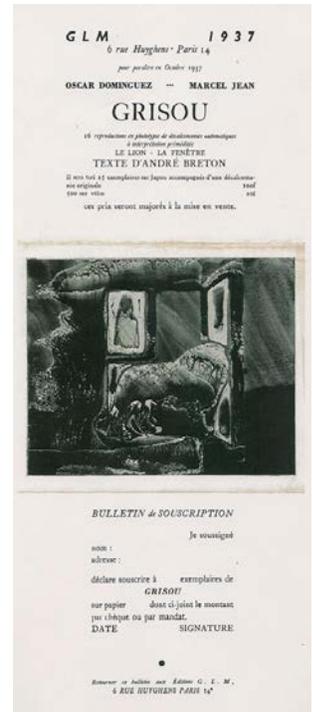
ha revelado imposible a pesar de que Óscar y yo hemos puesto en ello nuestra mejor voluntad. [...] Envía aquí también boletines de suscripción Lévis Mano. Puede que mi hermano te encuentre aficionados. En fin, en cuanto al aguafuerte, lo he dejado, he aconsejado a Óscar que espere a su regreso a París (a finales de septiembre.) La lámina se hará, todo se tirará en un día (tú la llevarás a Lacourière) y al menos no se angustiara más (una angustia débil) con esto. Tendremos guerra en Etiopía, si no la hay en otras partes. Marcel Jean”.

Hugnet le escribe a Hans Bellmer el 19 de octubre de 1935: “[...] ¿Sabe que Óscar Domínguez ha estado a punto de morir? Volvió enfermo de España, envenenado por comidas en mal estado –como consecuencia, en el fondo, de su miseria y de su poca resistencia al mal–, y se fue al hospital justo después de desembarcar. Tifoidea. Cada día, o casi, voy a verlo. Está mejor, pero tiene que permanecer en el hospital quince días más, lo que lo tiene completamente abatido, usted lo comprenderá. Si su aguafuerte para mi libro hubiera sido póstumo me hubiera vuelto loco. La pureza de Domínguez, su modestia, su desinterés me han unido con fuerza a este muchacho tan poco capaz de defenderse contra la vida [...]. Voy a ir ahora a ver a Domínguez, que se aburre en su triste cama número 5 [...]. Yo soy su amigo Georges Hugnet”.

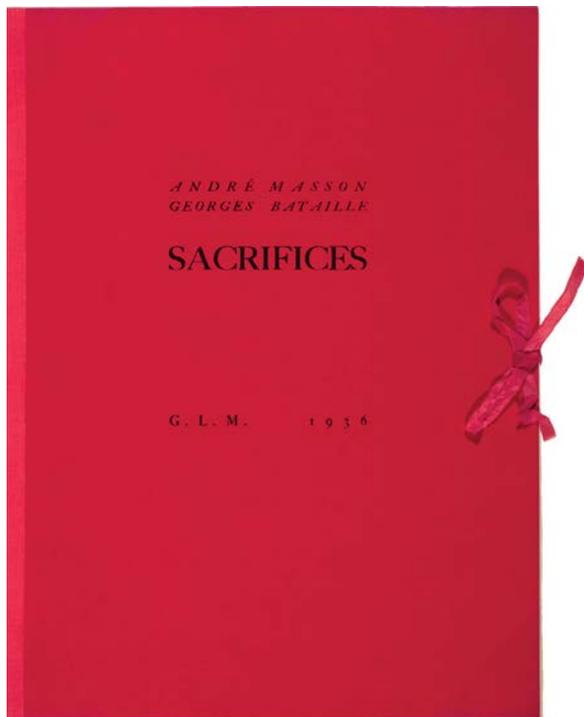
Estas tres cartas permiten pensar que Jean no estuvo en Barcelona antes de agosto; que un dibujo había sido realizado en septiembre, puesto que Domínguez y Jean intentan grabar la lámina; que en octubre el aguafuerte está grabado, pues Hugnet escribe que no será póstumo. La tirada en negro sobre fondo crema, de 70 ejemplares, fue hecha probablemente por Lacourière, igual que las tiradas en colores, en una o dos pruebas: verde sobre fondo negro, rojo sobre rosa y azul sobre azul celeste. Lévis Mano me dijo que no conocía estas pruebas. Había hecho para Bellmer una tirada aparte en rosa de su dibujo y existen otras pruebas de colores para *Repères*. GLM prefirió finalmente la sobriedad del negro, evitando así los costes más elevados de los papeles de colores que Breton, Char y Éluard apreciaban.

El colofón de *La hampe de l'imaginaire* lleva fecha de “mayo de 1936”. El cuaderno GLM n° 2 anuncia su publicación para “final de julio de 1936”. La dedicatoria de Hugnet en el ejemplar de Lévis Mano, fechada 1937, añade incertidumbre. Antoine Coron, en su catálogo de las ediciones GLM, no da por válidas las fechas de los colofones de *Repères*. La carga de trabajo de GLM y las dificultades de impresión de las ilustraciones alargaban los plazos. Los resultados inciertos de las suscripciones explican tanto los retrasos como las anulaciones.

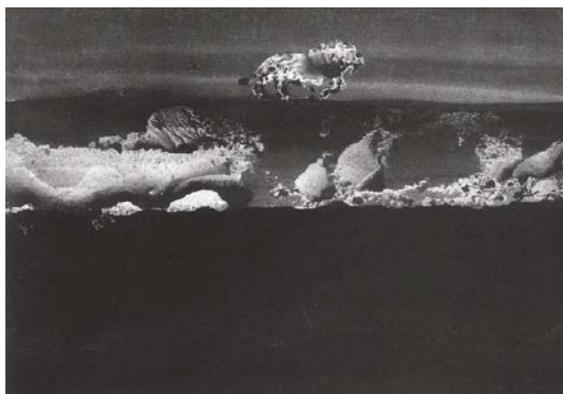
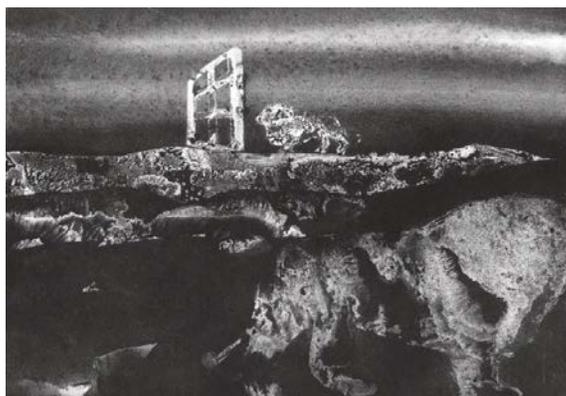
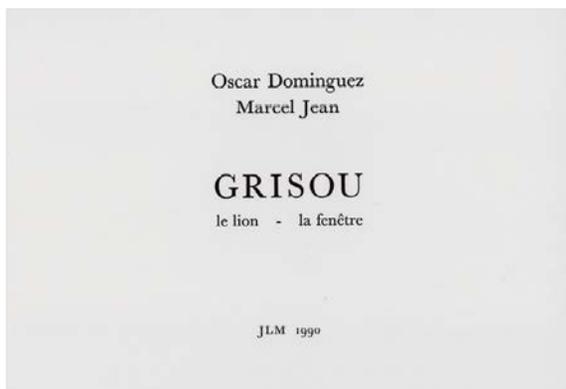
A falta de los suscriptores necesarios, queda inédito *Grisou* de Domínguez y Jean, que reproducía en fototipia dieciséis decalcomanías automáticas de interpretación premeditada, con un texto de Breton. El boletín de suscripción de GLM anunciaba su aparición para octubre de 1937. GLM, como muchos otros, no editaba hasta que sus gastos estaban cubiertos de antemano. La falta de suscriptores había hecho que Jeanne Bucher no editara *Sacrifices* [*Sacrificios*], de Bataille, con los grabados de André Masson. GLM lo imprimirá, pero sin poder tirar más de 60 ejemplares de los 150 previstos. A diferencia de los grabados de Masson, las decalcomanías de Domínguez y Jean estaban todas realizadas. La serie, compuesta con plantillas de una ventana, de un león, se ha conservado.



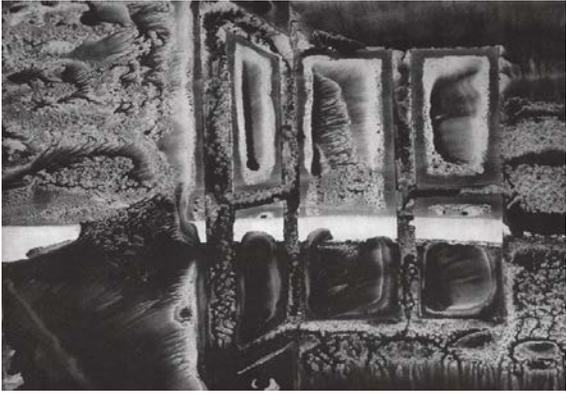
Boletín de suscripción para *Grisou*. *Le lion - La fenêtre*. GLM, París, 1937. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

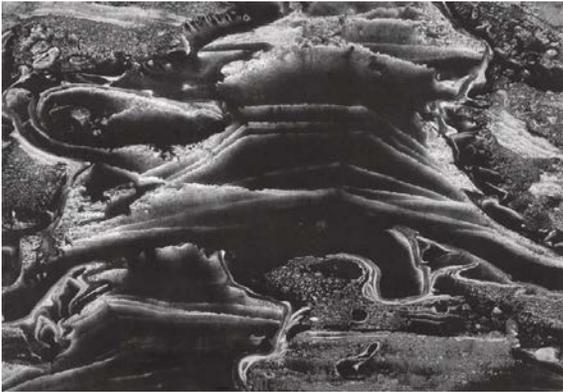
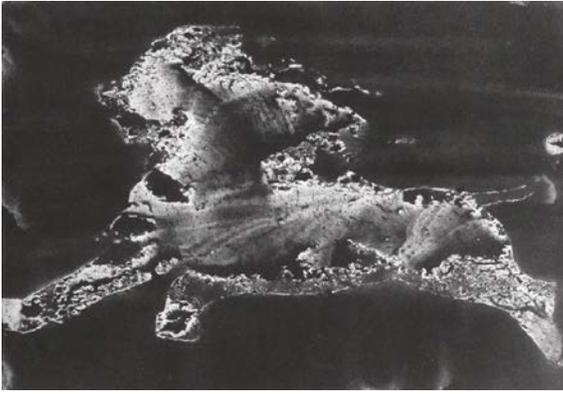


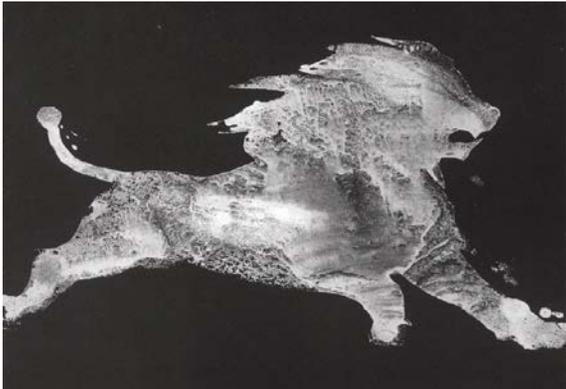
ANDRÉ MASSON / GEORGES BATAILLE, *Sacrifices*, 1936. Carpeta compuesta por cinco grabados de ANDRÉ MASSON, 55 x 44,5 cm. Ejemplar único con amplios márgenes, firmado. Impreso en color marrón rojizo. GLM, París. Colección particular; cortesía Galerie 1900-2000, París

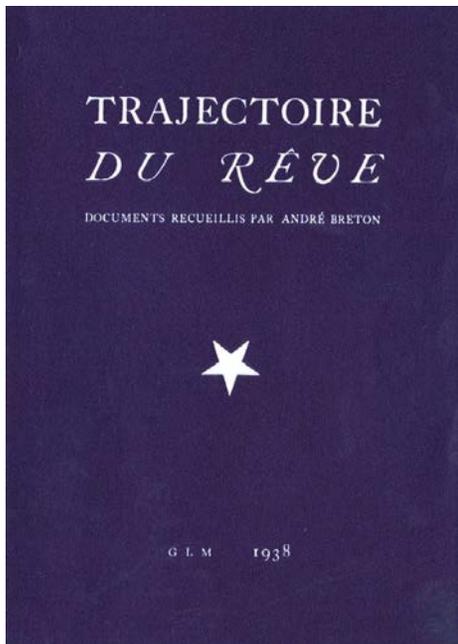


ÓSCAR DOMÍNGUEZ / MARCEL JEAN, *Grisou. Le lion - La fenêtre*, París, JLM, 1990. Libro anunciado por GLM en 1937, aunque editado en 1990 por JEAN-LUC MERCIÉ (JLM). Carpeta con 16 reproducciones en fototipia de decalcomanías automáticas de interpretación premeditada. 22 x 27,5 cm. Edición compuesta por 25 ejemplares. Éste, HC, contiene la indicación autógrafa "de Juan Manuel Bonet avec un monotype de Marcel Jean", y es uno de los reservados al editor. Incluye un monotipo de 21,5 x 25 cm, original de MARCEL JEAN, realizado en París, 1936, mientras ÓSCAR DOMÍNGUEZ y MARCEL JEAN preparaban su colaboración en la octava entrega de la revista *Minotaure*, "D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir)". La edición incluye una nota del editor: "Annoncé par GLM en 1937, *Grisou* paraît chez JLM en 1990 sous la forme initialement prévue d'un album de 16 reproductions en phototypie de décalcomanies automatiques à interprétation préméditée. La préface d'André Breton, elle, n'a jamais été écrite. JLM". Colección MJMB, Madrid









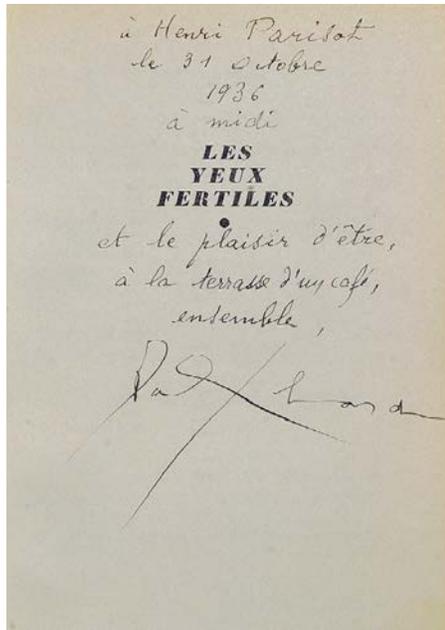
ANDRÉ BRETON. *Trajectoire du rêve*, GLM, París, 1938. Colección José María Lafuente, Santander



SOUVENIR DE L'AVENIR. Dibujo de ÓSCAR DOMÍNGUEZ para *Trajectoire du rêve*, GLM, París, 1938

Estas decalcomanías no diferían, de este modo, sino en parte, de las experimentadas en París, en la primavera de 1935, en casa de Jean con Domínguez, Tanguy, Hugnet, Breton. Una de las realizadas por Domínguez ilustra el texto de Péret aparecido en el número 8 de *Minotaure*, del 15 de junio de 1936, con el artículo de Breton titulado *Décalcomanie du désir* [*Decalcomanía del deseo*]. Una decalcomanía de la misma forma hecha por Domínguez aparece en la portada del libro *Willi Baumeister*, de Eduardo Westerdahl, que *Gaceta de Arte* publicó en Tenerife en 1934.

Como para la colección *Repères*, Breton participa en los *Cahiers GLM*. Con la aparición del cuarto cuaderno, toma forma el proyecto de un número especial dedicado al sueño. El 2 de marzo de 1937 Parisot se lo anuncia a Mario Prassinis. El 10 de marzo de 1937 Breton le escribe a GLM anunciándole que se suma al proyecto y precisándole que “todo debe ser auténtico, original y, en la medida de lo posible, nuevo”. Breton reúne ilustraciones y textos, entre otros su sueño del 7 de febrero de 1934 sobre la pintura de Domínguez, que titula *Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé* [*Cumplimiento onírico y génesis de un cuadro animado*]. “En casa de mi amigo Óscar Domínguez, por la mañana. Con la espalda vuelta hacia la luz, lo miro pintar (...)”. El dibujo de Domínguez *Le souvenir de l'avenir* [*El recuerdo del futuro*] figura después del texto de Hugnet *Les revenants futurs* [*Los que vuelven del futuro*]. Este séptimo cuaderno GLM aparece con la misma portada que los seis cuadernos precedentes, al mismo tiempo que una tirada con una portada especial titulada *Trajectoire du rêve* [*Trayectoria del sueño*], con el mismo acabado de impresión del 30 de marzo de 1938.



Portadilla de *Les Yeux Fertiles*, de PAUL ÉLUARD, GLM, 1936. Uno de los dos ejemplares en papel verde, con una dedicatoria autógrafa de ÉLUARD: "à Henri Parisot le 31 octobre 1936 à midi *Les Yeux Fertiles* et le plaisir d'être à la terrasse d'un café, ensemble, Paul Éluard". El grabado original de PICASSO, 46,5 x 33,5 cm, acompaña únicamente los 10 ejemplares en papel Japón, así como los tres sobre papel de color impresos para BRETON, CHAR y ÉLUARD. Dicho dibujo se reproduce en todos los ejemplares de *Les Yeux Fertiles*. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

Quince días más tarde, GLM publica *Solidarité* [*Solidaridad*], un poema de Éluard con siete grabados de Picasso, Miró, Tanguy, Masson, Wright, Husband, Hayter en apoyo de los republicanos españoles.

El 10 de agosto de 1938 aparecen las *Œuvres complètes* [*Obras completas*] de Lautréamont, que GLM compuso con una introducción de Breton. Un dibujo de Domínguez ilustra el tercer canto de *Maldoror*. Es una ilustración directa de cinco líneas de texto: "bello como la flor del cactus [...] mordida en el cuello por un escorpión de la gran especie". Seligmann y Paalen, Magritte y Espinoza, Matta, Ernst y Masson, Tanguy y Brauner, Miró y Man Ray, todos surrealistas, son los demás ilustradores de los seis cantos.

El 27 de agosto de 1938 la botella que Domínguez le lanza a Esteban Francés, que le está incordiando, revienta un ojo de Brauner. El accidente contribuye a la fragmentación del grupo surrealista, iniciada en 1936 a raíz de la marcha de Éluard, de la excomuniación de Parisot, de las rupturas con Arp, Dalí, Ernst, Hugnet, Man Ray... Las quince fotografías tomadas por Man Ray de los maniqués de la exposición surrealista de 1938, entre otros el de Domínguez, no serán reunidos, con un texto de Man Ray impreso por GLM, hasta 1966, con el título de *Les mannequins* [*Los maniqués*]. Óscar Domínguez había muerto el 31 de diciembre de 1957.

En 1939 el proyecto de reedición de *Los Cantos de Maldoror* queda sin realizarse. La guerra mundial pone fin a las relaciones de GLM con el grupo surrealista. Sigue editando a Éluard y a Char, ilustrado por Miró... pero su cautiverio lo ha transformado.



Pruebas en distintos colores del grabado de ÓSCAR DOMÍNGUEZ para el poemario de GEORGES HUGNET *La hampe de l'imaginaire*, 25 x 19 cm. Colección *Repères*, n° 12. Ediciones GLM, París, 1935. Colección particular, cortesía Galerie 1900-200, París

LAS FUENTES DE LA ILUSTRACIÓN: DE SUMERIA AL SURREALISMO

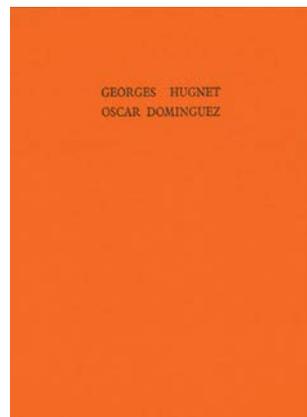
Los dos dibujos de Domínguez publicados por GLM en el margen de las páginas 1 y 3 de la ficha de inscripción para el ciclo de conferencias surrealistas de junio de 1935, prolongan las ilustraciones que había hecho para el número de diciembre de 1933 de la revista *Gaceta de Arte* y para las portadas de las ediciones de *Romanticismo* y *cuenta nueva*, de Emeterio Gutiérrez Albelo, en 1933, y de *Crimen*, de Agustín Espinosa, en 1934. El primer dibujo aparece como un cadáver exquisito, invención surrealista.

La ilustración para *La hampe de l'imaginaire* está influida por la asociación libre, otro procedimiento surrealista. El análisis de dos dibujos conocidos, preparatorios del grabado, muestra la complejidad de la búsqueda de Domínguez. La carta de agosto de 1935 que Domínguez envía a Hugnet está ilustrada con un dibujo de dos pájaros sobre ruedas. Estos pájaros de cabeza redonda y pico triangular, juguetes sobre ruedas, parecen posarse en un acueducto curvo, salpicado de rosas. Tan solo el pájaro estilizado y el tema de la rueda vuelven a aparecer en el grabado que fusiona ambos dibujos.

El dibujo a lápiz, en una hoja de cuaderno de 23,4 x 15,1 cm, firmado, fechado 35 puede ser un primer estado. Comparado con el grabado, la mujer es idéntica a la de éste salvo que tiene en la mano una manzana. La bicicleta estilizada es también la misma, pero una serpiente se enrosca en el manillar.

El otro dibujo realizado, en una hoja de 35,6 x 26 cm, firmado, no está fechado. Presenta tres variantes. La mujer tiene en la mano un objeto ovoide al que se le añade un cilindro. Un pájaro con una cola bífida, una golondrina, está posado en el manillar. El trazo es realista, por ejemplo el de la bicicleta, de volúmenes muy marcados, particularmente en el neumático de la rueda.

El grabado, cuyo fondo rosa mide 24,3 x 16,1 cm, retoma la estilización de la bicicleta del primer dibujo. El pájaro posado en el manillar, con la cabeza ladeada hacia la derecha



Cubierta de *La hampe de l'imaginaire*, GLM, 1936. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Dibujo original para el grabado de *La hampe de l'imaginaire*, 1935. Lápiz sobre papel, 25 x 19 cm, con importantes variantes respecto a la imagen impresa finalmente en la edición. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

y cola bífida, está también estilizado como los de la carta. El objeto que la mujer sostiene en la mano parece corresponderse con la descripción que Jean hace de un objeto de Domínguez: “una esfera blanca de la que sale una mano que inyecta una jeringa hipodérmica en la mencionada esfera”. Es uno de los extremos de *Exacte sensibilité* [*Exacta sensibilidad*], construido también en 1935, cuya reproducción completa ilustra las palabras de Marcel Jean en su *Histoire de la peinture surréaliste* [*Historia de la pintura surrealista*].

LA PERMANENCIA DE LA MUJER Y DE LA BICICLETA

El grabado está en relación con el texto de escritura automática de Hugnet *Ce morceau de bois : la hampe de l'imaginaire* [*Este pedazo de madera: el asta de lo imaginario*], que da pie al título, evoca una bandera. El asta es el palo de madera al que va sujeta una bandera. La mujer está estirada en un volumen cilíndrico, un asta a la que está sujeta la bicicleta, colgando como el tejido de una bandera, flotando al viento, desplegada en alto, cayendo recogida hacia abajo, paño y piel soñados, que penden del asta, en francés *hampe*, cuyo anagrama es “phame”, *femme* “mujer”. Homenaje a la bandera desde una perspectiva inversa; vista de la bandera con el pie del asta lejos, en el horizonte. Mientras

que, vista desde el pie de un asta muy grande, la bandera es pequeña, aquí es muy grande. El homenaje a la bandera se vuelve intenso, pues no es ya símbolo nacionalista, sino deseo amoroso y soñado de libertad que simboliza, en los años 30, la bicicleta.

La asociación es doble, pues el asta designa también el muslo posterior de la mujer. La parte posterior de los muslos se hace aquí muy visible, al igual que las nalgas. La representación de la mujer de espaldas es constante en Domínguez hasta 1942, cuando la guerra oscila y la resistencia le hace frente. Esta representación del dorso, del reverso, es una marca del surrealismo. El número 5 de *Minotaure*, con la cubierta de Francisco Borès, reproducía, el 12 de mayo de 1934, una foto de Man Ray en la que se ve una mujer de espaldas, nalgas a la vista, rostro oculto. Como en el grabado y el texto de Hugnet, “*tu rostro no existe*”. En 1924 Man Ray, encuadrando la espalda y las nalgas de Kiki, la transformaba en un violín y titulaba la foto *Le violon d’Ingres* [*El violín de Ingres*], un eslogan violonchelo: “*Violons celles que nous aimons*” [*Violemos a aquéllas a las que amamos*].

La bicicleta es también mujer. El cuerpo dibujado del grabado tiene un perfil más bien femenino, pero sin un carácter sexual visible. Es la larga cabellera lo que, en aquella época, puede caracterizar la feminidad. La cabellera que Domínguez añade a la articulación entre el manillar y la horquilla transforma, por tanto, la bicicleta en mujer. Al contrario, Victor Brauner, al pintar *La femme chaude* [*La mujer cálida*], transformaba una mujer en bicicleta.

Esta bicicleta convertida en mujer, ¿podría ser Remedios Varo, retrato simbólico por el marco que evoca una V invertida y la rueda y su horquilla una vulva? En 1935 Domínguez y Varo hacen juntos cadáveres exquisitos. En agosto él le escribe a Hugnet que en Barcelona lo único interesante que hay son Remedios Varo y Esteban Francés, del que ella se divorciará para casarse con Benjamin Péret. En 1935 Óscar Domínguez realiza *Pérégrinations de Georges Hugnet* [*Peregrinaciones de Georges Hugnet*], un objeto constituido por un caballo que pasa a través de una bicicleta, doble símbolo de la evasión, medio de transporte y transporte amoroso. En los sueños del imaginario moderno la bicicleta reemplaza al caballo. El soñador monta a horcajadas la bicicleta, la mujer y su inconsciente. El asta que ostenta la bandera del imaginario es señal de reunión, pues despliega el deseo por la mujer para transferirlo al deseo por el objeto. Del reclamo publicitario a la comunicación, la mujer sigue siendo un medio de volver deseable el producto o el candidato, de hacer que se compre o se vote. La sexualidad reprimida sigue siendo manipulable, como lo han denunciado los surrealistas y las feministas.

LAS VARIACIONES DEL ANIMAL Y DEL OBJETO

El primer dibujo asocia la serpiente y la manzana a una mujer, tres símbolos del episodio bíblico de la tentación de Eva por la serpiente. Adán y Eva viven eternamente en el Paraíso, sin preocupaciones ni dolor. Lo único que Dios les ha prohibido es que coman las manzanas del árbol de la vida, el árbol del conocimiento del bien y del mal, situado en medio del jardín del Edén. La serpiente, el diablo, incita a Eva a desafiar lo prohibido. Eva y Adán comen la manzana y provocan la cólera de Dios, que los expulsa del Paraíso.

El segundo dibujo sustituye la serpiente por una golondrina y la manzana por un objeto. La golondrina simboliza un episodio babilónico: el diluvio. El dios Enlil, encolerizado por los humanos, demasiado ruidosos, decide anegar toda la creación. El dios Enki, que ha



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *LES DEMEURES D'HYPNOS*, 1938. Óleo sobre lienzo, 64 x 94 cm. [Cuadro colectivo, firmado por Óscar Domínguez, expuesto en 1976 en la Galerie Govaerts, Bruselas, con motivo de la exposición surrealista *Les Demeures d'Hynos*, y a propósito de la publicación del libro homónimo de Patrick Waldberg]. Colección particular, Madrid

creado a los humanos, previene a través del sueño a uno de ellos, Atrahasis (Uta Napisti), para que se refugie con los suyos en un barco. Una golondrina informa a Atrahasis del momento en que se detiene el diluvio, que señala el final de la cólera divina. Atrahasis, por haber salvado a la humanidad, se vuelve inmortal. En la versión de Nínive, el rey Gilgamesh, deseoso de escapar de la mortalidad, le enseña a Atrahasis que existe una planta de la inmortalidad, pero que una serpiente se ha apoderado antes de ella y le impide ser inmortal. En el relato bíblico el final del diluvio es anunciado por una paloma que regresa con una rama de olivo. Domínguez, sustituyendo a la serpiente por un pájaro, pasa de las fuentes bíblicas a las fuentes mesopotámicas, del final del paraíso al final del diluvio. Pero, sobre todo, invierte el simbolismo al pasar del comienzo al final de la cólera divina, del final de la inmortalidad a la mortalidad y a una inmortalidad posible.

Estos episodios se relacionan directamente con Tenerife, tierra natal de Domínguez, al que Breton, en su sueño, apoda *le dragonnier des Canaries* [*el drago de las Canarias*], el árbol insular cuya cabeza cortada vuelve a crecer multiplicándose como las cabezas de los dragones que guardan el árbol de las manzanas de oro de la inmortalidad en el Jardín de las Hespérides, el árbol de la vida y del conocimiento en el jardín del Edén.

Tenerife, paraíso tal vez bíblico, seguramente griego, aparece también como sumerio en el cuadro *Les siphons surréalistes* [Los sifones surrealistas], en el que unos grandes sifones alimentan los ríos del paraíso original.

LAS OTRAS ILUSTRACIONES DE DOMÍNGUEZ PARA GLM SEVINCULAN TAMBIÉN CON LOS ORÍGENES

De las decalcomanías de *Grisou*, Emmanuel Guigon dice que en ellas “se aprecia el recuerdo mítico de las catástrofes geológicas de la Atlántida, de la que las Islas Canarias serían los restos. Algo que habría precedido al Génesis”. Habría, por tanto, una estrecha relación entre estas realizaciones y los orígenes y conocimientos de Domínguez. El automatismo, aun el absoluto, le deja menos espacio al azar que el que la premeditación le deja a la interpretación. El efecto del azar, reducido por la utilización de plantillas en forma de ventana en el caso de Jean o de León en el caso de Domínguez, aumenta por las asociaciones. Los límites se borran con el León y la ventana, que es el adentro y el afuera, para Lévis Mano. La explosión de *grisou* [grisú], causa de catástrofes mineras, anuncia las deflagraciones del surrealismo al igual que las de la guerra.

Souvenir de l'avenir invierte la mirada del futuro hacia el pasado, en simetría con el título *Les revenants futurs*, de Hugnet, pero sin ilustrarlo. Está en relación directa con un objeto de Domínguez de 1937, *Jamais* [Nunca], que Marcel Jean describirá así: “un antiguo fonógrafo pintado en blanco, y mudo, pues el plato giraba eternamente bajo una mano extendida que reemplazaba al brazo del diafragma, mientras que de la bocina salían dos piernas femeninas”. El dibujo muestra que las piernas se mantienen sobre una columna rectangular, curva, con la base abierta por una llave, y que la bocina se termina en un cuello de cisne. “En sueños”, escribe Albert Béguin, “me conozco con el pasado, un pasado muy anterior a mis años vividos –con el universo [...]. De ahí que la poesía, como el sueño, parezca con frecuencia saltar de un tema a otro”.

La ilustración para el tercer canto de Maldoror se refiere a cinco líneas del texto de Lautréamont que Lévis Mano destaca en el sumario: “¿Acaso lloras? Te lo pregunto, rey de las nieves y de las nieblas. No veo lágrimas en tu rostro, bello como la flor del cactus, y tus párpados están secos, como el lecho del torrente; pero distingo, en el fondo de tus ojos, una cuba llena de sangre en la que hierve tu inocencia, mordida en el cuello por un escorpión de la gran especie”. La traducción en imágenes es directa. El escorpión gigante es visible en la espalda... Marcel Jean explica que Domínguez “ha elegido como tema una frase de la estrofa de los *dos hermanos misteriosos* que cabalgan a la orilla del mar, estrofa en la que el poeta montevideano habla de volcanes apagados y de otras señales de una gran convulsión geológica. En el dibujo se ve, en medio de aguas inmensas, ante una gigantesca pared líquida, a una mujer que lleva un tocado de plátanos –la fruta de las Canarias–, figura simbólica levantada como el monumento conmemorativo de alguna aventura sísmica que se hubiera producido en el emplazamiento de las Islas”.

¿Será el tocado, quizá, una flor de cactus? Puede entreverse tal vez una suela de zapato que remite a las primeras líneas de los *Cantos*, “antes de penetrar más lejos en semejantes landas inexploradas, dirige tus talones hacia atrás y no hacia adelante”, pero sin duda el simbolismo conservado por Domínguez es insular, paradisíaco.



MAN RAY, MANIQUÍ DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ, 1938. Gelatinobromuro, copia actual. 30,4 x 22 cm. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París



MAN RAY, MANIQUÍ DE SONIA MOSSÉ, 1938. Gelatinobromuro, copia actual. 23,5 x 17,5 cm. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *LOS SIFONES*, 1938. Óleo sobre lienzo, 61 x 49,5 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

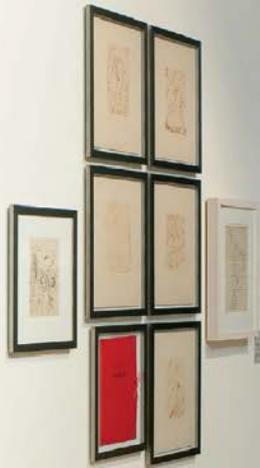


TRAICTOIRE
DE RICA

Textual information, likely a historical overview or introduction to the exhibition, displayed on the wall.









TRAJECTOIRE DU RÊVE

EXPOSITION INTERNATIONALE ANDRÉ MALIN



Imaginer el sueño

El autor de estas escenas, inspirado por André Malraux, transporta el arte y la cultura de los siglos XV al XX. El arte de la época renacentista, el arte de la época barroca, el arte de la época neoclásica, el arte de la época romántica, el arte de la época victoriana, el arte de la época modernista, el arte de la época contemporánea. El arte de la época del siglo XXI. El arte de la época del futuro. El arte de la época del presente. El arte de la época del pasado. El arte de la época del tiempo. El arte de la época del espacio. El arte de la época del alma. El arte de la época del cuerpo. El arte de la época del espíritu. El arte de la época del mundo. El arte de la época del universo. El arte de la época del infinito. El arte de la época del eterno. El arte de la época del absoluto. El arte de la época del relativo. El arte de la época del concreto. El arte de la época del abstracto. El arte de la época del real. El arte de la época del ideal. El arte de la época del posible. El arte de la época del imposible. El arte de la época del necesario. El arte de la época del contingente. El arte de la época del accidental. El arte de la época del esencial. El arte de la época del trivial. El arte de la época del sublime. El arte de la época del ordinario. El arte de la época del extraordinario. El arte de la época del común. El arte de la época del raro. El arte de la época del frecuente. El arte de la época del infrecuente. El arte de la época del habitual. El arte de la época del inusual. El arte de la época del corriente. El arte de la época del extraordinario. El arte de la época del común. El arte de la época del raro. El arte de la época del frecuente. El arte de la época del infrecuente. El arte de la época del habitual. El arte de la época del inusual. El arte de la época del corriente. El arte de la época del extraordinario.

de André Malraux se presenta como un homenaje a Freud, para poner a prueba el poder del arte y la cultura de los siglos XV al XX. El arte de la época renacentista, el arte de la época barroca, el arte de la época neoclásica, el arte de la época romántica, el arte de la época victoriana, el arte de la época modernista, el arte de la época contemporánea. El arte de la época del siglo XXI. El arte de la época del futuro. El arte de la época del presente. El arte de la época del pasado. El arte de la época del tiempo. El arte de la época del espacio. El arte de la época del alma. El arte de la época del cuerpo. El arte de la época del espíritu. El arte de la época del mundo. El arte de la época del universo. El arte de la época del infinito. El arte de la época del eterno. El arte de la época del absoluto. El arte de la época del relativo. El arte de la época del concreto. El arte de la época del abstracto. El arte de la época del real. El arte de la época del ideal. El arte de la época del posible. El arte de la época del imposible. El arte de la época del necesario. El arte de la época del contingente. El arte de la época del accidental. El arte de la época del esencial. El arte de la época del trivial. El arte de la época del sublime. El arte de la época del ordinario. El arte de la época del extraordinario. El arte de la época del común. El arte de la época del raro. El arte de la época del frecuente. El arte de la época del infrecuente. El arte de la época del habitual. El arte de la época del inusual. El arte de la época del corriente. El arte de la época del extraordinario.





DE UNA ANTOLOGÍA CON HUMOR PRECONCEBIDA

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Y LA ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR

ELISEO G. IZQUIERDO

Cuando el 27 de agosto de 1938 se activó fatalmente en el estudio de Óscar Domínguez la macabra escena presagiada por Víctor Brauner en sus propios cuadros (en los que aparecía retratado tuerto, como finalmente ocurriría por aquel accidente *pre-visto*, al golpear su ojo izquierdo el vaso que el pintor canario había lanzado contra Esteban Francés), se consumaba un hecho cuya dimensión iba a sobrepasar, como señaló Juan Larrea¹, la mera relación y vicisitudes entre ambos protagonistas.

Se trata de una circunstancia que, según el escritor bilbaíno, en realidad afectaba a todo el grupo surrealista, el cual accedería a una suerte de estado de videncia, conferido por medio de la pérdida del ojo de uno de sus integrantes, que adquiere así el valor de *sacrificio simbólico*. Y añade Larrea que no hay mejor ejemplo que el de Brauner sobre el complejo funcionamiento del denominado azar objetivo, proclamado por esta *escuela*, y, al mismo tiempo, del *humor negro* por el que tan claramente muestra predilección el Surrealismo². André Breton lo había escrito en el “Pararrayos” de introducción a la *Anthologie de l'humour noir* y, de alguna manera, Domínguez lo plasmó en su cubierta: “la esfinge negra del humor objetivo no podía dejar de encontrarse en el camino polvoriento del porvenir, con la esfinge blanca del azar objetivo y cualquier creación humana posterior será necesariamente fruto de ese encuentro”.

¹ LARREA es uno de los muchos que engrosan la amplia literatura dedicada al caso. Unos meses después del suceso aparecía el artículo de PIERRE MABILLE “L'Œil du peintre”, en *Minotaure*, n° 12-13, mayo de 1939. Con posterioridad, autores como SABATO, MARCEL JEAN, ALEXANDRIAN, JOSÉ PIERRE o el propio BRAUNER, en sus notas, recogidas luego en *Études et correspondances, 1938-1948* (Éditions du Centre Pompidou, 2005), publicación en la que se reproducen diversos documentos referidos al hecho bajo el título “Case Víctor Brauner”, se ocuparán, más de una vez y entre otros muchos, de este suceso. El más reciente ejemplo lo encontramos en el catálogo de la exposición organizada por la Galería Guillermo de Osma y el Museo de Bellas Artes de Asturias, *Víctor Brauner (1903-1966)* (Madrid, septiembre - noviembre de 2010 / Oviedo, noviembre de 2010 - enero de 2011).

² JUAN LARREA, *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Ed. Cuadernos Americanos, México, 1944. Cfr. *La plaine affolée. Surréalisme : dispersion et influences 1938-1947*. Musées de Marseille / Flammarion, 1986, pp. 31-32.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ, SAVITRY Y OTROS, fotografiados por ÉMILE SAVITRY, ca. 1956

Tanta es esa predilección —la del Surrealismo por el humor negro— que parece justo atribuir al propio Breton el mérito de haberle otorgado tal significado al término³; es más, él mismo no duda en recordarnos que cuando su *Anthologie* apareció por primera vez, “las palabras *humor negro* no tenían sentido”⁴. La nómina de autores incluidos por el francés en esta obra, que reconoce como “selección con una considerable dosis de parcialidad”, comienza por los que se puede considerar como iniciadores de la materia: el irlandés Jonathan Swift, cuyo libro más conocido es *Los viajes de Gulliver* (1726), escritor satírico a quien el autor de *Nadja* destaca por su “incontestable originalidad” y por merecer “el derecho a aparecer como el inventor de la broma feroz y fúnebre”; por supuesto, Sade —sus “horizontes múltiples comienzan únicamente en nuestra época a ser descubiertos”, dice Breton—, que parece haber sido el inaugurador del “género de siniestra mistificación que bordea con el ‘asesinato divertido’”; tras el marqués, el jorobado Lichtenberg, científico y escritor alemán autor de los *Aforismos*, de quien considera “debe entrar en la fama como el profeta del azar”, además de ser el maestro “inventor de aquella sublime necedad filosófica, que configura a través del absurdo la obra maestra dialéctica del objeto: *un cuchillo sin hoja, que carece de mango*”...

Y así hasta cuarenta y cinco, entre artistas y literatos, entre los que no faltan Fourier, Poe, el *dandy* Baudelaire, Nietzsche, la *figura deslumbrante de luz negra* del conde de Lautréamont, Rimbaud, Allais; sin duda, Jarry —*el del revólver*, bautiza Breton— y también Gide, Rousell, los poemas de Picasso, la *Metamorfosis* de Kafka, el genio de Duchamp, el gran especialista del *azar en conserva* y su *ironía de afirmación*; o incluso, cómo no, el *Umor* (sin *h*) de Vaché y el liberador Péret (“hablo de demasiado cerca”, matiza Breton, “como de una luz que, día a día, durante treinta años, ha embellecido mi vida”).

Justo un año antes de que Breton comenzara a idear su proyecto editorial, en 1934, el año en que Domínguez “aparece” de manera oficial para el grupo surrealista —o al menos así se certifica en el *Diccionario abreviado* del tándem Breton-Éluard—, el canario ilustra la cubierta de dos libros: *Crímen*, relato surrealista de Agustín Espinosa (no exento de buenas dosis de humor negro), y la monografía escrita por su amigo Eduardo Westerdahl dedicada al pintor abstracto Willi Baumeister —apartado por los nazis de la enseñanza artística el año anterior e incluido luego en la exposición de arte degenerado de 1937—, ambos publicados por *Gaceta de Arte*. En el caso del artista alemán, Domínguez introducirá la que es, que sepamos, la primera aparición también “oficial” de la decalcomanía en su obra⁵ —en la que no la encontraremos de nuevo hasta dos años más tarde⁶—, en esta ocasión una “decalcomanía sin objeto preconcebido”, o del deseo, siguiendo la denominación impuesta por Breton en *Minotaure* (nº 8, junio de 1936).

No parece fácil, al menos *a priori*, establecer vínculos que justifiquen que Domínguez fuera el encargado de ilustrar esta cubierta, más allá, claro está, de su amistad con Westerdahl, empeñado, por otro lado, en el proyecto conciliador⁷ de su revista, y, a través de él, de su relación con *Gaceta de Arte*, con la que en esa época colaboraba de manera asidua. Domínguez había ilustrado ya la cubierta del poemario de Gutiérrez Albelo *Romanticismo y cuenta nueva* (1933), también de tono surrealista, y al año siguiente, además de las portadas para Espinosa y Baumeister, publica en el número 28, del mes de julio, su “Conversación con Salvador Dalí”. Es cierto que la obra de Baumeister, que en torno a estas fechas estuvo ligado a grupos como Cercle et Carré o Abstraction-Création, puede tener claras conexiones con la obra de Miró o Picasso, artistas relacionados con



ÓSCAR DOMÍNGUEZ CON CRÁNEO, fotografiado por ÉMILE SAVITRY, ca. 1956. Gelatinobromuro, 22 x 20,5 cm, copia actual. Colección José María Lafuente, Santander

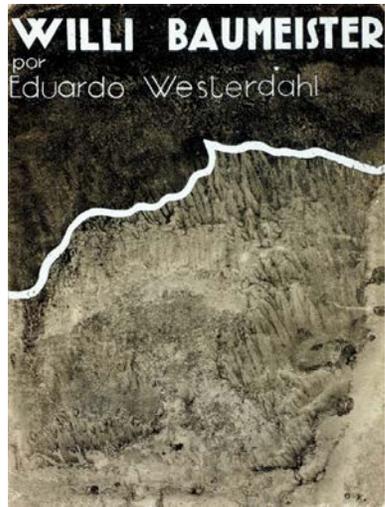
³ En torno a este concepto bretoniano han tratado de manera monográfica, entre otros muchos, MIREILLE ROSELLO, *L'Humour noir selon André Breton*. J. Corti, 1987; CHRISTOPHE GRAULLE, *André Breton et l'humour noir. Une révolte supérieure de l'esprit*. L'Harmattan, 2000.

⁴ Prefacio a la edición de 1966, considerada por BRETON como *la definitiva* (JEAN-JACQUES PAUVERT, París, 1966). Con posterioridad la *Anthologie* ha sido reeditada en francés en numerosas ocasiones y también traducida a varios idiomas. En febrero de 1972 aparece en alemán, por la múniquesa Rogne & Bernhard. Ese mismo año se publica la primera edición española, traducida (partiendo, como todas, de la de 1966 de PAUVERT) por JOAQUÍN JORDÁ, hecha en Barcelona por Anagrama —uno de los referentes fundamentales de la llamada contracultura en la España de finales de la dictadura—, con ilustración de portada de JORDI ARGENTE y JULIÁN MUMBRÚ, basada en dibujos de MAX ERNST. La primera versión en inglés, debida a MARK POLIZZOTTI, no llegará hasta 1997 (City Lights Books, San Francisco, EE UU).

⁵ No obstante, en pinturas anteriores DOMÍNGUEZ había introducido ya esta solución como recurso plástico; es el caso de *Recuerdo de mi isla* (1933).

⁶ Véase EMMANUEL GUIGON, “Al filo del abismo”, en *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*. CAAM / Gobierno de Canarias, 1993, p. 17, nota 1.

⁷ WESTERDAHL comentará, en una carta dirigida a BAUMEISTER, “la voluntad de *Gaceta de Arte* de ser un campo para desarrollar una teoría de conciliación en las



EDUARDO WESTERDAHL. *Willi Baumeister*, Ediciones Gaceta de Arte, 1934. Con decalcomanía original de ÓSCAR DOMÍNGUEZ en la cubierta. Colección MJMB, Madrid

artes". Cfr. EMMANUEL GUIGON, "Eduardo Westerdahl y Óscar Domínguez en la época de *Gaceta de Arte*", en *Eduardo Westerdahl-Óscar Domínguez. Colección documental*. Galería Guillermo de Osmá / IODACC, D.L. Madrid, 1999, p. 7.

⁸ Sobre la cuestión del "arte de síntesis", véanse, entre otros, los catálogos *Paris 1930. Arte abstracto / Arte concreto*. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1990, y *Années 30 en Europe. 1929-1939. Le temps menaçant*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1997.

⁹ ARTHUR DANTO, comentando la impronta de DALÍ, del automatismo y de los surrealistas europeos exiliados entre los artistas de la Escuela de Nueva York, recoge la idea expuesta por ROBERT MOTHERWELL de que el expresionismo abstracto "debería, por derecho propio, haber sido denominado surrealismo abstracto", debido al papel que el automatismo psíquico jugaba en la pintura del movimiento americano. ARTHUR C. DANTO, *La madonna del futuro*. Paidós, D.L. Barcelona, 2003, p. 103.

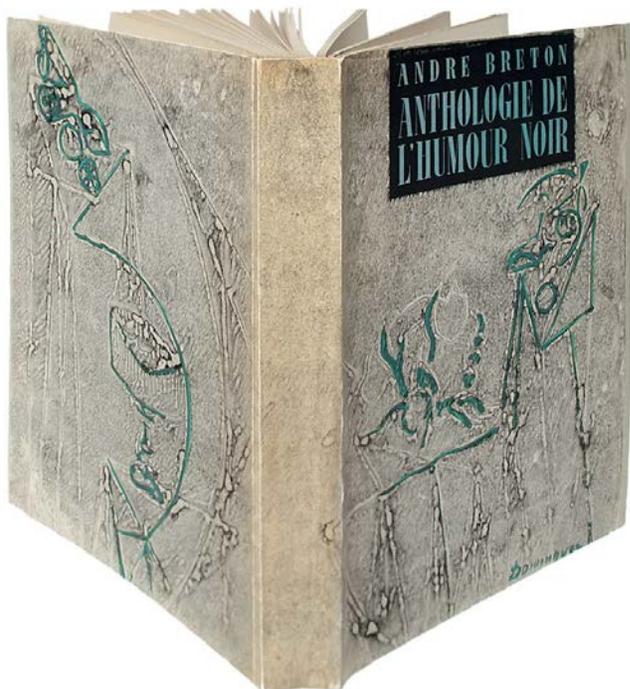
¹⁰ "El verdadero cambio solo comenzó con la decalcomanía sin objeto de Domínguez y el fumage de Paalen". Vid. ANDRÉ BRETON, "Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste", *Minotaure*, n.º 12-13, mayo de 1939. Versión traducida en *Éxodo hacia el sur. Óscar Domínguez y el automatismo absoluto 1938-1942*. IODACC, D.L. Madrid, 2006, pp. 23 a 29.

¹¹ Carta de EDUARDO WESTERDAHL a WILLI BAUMEISTER, Santa Cruz de Tenerife, 26 de septiembre de 1934. Cfr. EMMANUEL GUIGON, "Eduardo Westerdahl y Óscar Domínguez...", art. cit., p. 7.

la órbita surrealista, pero las tiene en cuanto al uso común de las formas biomórficas, el trazo lineal fluido o la atracción por el primitivismo, que de paso lo unen también con otros creadores, como Klee. Baumeister es, en definitiva, un artista que responde con bastante claridad a esa tendencia sintética que caracterizó a buena parte del arte europeo de los años 30 del siglo pasado⁸ (no en vano hemos nombrado, aunque sea de pasada, la postura conciliadora de Westerdahl), que de alguna manera volveremos a encontrar luego, con otros matices, en el activo grupo neoyorquino de después de la guerra, desde el que se llegó a reclamar la autodesignación de *surrealismo abstracto*⁹.

Domínguez se nos presenta a partir de este momento como un pintor estrechamente ligado al grupo de Breton y, por tanto, movido en buena medida por la preocupación paranoico-crítica de Dalí, por las lecturas freudianas, lo onírico, el erotismo y lo poético, y, cómo no, el humor. Pero surge entonces ese otro elemento inesperado en todos sus aspectos que es la *decalcomanía*, que lo consagrará como inventor del método que va a permitir, en el plano estético, la irrupción del automatismo absoluto¹⁰. Son decalcomanías ajenas aún a cualquier pretensión de representar elementos concretos; o sea, abstractas. Surge así el único punto en común, salvando el abismo de conceptos y el nexo de Westerdahl, que pudiera establecerse entre los desconocidos Domínguez y Baumeister y que podría servir de justificación, si es que fuese necesaria, de este caprichoso encuentro. "Él ha dibujado" —aclara Westerdahl a Baumeister, refiriéndose a Domínguez— "con procedimiento de pistolete, en negro, una portada y contraportada de gran efecto, cuya intención es puramente la representación plástica de un paisaje de la subconciencia, algo cósmico, fuente de genialidad..."¹¹.

Años más tarde, Domínguez acudirá de nuevo al uso de la decalcomanía, ahora con interpretación premeditada, para ilustrar la cubierta de la edición de lujo de la *Anthologie de l'humour noir* de Breton, cuyo texto sería censurado por el gobierno de Vichy —como lo fue Baumeister por los nazis—, condenándola a un oscuro sueño de olvido hasta varios



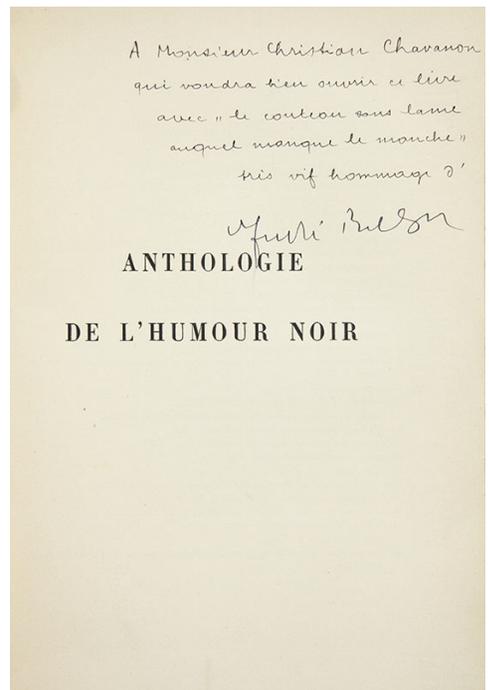
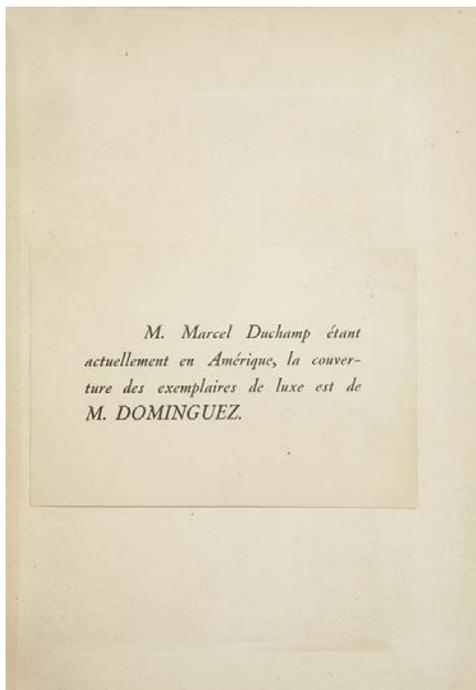
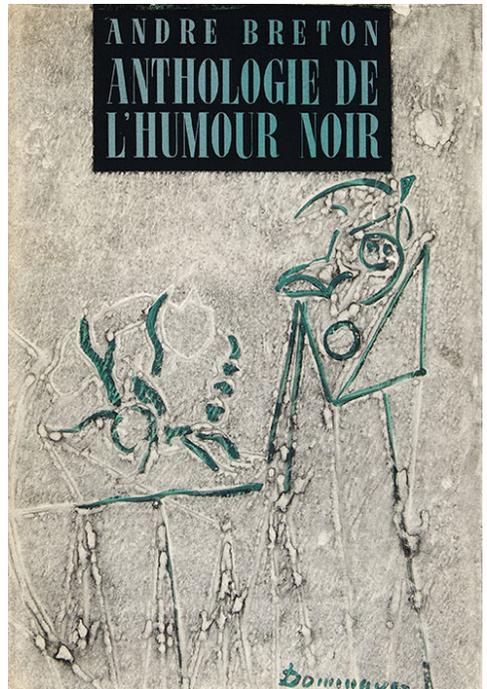
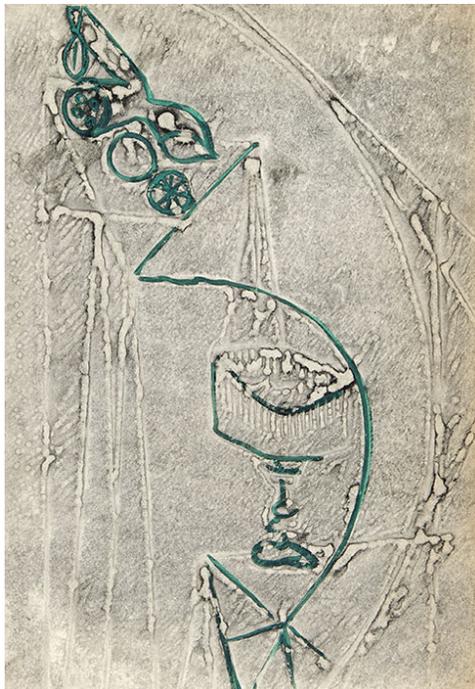
años después, cuando se consigue su rescate y sale a la luz. La gestación del proyecto editorial de la *Anthologie* se remonta a 1935, recién casado Breton con Jacqueline Lamba, con quien viaja en mayo de ese año a Tenerife, cuando la pareja espera su primer hijo. La situación económica de Breton, por esta y otras circunstancias, no parecía ser la mejor –si es que en algún momento lo fue–, así que se dirige a su amigo Léon Pierre-Quint, director editorial de *Sagittaire*, para concretar un proyecto sencillo de realizar, que no le supusiera excesivo trabajo ni tiempo, pero que le reportase algún beneficio¹².

No obstante, en una de las entrevistas radiofónicas que le hizo André Parinaud entre marzo y junio de 1952, Breton aclaraba que “en los tres años que precedieron a la nueva guerra (1937-38-39), el surrealismo reafirmó su decisión de no-compromiso con todo el sistema de valores propios de la sociedad burguesa”. Tal decisión tendría expresión clara en la obra de Péret o en los poemas de Prévert, “que se mostraron totalmente fieles al espíritu surrealista (...)” y que, de igual forma que Queneau, habían encontrado su principal arma en el humor. “Ese humor –dice–, heredado de Swift, Jarry, Vaché, estaba más que nunca a la orden del día, y adquirirá el valor de un recurso, de refugio supremo, y esto es lo que me induce a querer aislarlo (lo cual dará origen a la *Anthologie de l'humour noir*) a partir de un cierto número de obras que lo contienen en diverso grado”¹³.

Como antecedentes directos de la *Antología* recordemos que el 9 de octubre de 1937, en el marco de la Exposición Universal de París, en la que el público pudo admirar el *Guernica* de Picasso, sumida España ya en su oscuro y triste duelo fratricida, Breton lee en el Teatro de la Comedia de los Campos Eliseos la conferencia “L'Humour noir”, en la que reserva un lugar destacado al *Ubu* de Jarry. Ese mismo año el texto será publicado

¹² MARK POLIZZOTTI ahonda más en el tema y reseña que en 1935 BRETON recurre a EDMOND BOMSEL, coeditor de *Sagittaire*, para buscar este proyecto sencillo pero beneficioso. BOMSEL planteará la cuestión al consejo editorial, siendo el poeta y traductor ÉDOUARD RODITI quien sugiera la idea de una antología internacional, que contaría con un breve prólogo de BRETON para cada escritor. Por cierto que, según añade POLIZZOTTI, RODITI mostrará su sorpresa ante el desconocimiento de BRETON de muchos de los literatos propuestos o por no haber imaginado la posibilidad de encontrar ejemplos de humor negro entre los clásicos franceses. Pero lo que realmente demostró BRETON fue *intuición poética: la capacidad de usar ideas seleccionadas de otros como trampolín de las suyas, más que el abanico enciclopédico de un estudioso*. Véase MARK POLIZZOTTI, *La vida de André Breton*, Turner, 2009, pp. 406-407, 433, 463-466.

¹³ ANDRÉ BRETON, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barral editores, Barcelona, 1972, p. 195.



ANDRÉ BRETON. *Anthologie de l'humour noir*, Paris, 1940. Edición de lujo con decalcomanía original en la cubierta e intervenida por ÓSCAR DOMÍNGUEZ con un dibujo original a tinta verde. Ejemplar con dedicatoria autógrafa del autor: "À Monsieur Christian Chavanon qui voudra bien ouvrir ce livre avec 'le couteau sans lame auquel manque le manche'. Très vif hommage d'André Breton". TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

con el título *De l'humour noir* (GLM, París, 1937), con cubierta ilustrada por Yves Tanguy. También en el 37, Breton había realizado un collage muy significativo, *Qu'est-ce que l'humour noir?*¹⁴, en el que aparecen, entre otras imágenes, buena parte de los rostros que luego engrosarían la nómina de la *Anthologie*; de hecho, en ésta se insertan, acompañando al texto, veinte retratos (fotográficos y reproducciones de grabados) de otros tantos autores, que Breton había ido recolectando, gracias en parte a la ayuda de sus amigos. Así, en febrero de 1936 escribe a Hans Bellmer, otro de los artistas “degenerados”, según el régimen alemán, que aun vivía en Berlín, sobre la posibilidad de conseguir los retratos de “los románticos alemanes Grabbe y Lichtenberg”, escritor este último por el que muestra especial interés y al que, según transmite a Bellmer, desea documentar mejor, para reproducirlos en el libro que prepara¹⁵.

El selecto muestrario que idea Breton en torno a la caprichosa y un tanto indefinida idea de humor negro (que él mismo tratará de concretar, siguiendo a Léon Pierre-Quint, como “rebelión superior del espíritu”¹⁶), evidencia una vez más las relaciones y deudas y, por supuesto, las confrontaciones y divergencias¹⁷ de los surrealistas respecto al romanticismo, especialmente el alemán. Desde el primer *Manifiesto del Surrealismo* y a lo largo de muchas de sus obras posteriores, Breton irá desgranando los nombres de aquellos que, de una u otra manera, o al menos en determinados momentos, consideraba eran surrealistas (“Hugo es surrealista cuando no es tonto (...) Bertrand es surrealista en el pasado (...) Baudelaire es surrealista en la moral (...) Rimbaud es surrealista en la vida práctica y en todo”¹⁸); nómina a la que la *Anthologie* contribuirá, por supuesto, con un buen puñado de autores de una u otra forma románticos: desde los ya citados alemanes Grabbe y Lichtenberg, o los franceses Baudelaire y Rimbaud, así como los también mencionados Swift, Poe o Lautréamont, a otros como De Quincey, Borel, Forneret... Y, sin solución de continuidad, los artistas y las vanguardias, con Picabia (“el amor y la muerte constituyen naturalmente los dos extremos de esta línea entre los cuales se desliza en zig-zag...”), ya hemos visto a Picasso, también a Apollinaire y su *Poète assassiné*, o Hans Arp, cuya poesía, “tanto plástica como verbal, parece haber sido dispuesta para hacernos sensible el mundo, en mínima parte aéreo, en gran parte subterráneo...”

Nos habíamos detenido al principio, al enumerar la amplia nómina de seleccionados por Breton, en el fiel Péret. Tras él vendrían, siempre en estricto orden cronológico, Jacques Rigaut y Jacques Prévert: el primero, preocupado por deslizar cada noche un revólver bajo la almohada (“yo seré un gran muerto... Intentad, si podéis, detener a un hombre que viaja con su suicidio en el ojal”¹⁹, recoge Breton; palabras de nuevo agoreras de quien acabó disparándose una bala en el corazón), y el otro, “con un pie en la orilla derecha, otro pie en la orilla izquierda y el tercero en el trasero de los imbéciles”. Luego, por fin, aparecerá Dalí —ampliamente reseñado—, ya por entonces “sustituido por la personalidad más conocida bajo el nombre de Avida Dollars”, como se preocupa en anotar Breton en la edición de 1950, de quien señala que “ha expuesto en Nueva York un teléfono pintado de rojo cuyo auricular era una langosta viva”.

En 1936, Dalí había realizado su *Teléfono langosta* y, en 1938, el también famoso *Teléfono afrodisíaco blanco*, como parte de una serie de objetos que funcionaban en la realidad, los cuales, fabricados por Green & Abbott, formaron parte de la decoración de la Casa Monkton, propiedad de uno de los principales mecenas del Surrealismo, el millonario

¹⁴ Repr. en el artículo de GEORGES SEBAG “La carpa estrellada”, en M^a ISABEL NAVARRO SEGURA (ed.), *Internacional constructivista frente a Internacional surrealista*. Cabildo de Tenerife, 1999, p. 36.

¹⁵ Carta de ANDRÉ BRETON a HANS BELLMER, París, 6 de febrero de 1936.

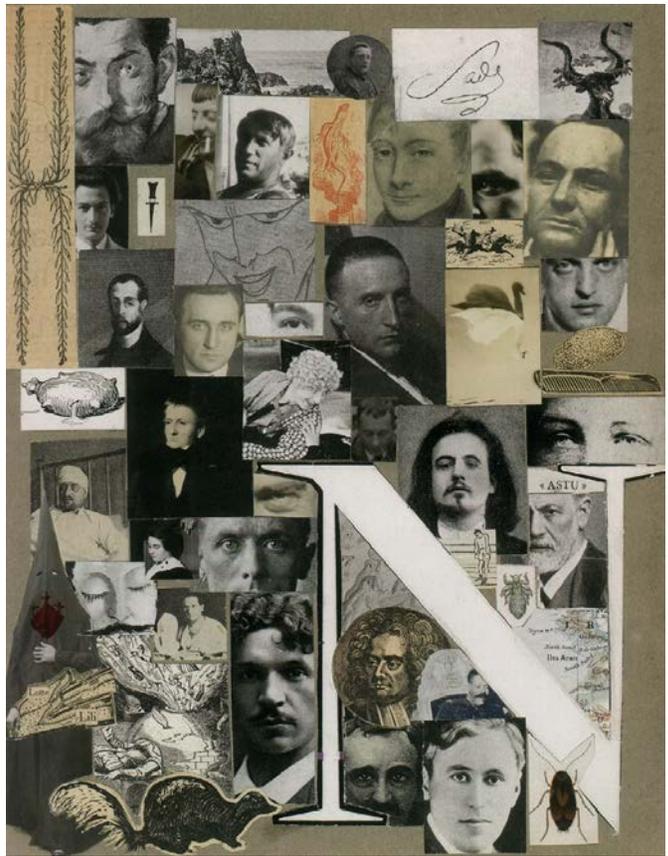
¹⁶ ANDRÉ BRETON, *Antología del humor negro*. (Traducción de JOAQUÍN JORDÁ de la edición de 1966). Anagrama, Barcelona, 2007 (Octava edición), p. 10.

¹⁷ Véase al respecto el artículo de MIGUEL PÉREZ CORRALES, “Romanticismo y Surrealismo”, en *Surrealismo Siglo 21*. Gobierno de Canarias, D.L. Tenerife, 2006, p. 19. En él, PÉREZ CORRALES señala que “del romanticismo vulgarizado, el surrealismo vio como completamente datados el pintoresquismo, el costumbrismo, la novela histórica, el teatro (sustituido por el cine), la ironía (sustituida, debido a proceder de una concepción idealista del mundo, por el humor negro)...” (p. 24).

¹⁸ ANDRÉ BRETON, “Manifiesto del Surrealismo (1924)”, *Manifiestos del Surrealismo*. Visor Libros, Madrid, 2002, pp. 34-35.

¹⁹ JACQUES RIGAUT (París, 1898-1929) había tenido un intento fallido de suicidio. Con posterioridad, entre sus múltiples “acciones dadaístas”, encontramos la fundación de la Agencia General del Suicidio, que tuvo su sede en el número 7 del bulevar Montparnasse (en cuyo número 83 tuvo estudio DOMÍNGUEZ). Vid. JACQUES RIGAUT, *Agence Générale du Suicide*. J.J. Pauvert, París, 1959. Edición española en Anagrama, Barcelona, 1974.

²⁰ FRANCINE DU PLESSIS GRAY, “The Surrealist’s Muse”, *The New Yorker*, 24 de septiembre de 2007, p. 136 “...Marie-Laure met the last great love of her life, a Spanish painter named Oscar Dominguez, one of the few heterosexuals she ever took up with. Dominguez, four years older than she, was born in the Canary Islands and, after moving to Paris, hung out on the fringes of the Surrealist movement. A man whose face resembled that of an Easter Island statue, Dominguez was a heavy drinker given to outrageous behavior – he would shout out ‘My penis is hard as gold’ at the dinner table. According to a friend, the couple looked like the union of a transvestite Louis XVI and a Cro-Magnon man, and even at formal parties they pawed at each other like teenagers”.



ANDRÉ BRETON. QU'EST-CE QUE L'HUMOUR NOIR?, 1937. Fotomontaje publicado en *De l'humour noir*, GLM, París, 1937



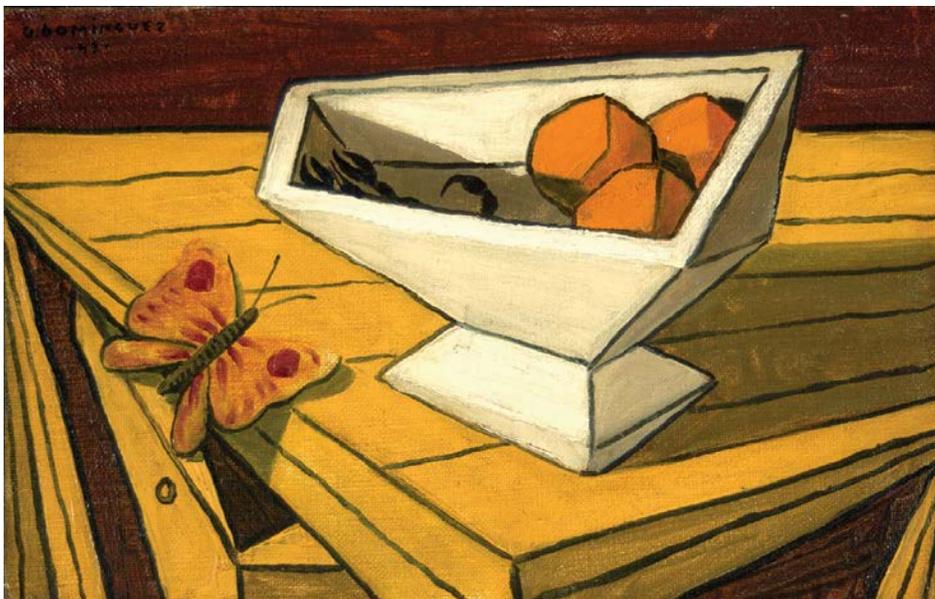
SALVADOR DALÍ. TELÉFONO LANGOSTA, 1936. Ensamblaje, 30 x 15 x 17 cm

Edward James, personaje que fue además –volviendo a las coincidencias– de los primeros amantes de una de las grandes protectoras de los artistas del “grupo”, Marie-Laure de Noailles, Vizcondesa de Noailles, que finalmente iba a encontrar en Domínguez, como de sobra es sabido, “su último gran amor”²⁰.

Para Dalí, la conexión teléfono y langosta era tan evidente como la que existía entre langosta y *champagne*, a los que suele atribuirse propiedades afrodisíacas, fuertes connotaciones sexuales. La langosta (nos referimos al crustáceo, no al insecto, generador en el artista catalán de fobias y terrores), que aumentaría tanto la potencia viril como la fertilidad de las mujeres, funciona a menudo como símbolo fálico, pero también puede otorgársele sexualidad femenina. Así, en el objeto daliniano, la cola, es decir, los órganos sexuales, queda en el aparato a la altura de la boca.

Una de las primeras versiones de estos *teléfonos langosta* se mostró en la parisina Galerie des Beaux-Arts durante la *Exposición Internacional del Surrealismo* de 1938, precisamente bajo el título de *Teléfono afrodisíaco*, del que se conserva una fotografía de Raoul Ubac²¹. En la exposición destacaba la serie de maniqués colocados a lo largo de la *rue Surréaliste*, entre ellos los realizados por Duchamp (*Rose Sélavy*) y por el propio Domínguez (el

²¹ Véase, por ejemplo, la edición de DAWN ADES del catálogo de la exposición *Dalí* (Palazzo Grassi, Venecia, septiembre de 2004 - enero de 2005; The Philadelphia Museum of Art, febrero-mayo de 2005). *La Esfera de los Libros*, Madrid, 2004, pp. 286-289.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. LA AMENAZA, 1943. Óleo sobre lienzo, 22 x 35 cm. Colección Fundación María José Jove, A Coruña

maniqué de la *rue de la Transfusion de sang*, cuyo brazo se conecta a un sifón del que mana una tela simulando un chorro a presión, colocado todo junto a la portada del número 35 de *Gaceta de Arte*, que contiene textos de Breton y Éluard). Son mujeres desmontables, fantasmagóricas. Dalí había publicado en 1934, en la revista *Minotaure*, un texto titulado “Los nuevos colores del *sex-appeal* espectral”, en el que realiza una irónica y detallada distinción entre fantasmas y espectros. “Hoy anuncio —escribe el excéntrico artista— que toda la nueva atracción sexual de las mujeres procederá de la posible utilización de sus capacidades y recursos espectrales, es decir, de su posible disociación, descomposición carnales, luminosas (...) La mujer espectral será la mujer desmontable”²².

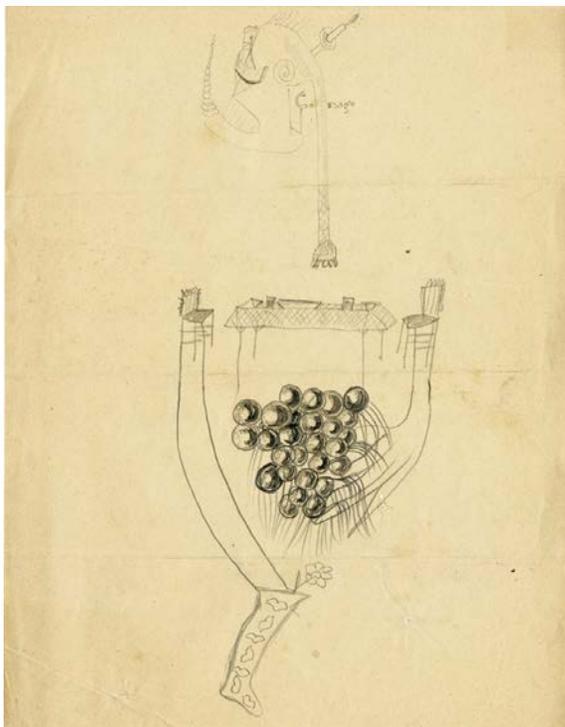
Breton incluiría en la *Anthologie* un extracto del artículo de Dalí, texto que no debió de pasar desapercibido para Domínguez. Sus mujeres desmontables comienzan a aparecer precisamente en la misma época en que ilustra la cubierta del libro, donde, además, introduce un “objeto” muy similar al teléfono daliniano, aunque visto a través de su mirada bifocal de estos años: un ojo de Picasso, el otro el de De Chirico. En una vuelta de tuerca habilidosa, cambia la langosta por un extraño escorpión —que veremos con cierta frecuencia en sus pinturas e ilustraciones: el arácnido que disecciona con sus pinzas el cuello del oscuro personaje dibujado por Domínguez para la edición de las *Obras completas* de Lautréamont, publicadas en 1938—, situado no en la parte del auricular sino como soporte mismo del teléfono, que reposa en sus pinzas, mientras que el aguijón apunta al micrófono, todo sobre una especie de mesa que a su vez se encuentra en el interior de una lúgubre estancia. En la mesa, hacia la derecha y más elevado, hay un revólver, que el pintor metamorfosea con un par de alas hirientes, decoradas con ocelos, tal vez de mariposa —quizás una esfinge. Al lado, la mitad de una fruta, sin duda un limón²³. La acidez corrosiva de la imagen nos recuerda a Jarry y su sempiterna pistola, que un día regaló a Picasso y ahora Domínguez reclama en la penumbra de un tiempo azaroso, volátil y agorero.

²² Sobre el alcance de este texto, véase FRANCISCO JAVIER SAN MARTÍN, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*. Alianza editorial, 2004, pp. 41-50.

²³ Véase la pintura *Bodegón rojo* (1949). Repr. en Óscar Domínguez. *Antológica 1926-1957*. CAAM, D.L. Madrid, 1996, p. 205.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *EL COMETA*, 1940. Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



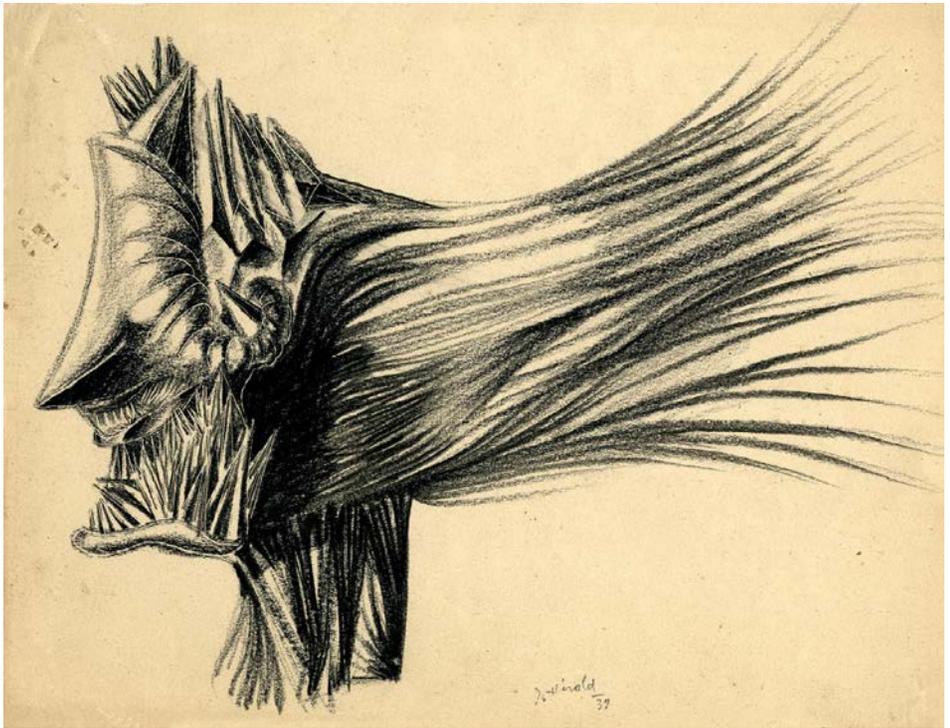
BRAUNER, UBAC, VIOLETTE ET HÉROLD. CADÁVER EXQUISITO, 1937-1938. Lápiz sobre papel, 27 x 21 cm. Colección David et Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, París

En el otro extremo de la mesa donde está el teléfono escorpión —ahora en la cubierta posterior del libro— coloca el artista una lámpara y, a su izquierda, en lo alto de una suerte de pedestal, otro revólver (quizás sea éste el que deja sobre la mesita el suicida del relato de Rigaut —él mismo suicida—, ese “revólver con el que nos mataremos esta noche si nos da la gana...”). Junto a él, más limones, uno intacto y otro partido por la mitad, que se confunde fácilmente en su forma compartimentada con la vista frontal del tambor del arma. Los “muebles” se muestran definidos por simples líneas y áreas triangulares, los objetos son esquemáticos, no hay preocupación por la perspectiva ni cuidado en la verosimilitud. El simbolismo de esta broma macabra que orquesta Domínguez desde la oscuridad resulta evidente. Retruoque morboso, casi chiste, el escorpión, traicionero, acerca el extremo emponzoñado de su cuerpo a la boca incauta del teléfono, y en un doble juego coloquial muy francés, los revólveres aguardan amenazantes a los limones-cabeza²⁴. La habitación está inundada por el negro acuoso de la decalcomanía: es en sí un espacio de azar, estático, a la espera de la ignición oportuna. Domínguez ha resaltado partes determinadas de los objetos y de las líneas con trazos de color turquesa, recuerdo acaso de aquel *fuego verdeazulado* soñado por Breton unos años atrás, que el pintor, antes de desaparecer inesperadamente, vertía sin prisa en una cubeta y acabaría provocando, en este sueño bretoniano, un incendio en la habitación. Era, según el autor del relato onírico, la madrugada del 7 de febrero de 1937²⁵.

A finales de ese año, el 10 de diciembre, ya de vuelta a la realidad, Breton va a firmar con Denoël, coincidiendo con la circunstancia de que Sagittaire estaba al borde de la quiebra y no podía asumir en ese momento el proyecto, un contrato de edición de la

²⁴ En el lenguaje coloquial francés resulta habitual la identificación del limón (*citron*) con la cabeza (*tête*). Otra posible lectura, quizás algo más peregrina, que en este caso se resolvería como una especie de juego visual de palabras, nos llevaría a que DOMÍNGUEZ conociera el revólver popularmente llamado *lemon squeezer* (exprimidor de limones), fabricado por la casa Smith & Wesson desde finales del XIX hasta mediados del XX. En cualquier caso, las armas de fuego no debieron ser extrañas para DOMÍNGUEZ. Se conserva una fotografía de 1924, probablemente hecha por su amiga SELINA CALZADILLA, en la que éste aparece sosteniendo una carabina, rodeado por sus hermanas y unas amigas, que están jugando a las cartas (véase el catálogo *Óscar Domínguez y Canarias*. Ayuntamiento de La Laguna, 2006, p. 24). Posteriormente serán frecuentes en sus pinturas, incluso antes de 1943. Es el caso de los cuadros *L'Ouvre-Boite* (1936), *Le Revolver* (1937) o también en objetos como *Jeux* (ca. 1937). Incluso entre las cartas que diseña en Marsella, en la correspondiente a FREUD aparecen, entre otros objetos, dos revólveres dibujados a los lados.

²⁵ Nos referimos al texto de BRETON “Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé”, que apareció en *Trajectoire du rêve*. GLM, París, 1938. Cfr. *Oscar Domínguez. Antológica...* cat. cit., pp. 284-286.



JACQUES HÉROLD. SIN TÍTULO, 1939. Lápiz sobre papel, 22,4 x 29,2 cm. Colección David et Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, París

Anthologie, que le reportará un adelanto de 3.000 francos²⁶. Ese mismo mes, la publicación del libro aparece anunciada en un artículo de la revista *Minotaure* (n° 10)²⁷, pero, como veremos, todavía quedaba largo trayecto por recorrer y la edición seguiría cambiando de unas manos a otras.

En 1938, entre el 18 de abril y el 1 de agosto, Breton visita México, donde firma junto a Rivera el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*²⁸. Precisamente, es a un mexicano a quien *le Pape du Surréalisme* proclamará, de manera un tanto sorprendente, como “el primer y genial artesano” en lograr el “triumfo del humor en el terreno plástico”: José Guadalupe Posada, y a su país “como la tierra elegida del humor negro”²⁹. Ya en la edición de *De l’humour noir*, de 1937, Breton había citado nada menos que a Pancho Villa, mientras que en el número 10 de *Minotaure* (el mismo en el que se anuncia el libro), se citaba a Posada y aparecían reproducidos seis de sus miles de grabados, uno de ellos dedicado a una suicida, que parece no haber pasado desapercibido para Domínguez³⁰.

Transcurre enrarecido el tiempo y el 2 de septiembre de 1939 André Breton es llamado a filas, destinado en los Cuerpos Médicos. Durante los meses siguientes establecerá un intenso intercambio epistolar con Gaston Gallimard y Léon Pierre-Quint (de Sagittaire). Les transmite las quejas y preocupaciones por su obra literaria en general y, en concreto, por la publicación de la *Anthologie*, que por esta época Denoël había terminado rechazando, debido a su delicada situación económica y por la propia carestía que implicaba el proyecto, al que Breton trataba de buscar acomodo en Gallimard. “Tengo

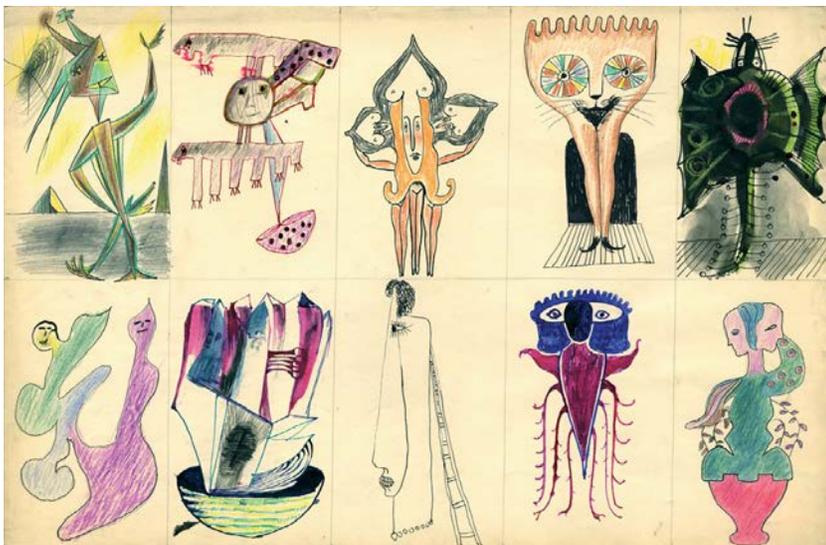
²⁶ MARK POLIZZOTTI, *op. cit.*, p. 433.

²⁷ Cfr. JOSÉ PIERRE, *André Breton et la peinture*, Éditions L’Âge d’Homme, Lausana, 1987, p. 205, nota 62.

²⁸ La cronología detallada de esta visita la recoge HENRI BÉHAR, “Le Mexique revisité”, *Mélusine*, n° XIX (*Mexique, miroir magnétique*), Éditions L’Âge d’Homme, Lausana, 1999, pp. 18-21.

²⁹ ANDRÉ BRETON, *Anthologie...*, *op. cit.*, p. 11.

³⁰ Cfr. A. TINEL, “Ce plaisir paradoxal que procure l’humour: André Breton, le Mexique et l’humour noir”, *Mélusine*, n° XIX, *op. cit.*, p. 53. Entre las xilografías reproducidas en *Minotaure* estaba la de Marie-Louise, la suicida, que GEORGES SEBBAG pone en exquisita relación con la obra de DOMÍNGUEZ y su obra litocrónica. Véase GEORGES SEBBAG, “El automatismo, piedra angular del tiempo”, en *Éxodo hacia el sur*. cat. cit., pp. 41-42.



VARIOS AUTORES: VÍCTOR BRAUNER Y OTROS. Dibujo colectivo, Marsella, 1941. Lápices de colores, tinta y gouache sobre papel, 32,5 x 50 cm. Cortesía David et Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, París

la fuerte sensación” –le escribe– “de que el destino (de la Antología) está muy comprometido (...) pero podría ser de otra manera si usted estuviera más dispuesto a publicarla”³¹. Denoël, además, estaba de acuerdo en ceder los derechos de la obra. Pero finalmente ésta volverá de nuevo, tras cinco años de vaivenes, a manos de ediciones Sagittaire y en mayo el libro está ya en prensa. El 10 de junio de 1940, el mismo día que Italia entra de manera formal en la guerra y el Estado Mayor de las fuerzas armadas francesas abandona tristemente París, la *Anthologie de l'humour noir* se termina por fin de imprimir; aunque deberá seguir esperando algún tiempo para que salga a la calle³². Mientras tanto, el proyecto de la edición de lujo sufrirá algún cambio obligado: al pie de la relación de tirada había quedado indicado que esos ejemplares, que constituían la edición original, tenían una cubierta de Marcel Duchamp³³.

Amigo personal de Duchamp y buen coleccionista de su obra, igual que de la de otros muchos artistas dadás y del Surrealismo, entre ellos Domínguez, el escritor y galerista Arturo Schwarz tuvo entre las piezas de su amplia colección una de las versiones iniciales (acaso la matriz, pues está realizada sobre una plancha de linóleo)³⁴ de la decalcomanía luego usada por el artista tinerfeño para la *Anthologie*, pieza que con posterioridad incluirá en el amplio fondo de 700 obras donadas a finales de los 90 del siglo pasado al Museo de Israel de Jerusalén³⁵. Entre ellas estaba también una edición-réplica de 1964 del *ready-made* de Duchamp –asistido por Walter Arensberg– *With Hidden Noise (A bruit secret)* (1916), objeto formado por una bola de hilo prensado entre dos placas de cobre, unidas por cuatro tornillos, sobre las que figuran escritas una serie de juegos de palabras³⁶, en la línea de los que Breton seleccionará de Duchamp para la *Antología*. El propio Schwarz ha apuntado, tras comentar las posibles relaciones entre este *ready-made* y el enigmático *Gran Vidrio*, que Duchamp consideraba *With Hidden Noise* una obra cargada de humor y, por ello, fue la elegida para que apareciera reproducida en la portada de la *Anthologie de l'humour noir* de 1940, pero “debido a la guerra, la cubierta proyectada nunca se realizó”³⁷.

³¹ Cfr. MARK POLIZZOTTI, *op. cit.*, p. 465.

³² PHILIPPE AUDOIN, en Breton. Gallimard, París, 1970 (véase *Chronologie*), señala, por ejemplo, que en 1940 la *Anthologie* está únicamente *au brochage* (costura sin cordeles).

³³ “Ces exemplaires, qui constituent l'edition originale, ont été recouverts d'une couverture de Marcel Duchamp”.

³⁴ Aparece reproducida en el catálogo de la exposición *Sueños de tinta*. cat. cit., p. 89 (Catalogada como *Sin título*, 1938. Decalcomanía e incisión sobre linóleo. 21,5 x 15 cm. Colección Arturo Schwarz, Milán).

³⁵ Véase <http://www.imj.org/ill/imaginer/col-lections/item.asp?table=comb&item-Num=219174>

³⁶ ARENSBERG introdujo un objeto desconocido dentro del ovillo, que al ser agitado produciría ese *bruit secret*. El original de 1916 se conserva en el Philadelphia Museum of Art, dentro de la colección Louise & Walter Arensberg. Véase *The Louise and Walter Arensberg Collection*. Philadelphia Museum of Art, 1954.

³⁷ ARTURO SCHWARZ, *The complete Works of Marcel Duchamp*. Delano Greenidge Editions, Nueva York, (2000), pp. 195-196: Duchamp felt that this *Ready-made* was laden with humor, and he therefore chose it to be reproduced on the cover of André Breton's *Anthologie de l'humour noir*, published in 1940; but because of the war, the projected cover was never realized.

³⁸ ECKE BONK, *Marcel Duchamp. The Box in a valise*. Rizzoli, 1989, p. 156.

³⁹ Véase el catálogo de la exposición *The almost complete Works of Marcel Duchamp*. Arts Council of Great Britain, 1966, p. 99. Por su parte, HORACE BROCKINGTON, en el artículo “Creative occupation: Collaborative Artistic Practices in Europa. 1937-1943”, en *Artistic bedfellows: histories, theories and conversations in collaborative Art Practices*. University Press of America, 2008, señala, aunque sin aclarar bien el asunto, que “in 1940 Duchamp provided the design for a leather-bound edition of André Breton's *Anthologie*..., a book which included, among other things, a selection of Duchamp's puns. The cover binding may

have been inspired by Breton's droll subject, for its relatively somber outward appearance forms a marked contrast to the two 19th century illustrations than Duchamp bound in as end leaves, one entitled: HOMME/RACES CAUCASIQUE ET MONGOLIQUE, and the other HOME/RACE ETHIOPIQUE (an obvious pun on the term black humor)", (p. 47).

⁴⁰ MARY LOUISE HUBACHEK REYNOLDS (Minneapolis, 1891 - París, 1950) llega a la capital francesa en 1921, instalándose en Montparnasse, donde no tardará en relacionarse con personajes destacados de la vanguardia artística, como LAURENCE VAIL y PEGGY GUGGENHEIM o el propio MARCEL DUCHAMP, de quien sería amante durante largos años. Aprendió la práctica de la encuadernación con el diseñador PIERRE LEGRAIN. Con la ocupación nazi, REYNOLDS decide quedarse en París y se integra en la Resistencia, pero poco después tendrá que huir a España, atravesando los Pirineos a pie. A principios de 1943 logra regresar a Estados Unidos, pero seis semanas después del fin de la guerra retorna a su casa de París. En 1950, enferma de cáncer, fallece acompañada por DUCHAMP, quien junto al hermano de MARY trasladará luego su colección de trabajos, libros y arte a The Art Institute of Chicago, y publica en 1956 el catálogo *Surrealism and Its Affinities: The Mary Reynolds Collection*. Véase el artículo de SUSAN GLOVER GODLEWSKI, "Warm Ashes: The Life and Career of Mary Reynolds", consultado en <http://www.artic.edu>. Sobre su relación con DUCHAMP, ver también CALVIN TOMKINS, *Duchamp*. Anagrama, 2006, pp. 286-288 y 325-327.

⁴¹ DANIELÉ GIRAUDY (dir.), *Le Jeu de Marseille*. Éditions Alors Hors du Temps / Musées de Marseille, Nîmes, 2003, p. 61.

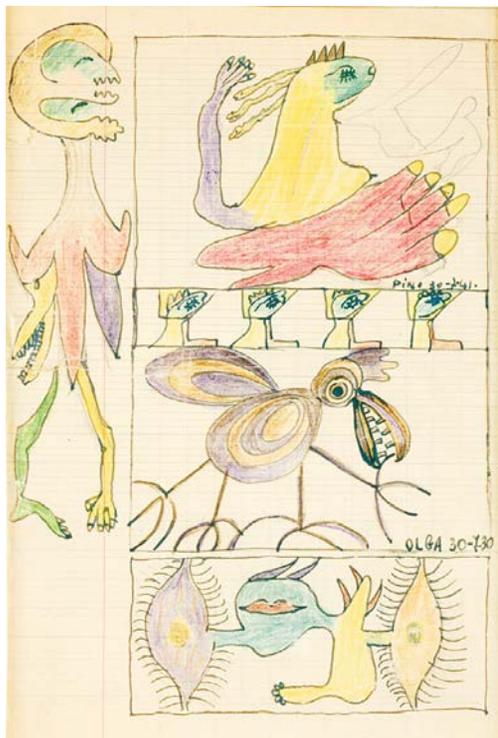
⁴² Es posible trazar un diario más exacto de las vicisitudes de este largo proyecto editorial acudiendo a la referida monografía de POLIZZOTTI (*La vida de André Breton*), así como a su anterior introducción a la versión inglesa de *Anthology of black humor* (City Lights Books, 1997, pp. 5-11). También se detiene en relatar buena parte del asunto A. TINEL, en su artículo ya citado sobre México y el humor negro (véase nota 30).



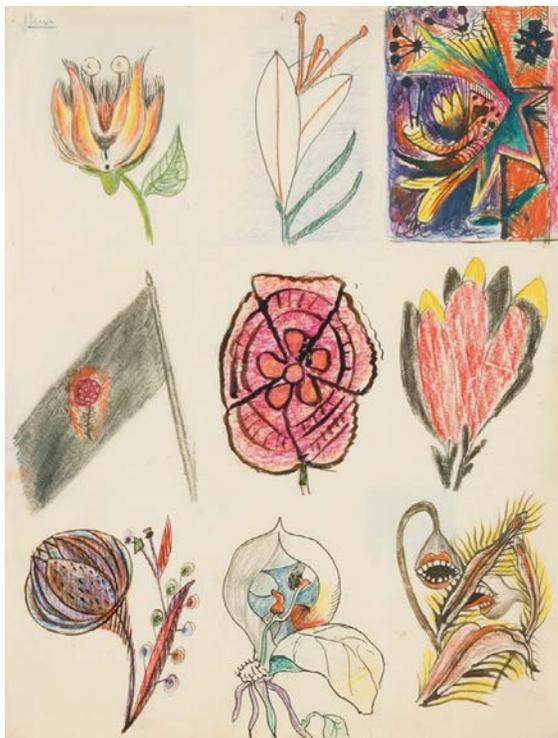
VARIOS AUTORES: VÍCTOR BRAUNER Y OTROS. Dibujo colectivo, Marsella, 1941. Lápidos de colores, tinta y gouache sobre papel, 32,5 x 50 cm. Cortesía David et Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, París

Según comenta Ecke Bonk, Duchamp fotografió el objeto desde arriba y desde abajo, para luego imprimir ambas tomas, una junto a la otra, sobre una tela de lino, que creaba una superficie casi transparente. La idea era aprovechar también este material en su complejo proyecto de *The Box in a valise*³⁸, que había empezado en 1935 y no acabará, en su primera versión, hasta 1941. Sin embargo, como ya se ha dicho, la guerra va a abortar el intento de cubierta de Duchamp, si bien, al parecer, es posible que llegara a materializarse al menos uno de los ejemplares³⁹, ejecutado por su íntima amiga Mary Reynolds⁴⁰, especializada en encuadernaciones artísticas y que había realizado con anterioridad otros diseños suyos. Pero ahí quedaría el asunto. Como reza la hoja luego inserta en el libro: "M. Marcel Duchamp étant actuellement en Amérique, la couverture des exemplaires de luxe est de M. Domínguez".

Breton se traslada a finales de octubre de 1940 con su familia a Marsella, instalándose en la villa Air-Bel, donde va a reencontrarse con Hérold, Wifredo Lam, Domínguez, Robert Rius y otros miembros del grupo surrealista, que desarrollará las conocidas actividades, obras y "juegos" colectivos que han terminado por convertirse en una de sus más interesantes aportaciones del momento. Por otra parte, y anticipándose a la ley de arianización de empresas, Léon Pierre-Quint, judío y homosexual, se esconde en la Provenza, renunciando a sus participaciones en el capital de ediciones Sagittaire, que se instalará provisionalmente en Marsella, con Gabrielle Neumann como responsable y compartiendo el local de los *Cahiers du Sud* de Ballard⁴¹. Entre febrero y marzo de 1941, la censura niega autorización a Sagittaire para publicar la *Anthologie*, lo mismo que para *Fata Morgana*, bajo el argumento de que Breton encarnaba la negación del espíritu de la Revolución Nacional⁴². El cerco en torno a los surrealistas y, en general, hacia los intelectuales vinculados a las ideas de vanguardia, es cada vez más acuciante y Marsella resulta poco segura ante la presión alemana. La salida de los libros de Breton se ve de momento frustrada.



BRAUNER, PINO, OLGA Y OTROS. Dibujo colectivo, Marsella, 1941. Lápices de colores y tinta sobre papel, 21 x 15 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



DOMÍNGUEZ, BRETON, LAM, HÉROLD Y OTROS. FLORES, 1940. Dibujo colectivo, Marsella. Lápices de colores y tinta sobre papel, 29,5 x 23 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

El 25 de marzo de 1941 Breton embarca con toda la familia hacia Martinica, llegando más tarde a Estados Unidos. En agosto, la revista *View* publicaba una entrevista suya en la que, entre otros asuntos, habla sobre la orientación del Surrealismo. Agotada toda posibilidad de “ilusión de la independencia” del artista e “incluso de la trascendencia de la obra de arte”, indica Breton que lo que sí continúa “es la actividad surrealista en las tres vías en las que se había comprometido más profundamente antes de esta guerra: el extrañamiento de la sensación”, que lleva a convertirse en “vidente mediante una alteración minuciosa de todos los sentidos”; la exploración en profundidad del azar objetivo, que interpreta como “pivote de la libertad”, y la prospección del humor negro, “medio extremo para el ‘yo’ de superar los traumatismos del mundo exterior”. Luego añade: “mi contribución personal a la obra surrealista así definida consistirá en la publicación, próxima a aparecer, de una *Anthologie de l'humour noir*, desde Swift hasta nuestros días”⁴³. Breton no cejaba en su empeño de lograr la salida definitiva del libro. Todavía en agosto del 41, escribe a Roger Caillois, de la revista bonaerense *Sur*, y le menciona su interés por publicar la traducción de la *Anthologie* –aun retenida por la censura– en Argentina⁴⁴, idea que no llegará a concretarse.

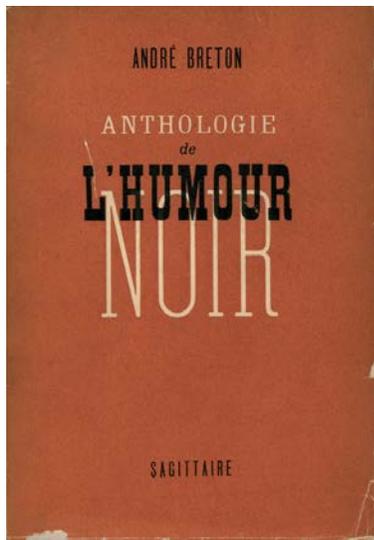
Duchamp, eliminada ya su cubierta, llegará a Nueva York a mediados del 42. Solo unos meses después, el 12 de noviembre, los nazis ocupaban finalmente Marsella. Para entonces Domínguez había retornado a París, se encontraba integrado en las actividades del grupo de *La Main à Plume*, colaboraba en la ilustración de diversas publicaciones (el *Noués comme une cravate* de Dotremont, los colectivos *Transfusion du verbe* y *La conquête du*

⁴³ ANDRÉ BRETON, *El surrealismo: puntos de vista...* op. cit., pp. 232-233.

⁴⁴ “Mademoiselle Weil que j’ai rencontré à New York vous a sans doute déjà vu de ma part. Je lui ai dit que je souhaiterais publier en Argentine en traduction l’*Anthologie de l’Humour noir* refusée par la censure française (...)”. Carta de ANDRÉ BRETON a ROGER CAILLOIS, 21 de agosto de 1941. Cfr. HER DE VRIES, “Les premières éditions de ‘Fata Morgana’ d’André Breton”, consultado en <http://melusine.univ-paris3.fr/>



JACQUES HÉROLD, TEMO BÉNÉDITE, VICTOR BRAUNER Y OTROS. Dibujo colectivo, Marsella, 1941. Lápices de colores y tinta sobre papel, 48,2 x 31,5 cm. Cortesía David et Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, París



ANDRÉ BRETON. *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, París, 1940. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

monde par l'image, *Au fil du vent*, de Iché... y también el bellissimo *Domaine* de Robert Ganzo, o el furtivo *Le grand ordinaire* de Thirion) y conocía, al año siguiente, a Maud Bonneau, con quien iba a casarse en 1945. Al parecer, en torno a estas fechas la *Antología* consigue por fin salir a la calle⁴⁵ y, pese a haber pasado casi desapercibida para la crítica en ese momento, la edición se agotó. No obstante, Olivier Boit y Rose-Hélène Iché advierten que “esta gestación un tanto especial explica las dudas acerca del origen del libro”. La *Anthologie* sale publicada ese mismo año, 1941, e incluye las ilustraciones de Domínguez (aunque parece probable que esto ocurriese algo más tarde). “El pintor reemplaza en el último momento a Masson (¿refiriéndose a Duchamp?), que acaba de marcharse del país”. En efecto, Masson había partido junto a Breton, mientras que Duchamp, como se ha visto, no lo hará hasta mediados de 1942. Todavía añaden dos datos más de sumo interés, relacionados con la participación en la génesis de la *Anthologie* del escritor Robert Rius, tanto en la elaboración y corrección de las notas biográficas del libro como en la composición de una partitura musical para acompañarlo, lo que subraya la transformación de la obra de Breton en un *proyecto colectivo*⁴⁶, circunstancia acorde en extremo con el espíritu y actividad compartida de los surrealistas en esos momentos.

Amén de su evidente repercusión desde el punto de vista literario, especialmente como vehículo de “descubrimiento” de algunos autores hasta entonces ignorados, o por la temática misma que introduce la obra, esta suma de esfuerzos otorga sin duda el máximo interés y valor a la *Anthologie de l'humour noir*, y en especial a su edición de lujo, entendida ahora como objeto —colectivo, artístico, original y de deseo—, que además fue único en cada uno de los casos, pues tanto el resultado plástico de la decalcomanía como los trazos verdeazulados aplicados directamente por Domínguez cambian de un ejemplar a otro⁴⁷.

No resulta difícil constatar su valor incluso material. Son varios los ejemplares de esta edición ilustrada por Domínguez los que han pasado por casos de subastas de prestigio,

⁴⁵ Según se señala en la cronología incluida en el trabajo de recopilación de las *Obras completas* de BRETON, “les premiers exemplaires n'en sont diffusés qu'à partir du milieu de 1945”. ANDRÉ BRETON, *Œuvres complètes. II*, Gallimard, París, 1992, p. 1749. ISABEL GARCÍA, por su parte, indica que es en 1946 cuando DOMÍNGUEZ ilustra la cubierta para el libro, aunque da como referencia un dibujo a tinta china sobre papel titulado *Revólver y teléfono*, fechado en 1940, que en efecto se corresponde con la cubierta delantera de la publicación. De hecho, en la parte superior puede identificarse, muy levemente, el nombre de BRETON y el título del libro (j). Véase ISABEL GARCÍA GARCÍA, “Óscar Domínguez y los libros: grabados y litografías”, en *Eduardo Westerdahl - Óscar Domínguez*, cat. cit., p. 20. Con anterioridad, este mismo dibujo, pero fechado en 1946, había sido recogido y catalogado por F. CASTRO, *Óscar Domínguez y el surrealismo*. Cátedra, Madrid, 1976, cat. 164, p. 144. También aparece reproducido, de nuevo con fecha 1940, en el catálogo *Óscar Domínguez. Antológica...*, cat. cit., p. 28.

⁴⁶ OLIVIER BOIT 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...*, cat. cit., p. 116.

⁴⁷ Nótese además que la cartela donde aparece el nombre de BRETON y el título de la obra no están integrados como parte de la impresión del resto de la cubierta, sino que se opta por pegar sobre ella una etiqueta “tipografiada” aparte.

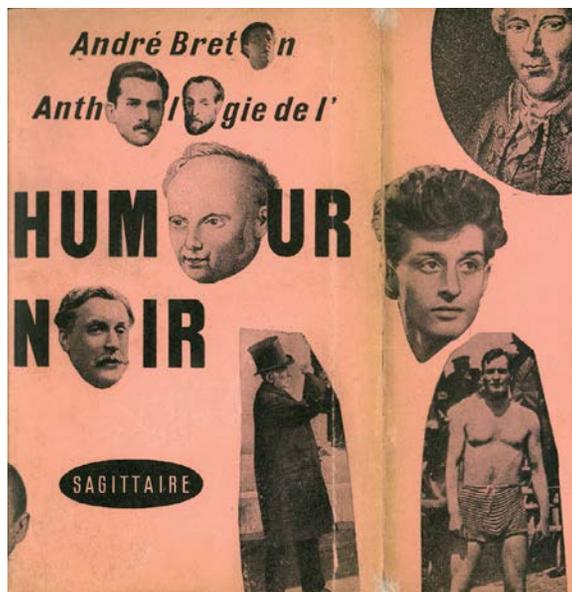
⁴⁸ Subasta número 1263 de la sala de Christie's en Ginebra.

⁴⁹ Biblioteca MNCARS. Material Especial, Reserva 328. Reproducido en el catálogo *Óscar Domínguez, surrealista*. Fundación Telefónica, Madrid, 2001, p. 224.

⁵⁰ Catálogo de la subasta *Auction Art Pierre Cardin Rémy Le Fur & Associés. Collection René Alleau. Première partie et à divers*. Hôtel Drouot-Richelieu, 7 de marzo de 2009.

⁵¹ En ROBERT FLYNN JOHNSON / DONNA STEIN, *Artists books in the modern era 1870-2000: the Reva and David Logan Collection of illustrated books*. Fine Arts Museums of San Francisco, 2001, p. 130.

⁵² La tirada de la obra incluía 3 ejemplares en papel Japón Imperial, con un aguafuerte original de PABLO PICASSO, firmado, numerados I a 3; 10 ejemplares en Hollande van Gelder, también con el aguafuerte, numerados del 4 al 13; 35 ejemplares en *pur fil*, numerados del 14 al 48. Aparte, fuera de comercio, dos ejemplares en papel Japón (numerados I y II), dos en Hollande (III y IV) y otros cinco en vitela *pur fil*, numerados en ro-



ANDRÉ BRETON. *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, París, 1950. Edición corregida y revisada por el autor. Imagen de cubierta de PIERRE FAUCHEUX. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

manos del V al IX. En total, 57 ejemplares, los 13 primeros con el citado grabado. Para más datos sobre esta obra de PICASSO, véase, entre otros, BRIGITTE BAER, *Picasso the Printmaker: Graphics from the Marina Picasso Collection*. Dallas Museum of Art, 1983, p. 106. El Centre Pompidou conserva uno de los ejemplares de este grabado.

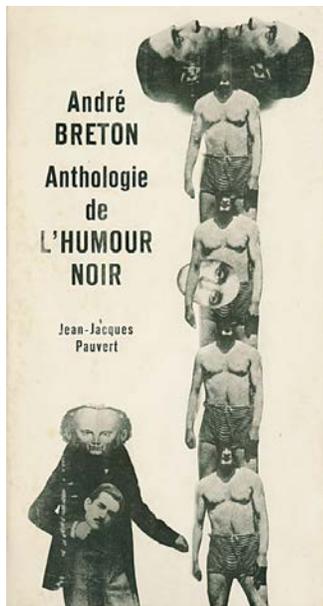
⁵³ *Dreaming With Open Eyes*. The Vera, Silvia, and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum. The Israel Museum, Jerusalén, 2000.

⁵⁴ Otros ejemplares que hemos localizado hasta la fecha en subastas o que han estado a la venta, sin que deba interpretarse en esta búsqueda cualquier pretensión de exhaustividad, son los que aparecen en el catálogo de RENAUD-GIQUELLO & ASSOCIÉS, de la venta número 10 en el Hôtel Drouot de París, los días 16 y 17 de mayo de 2006 (lot. 67); o el ejemplar número 18, que figura en el catálogo de 2006 de la librería parisina Les Argonautes (cat. núm. 61). Además, y como se ha apuntado en relación a la Colección Schwarz, se conservan también diversas pruebas de la cubierta y otras decalcomanías de esta misma "serie", caso de la que está en la Colección Thimoty Baum, de Nueva York (*Paisaje surrealista*, repr. en Óscar Domínguez, *surrealista*, cat. cit., cat. núm. 73, p. 206), o las que figuraron en la exposición *Sueños de tinta* (1993). También cabe añadir que en junio de 2004 salieron a la venta en París varias maquetas de las realizadas por DOMÍNGUEZ para

alcanzando precios respetables para un libro. Cabe destacar, además, la procedencia o destino de alguno de ellos, como el número 32 de la edición, que perteneció a la importante colección del editor Albert Skira⁴⁸, luego adquirido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía⁴⁹. O el proveniente de la biblioteca del escritor y estudioso René Alleau⁵⁰, autor francés que ha publicado numerosas obras en torno al simbolismo, la alquimia, las sociedades secretas o las ciencias ocultas, temas que tanto atrajeron a los surrealistas.

Más interesante aún es la colección de libros ilustrados de Reva y David Logan⁵¹, en San Francisco, que alberga uno de los 17 ejemplares de la edición de lujo, que incluían también, por si fuera poco, un grabado de Picasso, "donado" al parecer por el malagueño para la publicación *Buste de femme à la chaise (Dora Maar)*—, cuyas primeras pruebas están firmadas el 18 de octubre de 1938⁵². En cuanto al ejemplar numerado 19/48 (de la edición aparte de 57) pertenecía a la muy importante colección bibliográfica del citado Arturo Schwarz, luego donada, igual que sus colecciones documental y de arte, al Museo de Israel⁵³. Y, finalmente, además de otros diversos⁵⁴, el volumen de la colección documental de TEA Tenerife Espacio de las Artes, el número 15, con dedicatoria de Breton⁵⁵, guardas de cuero con decoración geométrica, en algún punto con incrustaciones de perdrería y dorados en frío de tipo barroco, y su correspondiente estuche.

Breton retornará a París, tras la aventura americana, en mayo de 1946. Años más tarde, el 25 de mayo de 1950, se acabará de imprimir la segunda de las ediciones de la *Anthologie de l'humour noir*, en la que había introducido algunos cambios y revisiones y un diseño de cubierta del entonces joven Pierre Faucheux⁵⁶. En ella destaca el uso de tipografía sencilla, de palo, y un fotomontaje con recortes de las cabezas de algunos de los autores intercaladas en el título y flotando por el resto de la superficie. La edición tuvo de nuevo una tirada de lujo de 50 ejemplares⁵⁷, que incluían una litografía original en color, obra de Joan Miró, e iban firmados por el propio Breton.



ANDRÉ BRETON. *Anthologie de l'humour noir*, Edición de JEAN-JACQUES PAUVERT, París, 1966. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

Finalmente, el 16 de mayo de 1966, es editada por tercera vez la *Anthologie*, esta vez por Jean-Jacques Pauvert, en formato bolsillo. Cabe señalar como curiosidad, que en la introducción a esta edición, fechada en *Paris, Mai 16, 1966*, se indica, entendemos que por despiste del autor —dando pie a algunas de las dudas mencionadas por Boit e Iché—, que este libro fue publicado por primera vez en 1939 y reimpresso con algunas adiciones en 1947. Al término de la introducción, Breton dice que es la definitiva. Una vez cerrado el ciclo completo del que sin duda fue el más largo e intrincado de todos sus proyectos editoriales, en septiembre de ese mismo año de 1966 André Breton fallece en París, a los setenta años de edad.

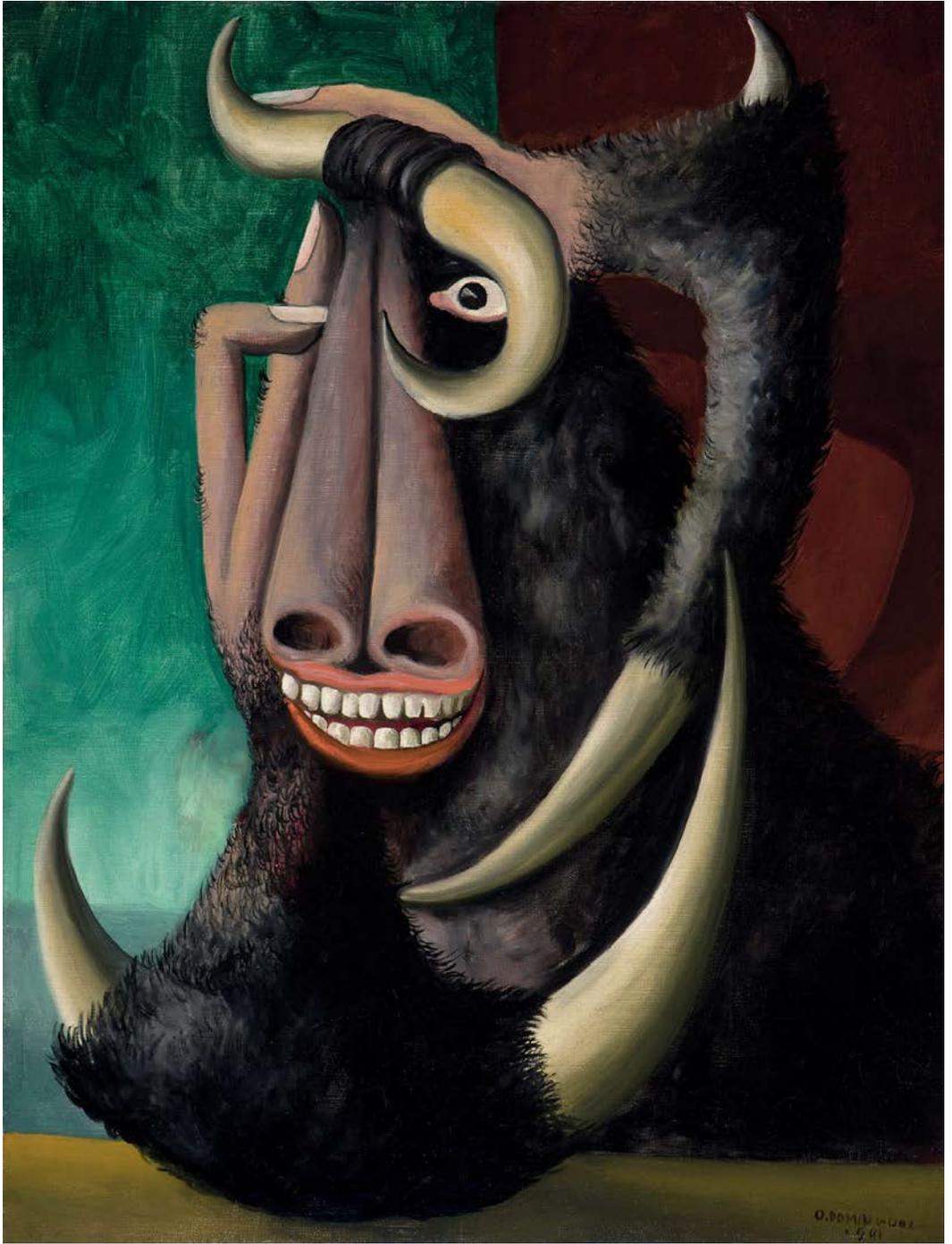
La muerte trágica de Domínguez había sucedido —aunque pre- vista por él, como también lo fue aquel accidente por Brauner— casi una década antes. Antes conseguiría imbricar en estas decalcomanías de humor negro, igual que en otras muchas de sus obras, elementos fundamentales de la creación surrealista, como fue el automatismo, mediante un procedimiento que él mismo “inventa” y que supondrá su primer gran espaldarazo, gracias al interés suscitado en Breton; el estudio recurrente de objetos con evidente carga simbólica y, estrechamente unido a lo anterior, la reinención de los mismos mediante yuxtaposiciones y encuentros fortuitos, una vuelta de tuerca que los dotará y enriquecerá, fruto del deseo, con renovado simbolismo, susceptibles siempre de una próxima transformación. Con Lautréamont —señala Breton— habían acabado “los límites en los cuales las palabras podían relacionarse con las palabras, las cosas con las cosas. Un principio de mutación perpetua se ha apoderado tanto de objetos como de ideas, y tiende a su liberación total, lo que implica la del hombre”. Sin embargo, el fantasma siempre ahí, agazapado en la oscuridad de la habitación, acompañando al artista hasta completar el ciclo no descrito del azar. Ironías de la vida. Humor negro del destino. En el reverso de la estancia, toda muerte a la espera, sólo un elemento no descrito: la lámpara de luz oscura que vislumbra el abismo.

la cubierta, junto con anotaciones dirigidas al impresor y ensayos tipográficos hechos a mano (Subasta 5107, *Importants livres et manuscrits*, Christie's, París, 23 de junio de 2004).

⁵⁵ Dedicado a CHRISTIAN CHAVANON, este ejemplar, que parece haber sido restaurado en algún momento, fue subastado por RENAUD-GIQUELLO & ASSOCIÉS en el Hôtel Drouot de París, el 21 de enero de 2005 (Véase catálogo, lot. núm. 50). Posteriormente figuró en la exposición *Óscar Domínguez. Decalcomanías*. Galería Guillermo de Osma, Madrid, del 14 de septiembre al 27 de octubre de 2006 (cat. núm. 18). Nótese que la reproducción de la página 23 no se corresponde con la del ejemplar, sino que se trataría del ejemplar número 32, el cual, como ya se ha dicho, estuvo en la colección de Skira, hoy en la Biblioteca del MNCARS.

⁵⁶ PIERRE FAUCHEUX (París, 1924-1999) será una de las figuras fundamentales de la tipografía y la edición de libros en Francia. Véase MARIE-CHRISTINE MARQUAT (ed.), *Pierre Faucheux: le magicien du livre*. Éditions du Cercle de la librairie, 1995.

⁵⁷ 12 ejemplares en papel Hollande van Gelder, numerados del 1 al 12, más 5 fuera de comercio marcados de la A a la E; 25 ejemplares en vitela Johannot, numerados del 13 al 37, y 8 fuera de comercio marcados de F a M. MIRÓ había hecho varios bocetos y pruebas previas a la tirada definitiva, en la que, finalmente, incorporará su firma y la fecha (5-VI-1950) en la propia plancha (Véase MICHEL LEIRIS / FERNAND MOURLOT, *Joan Miró. Litógrafo. I*. La Polígrafa, Barcelona, 1972, pp. 161-163). Desde el mes de enero de ese mismo año encontramos dibujos preparatorios a la cera: uno de ellos, fechado el 17 de enero de 1950, fue dedicado por MIRÓ al propio BRETON (“avec la réille amitié et admiration...”) y estuvo expuesto en la edición de 2009 de la feria madrileña de ARCO en la francesa Galerie 1900-2000.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *TÊTE DE TAUREAU*, 1941. Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm. Depósito Gestur S.A., Santa Cruz de Tenerife. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



- Oscar Reizenstein**
Tête de taureau, 1953
Musée national d'Art moderne, Paris, n° 107 000
- Oscar Reizenstein**
Man Bull, 1953
Musée national d'Art moderne, Paris, n° 107 000
- Man Bull**
Musée national d'Art moderne, Paris, n° 107 000
- Oscar Reizenstein**
Figure humaine, 1953
Musée national d'Art moderne, Paris, n° 107 000





Small, illegible text or label on the wall.

ANTHOLOGIE de L'HUMOUR NOIR

Anthologie del humor negro

En esta edición de L'humour noir, se recogen los mejores textos de este género, en francés y en castellano, desde el siglo XVIII hasta el presente. El libro, dirigido por el escritor y crítico de arte francés Jean-Louis Baudry, reúne los textos más importantes de este género, desde el siglo XVIII hasta el presente. El libro, dirigido por el escritor y crítico de arte francés Jean-Louis Baudry, reúne los textos más importantes de este género, desde el siglo XVIII hasta el presente. El libro, dirigido por el escritor y crítico de arte francés Jean-Louis Baudry, reúne los textos más importantes de este género, desde el siglo XVIII hasta el presente.



Small informational text or label on the right wall.



DOMÍNGUEZ REVÓLVER EN MANO

GEORGES SEBBAG

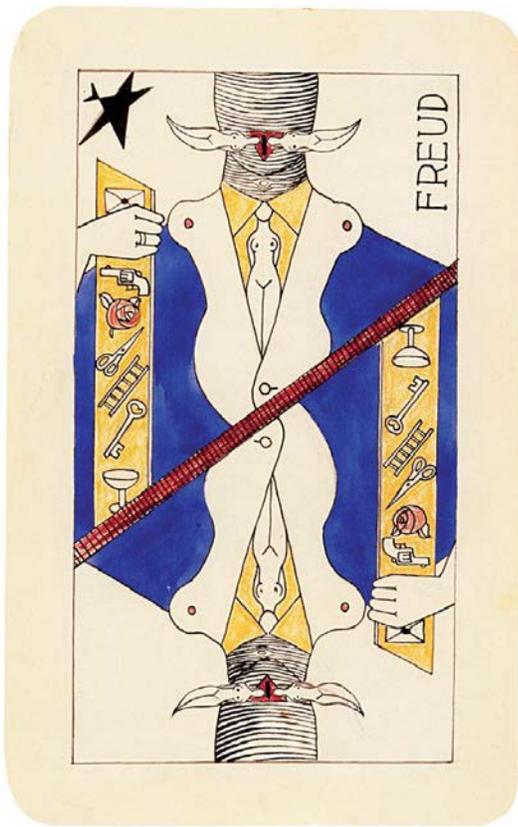


JACQUES HÉROLD, ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y ANDRÉ BRETON EN MARSELLA, 1941. Fotografía de ANDRÉ GÓMEZ

En Marsella, entre finales de 1940 y principios de 1941, Óscar Domínguez participa con sus amigos surrealistas en una reinención del *Juego de cartas*, que rebautizan como “*Jeu de Marseille*”. Los cuatro nuevos colores propuestos, el Amor, el Sueño, la Revolución, el Conocimiento, tienen respectivamente como emblema la Llama, la Estrella Negra, la Rueda Sangrante y la Cerradura. De entre los ocho aspirantes a redibujar dos cartas, el sorteo otorga a Óscar Domínguez y a Wifredo Lam las cuatro estrellas negras del Sueño (As del Sueño, Genio del Sueño, Sirena del Sueño, Mago del Sueño). El pintor nacido en Tenerife confecciona el As del Sueño y el Mago Freud, mientras que el pintor nacido en Cuba dibuja el Genio Lautréamont y la Sirena Alicia. Por decirlo de un modo muy elemental, la carta Lautréamont representa la jungla exuberante y supernaturalista del pintor cubano, mientras que la carta Alicia anuncia la mujer-caballo poseída por una divinidad *oricha*. No hay, en efecto, interrupción alguna entre el sueño y el imaginario surrealista y la magia supernaturalista de las religiones afrocubanas. Da la impresión de que podríamos adelantar que ocurre lo mismo con las dos cartas confiadas a Domínguez. Las dos condensan los trazos y las formas que utiliza el artista canario, especialmente en la panoplia de dibujos con los que ilustró numerosos libros o publicaciones. Hay en estas dos cartas del *Jeu de Marseille* un veneno de informaciones sobre la pulsión de Domínguez como dibujante.

LA CARTA DEL MAGO FREUD

Como lo exige toda carta dedicada a un personaje, la carta del Mago Freud muestra al médico de Viena replicado en espejo. Este procedimiento de duplicación, de réplica, no tiene nada de sorprendente en Domínguez, que ya había fragmentado mediante un cristal los dos cuartos delanteros de un caballo al trote y los dos cuartos traseros de otro caballo en reposo (*Le Dimanche* o *Rut marin*, 1935). También tuvo ocasión de trinchar un ave de caza con una guillotina (*La Guillotine*, 1938). Pero intentemos describir la carta del maestro del psicoanálisis. Se compone de tres partes: la cabeza, el busto y una tira de imágenes. La cabeza está completamente vendada o envuelta, con la excepción de una boca en forma de cerradura y unos bigotes blancos que se revelan como dos magníficas bacantes desnudas. El busto luce chaqueta azul con solapas blancas, camisa amarilla y una insólita corbata, que despliega ante nuestros ojos un cuerpo femenino desnudo, mientras que, a su vez, en las solapas apreciamos el perfil del seno y la cadera de una mujer. En pocas palabras, el Mago Freud está confeccionado con prendas de vestir y con cuerpos de mujeres desnudas. En cuanto al tercer elemento de la imagen, una tabla sujeta por una mano de mujer alinea siete objetos que podrían estar catalogados en un tratado de interpretación de los sueños: un sobre lacrado, un revólver, una rosa, un par de tijeras, una escalera, una llave, una copa.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *EL JUEGO DE MARSELLA: FREUD. MAGO DEL SUEÑO-ESTRELLA*, Marsella, 1940. Acuarelas, lápices de colores y tinta china sobre papel Canson, 27,1 x 17 cm. Musée Cantini, Marsella

No hay nada nuevo en el hecho de que una cabeza aparezca oculta y vendada, pues ya De Chirico en sus modernos maniqués había pulido, alisado, borrado los trazos del rostro. En cuanto a caras o cuerpos cubiertos de desnudos femeninos, ya algunos cuadros de Magritte, ciertas imágenes dobles de Dalí o algunas de las licenciosas tarjetas postales coleccionadas por Paul Éluard nos habían familiarizado con esos tatuajes eróticos. Se podría también adelantar que los siete objetos dibujados por Domínguez están tomados del imaginario surrealista.

El sobre lacrado: en 1927 Breton dibuja, en la parte central de un cadáver exquisito, una carta sellada que tenía en los bordes unas pestañas y un asa, y luego interpreta en *Los vasos comunicantes* ese *sobre silencio* o ese *objeto fantasma* como si fuera un orinal.

El revólver: el revólver de Germaine Berton que mató a Marius Plateau; *Le Revolver à cheveux blancs* [*El revólver de cabellos blancos*], libro de poemas de André Breton.

La rosa: Marcel Duchamp, alias Rrose Sélavy; *La Rose*, pequeño cuadro de De Chirico que Breton le regaló a Suzanne Muzard; *Rose publique*, libro de poemas de Paul Éluard; el ramo de rosas que oculta la cabeza de una mujer completamente vestida de blanco en Trafalgar Square (fotografía del *Bulletin international du surréalisme*, septiembre de 1936).



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. LA BOULE ROUGE, 1933. Óleo sobre lienzo, 63 x 83 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

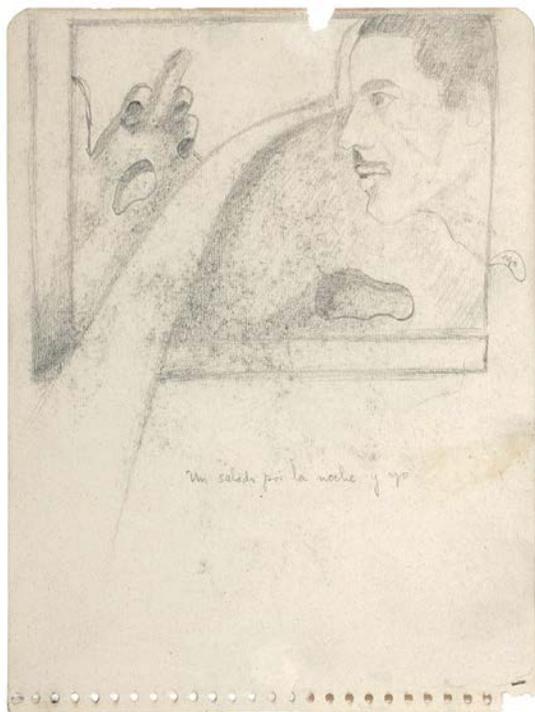
Las tijeras: instrumento por excelencia del collage surrealista.

La escalera: *Potence avec paratonnerre*, la escalera emplastada concebida por Wolfgang Paalen en homenaje a Lichtenberg.

La llave: “El ojo de la cerradura” (reproducción de 88 ojos de cerradura diferentes en *La Révolution surréaliste* de diciembre de 1926).

La copa: en un restaurante, seis surrealistas y una camarera son testigos de cómo un cuchillo caído en una copa la atraviesa sin derramar una sola gota de líquido (azar objetivo del primero de mayo de 1933).

Sin embargo, no es únicamente al imaginario surrealista al que hay que referirse en relación con esta tabla de siete objetos o, más bien, de ocho objetos, pues la mano de mujer que sostiene la tabla oculta un octavo objeto. Estos objetos adornados con la mano femenina aluden en lo esencial al imaginario de Domínguez y, más concretamente, a su pulsión de dibujante.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *COMIENZO DE LA VIDA*. CUADERNO DE DIBUJOS, 1933. Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm
UN SÁBADO POR LA NOCHE Y YO. CUADERNO DE DIBUJOS, 1933. Lápiz sobre papel, 17,5 x 13 cm
Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *AUTORRETRATO*, 1933. Óleo sobre lienzo, 24 x 34 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. LA MEMORIA. CUADERNO DE DIBUJOS, 1933. Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

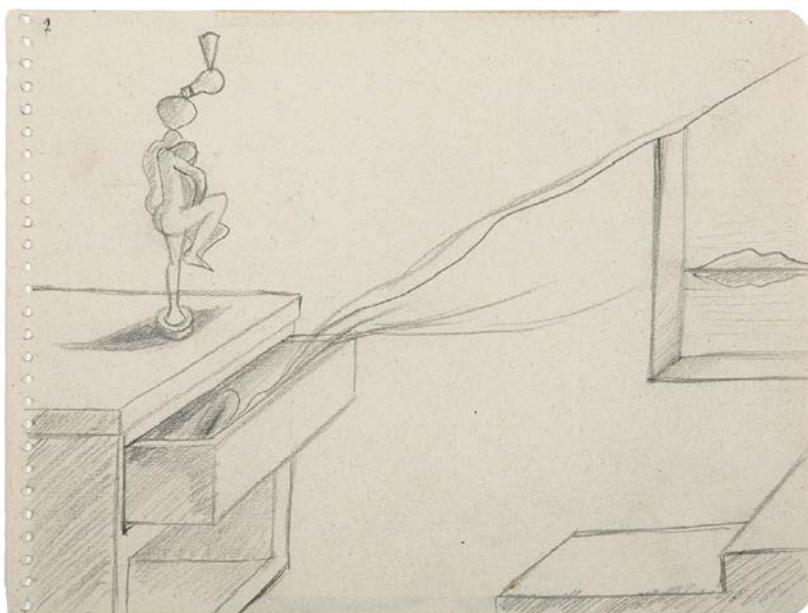
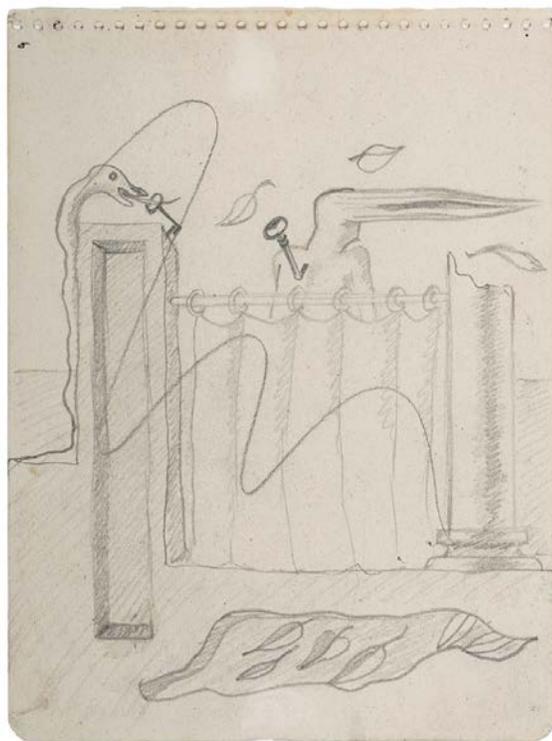
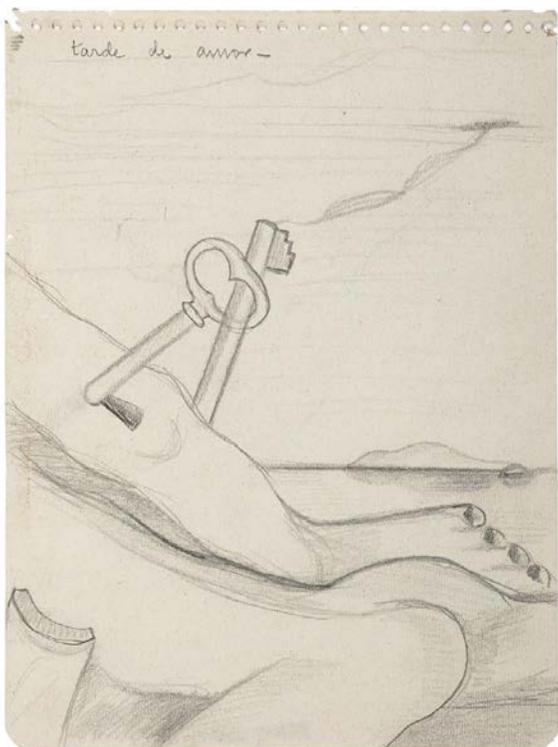
LA MANO QUE DIBUJA

La mano de mujer en la que se aprecia una alianza sostiene la tabla con los ocho dibujos. Otra mano de mujer, exageradamente estirada o iniciando un movimiento, figura en el centro de dos cuadros de 1933, *Autorretrato* y *La Boule rouge* o *Composition surréaliste*. Domínguez parece querer describir un proceso de creación automática: la mano que proyecta la bola está como encadenada al objeto lanzado, e incluso se arriesga a que se le abra una vena en la muñeca (esto se adivina en el autorretrato). Dos dibujos preparatorios del autorretrato insisten no solamente en el dinamismo de esta larga y afilada mano, sino también en el hecho de una especie de tornado brotando o rodeando la frente del pintor (*Comienzo de la vida*, *Un sábado por la noche* y *yo*). Esta mano creadora, parte femenina de Domínguez, señala también los estigmas de un eventual bloqueo de la inspiración o incluso de un suicidio.

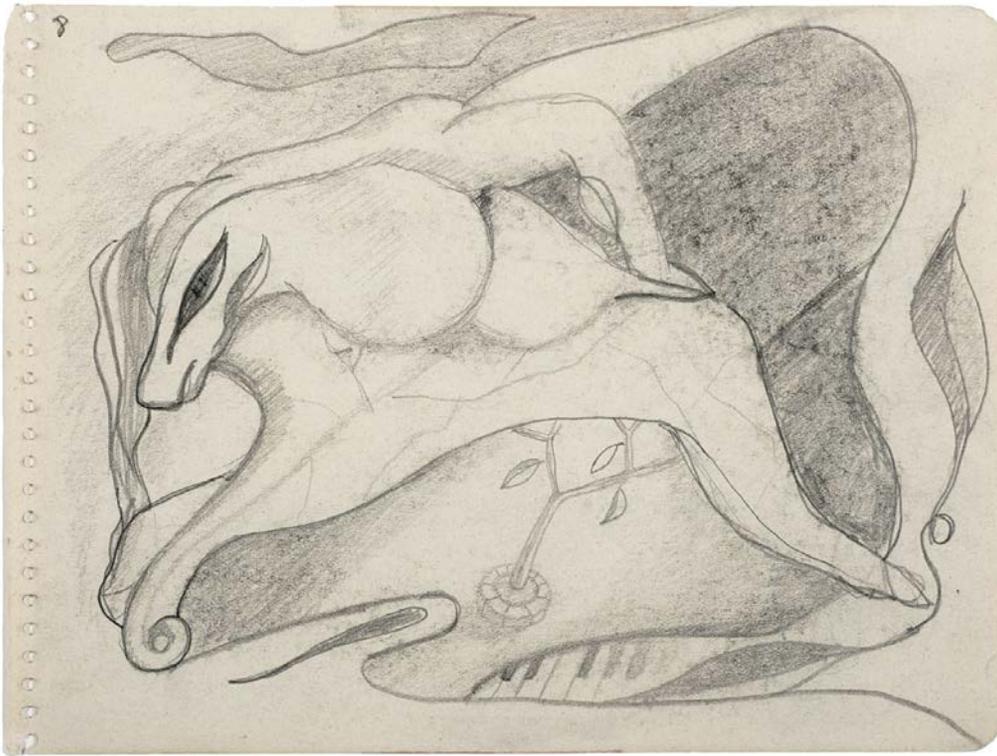
La mano de mujer, nívea o sangrienta, volvemos a encontrarla, al año siguiente, en la portada de *Crimen*, de Agustín Espinosa. Una enorme roca, de la que cuelga una mujer desnuda suspendida en el vacío, aparece rematada en primer plano por una gran mano de mujer. Mano que señala hacia un agujero negro que aflora en la superficie de la roca. ¿Qué roca es esta que coquetea con las nubes y parece surgir del océano? ¿La isla de Tenerife? ¿Un navío cuya proa podría ser ese cuerpo de mujer suspendido? Pero acaso, si tenemos en cuenta el agujero, ¿no parece más bien un tintero del que se habría derramado la tinta negra que cubre la roca? ¿O incluso un sacapuntas con el que Domínguez ha sacado punta a su lápiz para afilar su mina? Esa mano bien agarrada a la roca parece señalar con su dedo índice el orificio del tintero o del sacapuntas (o quizás el cañón de un revólver). Tintero o sacapuntas que podrían perfectamente encontrarse en el origen de muchos crímenes.



AGUSTÍN ESPINOSA, *Crimen*. Ediciones Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1934. Dibujo de cubierta por ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TARDE DE AMOR. CUADERNO DE DIBUJOS, 1933. Lápiz sobre papel, 17,5 x 13 cm
SIN TÍTULO. CUADERNO DE DIBUJOS, 1933. Lápiz sobre papel, 17,5 x 13 cm
SIN TÍTULO. CUADERNO DE DIBUJOS, 1933. Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm
Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. SIN TÍTULO. CUADERNO DE DIBUJOS, 1933. Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

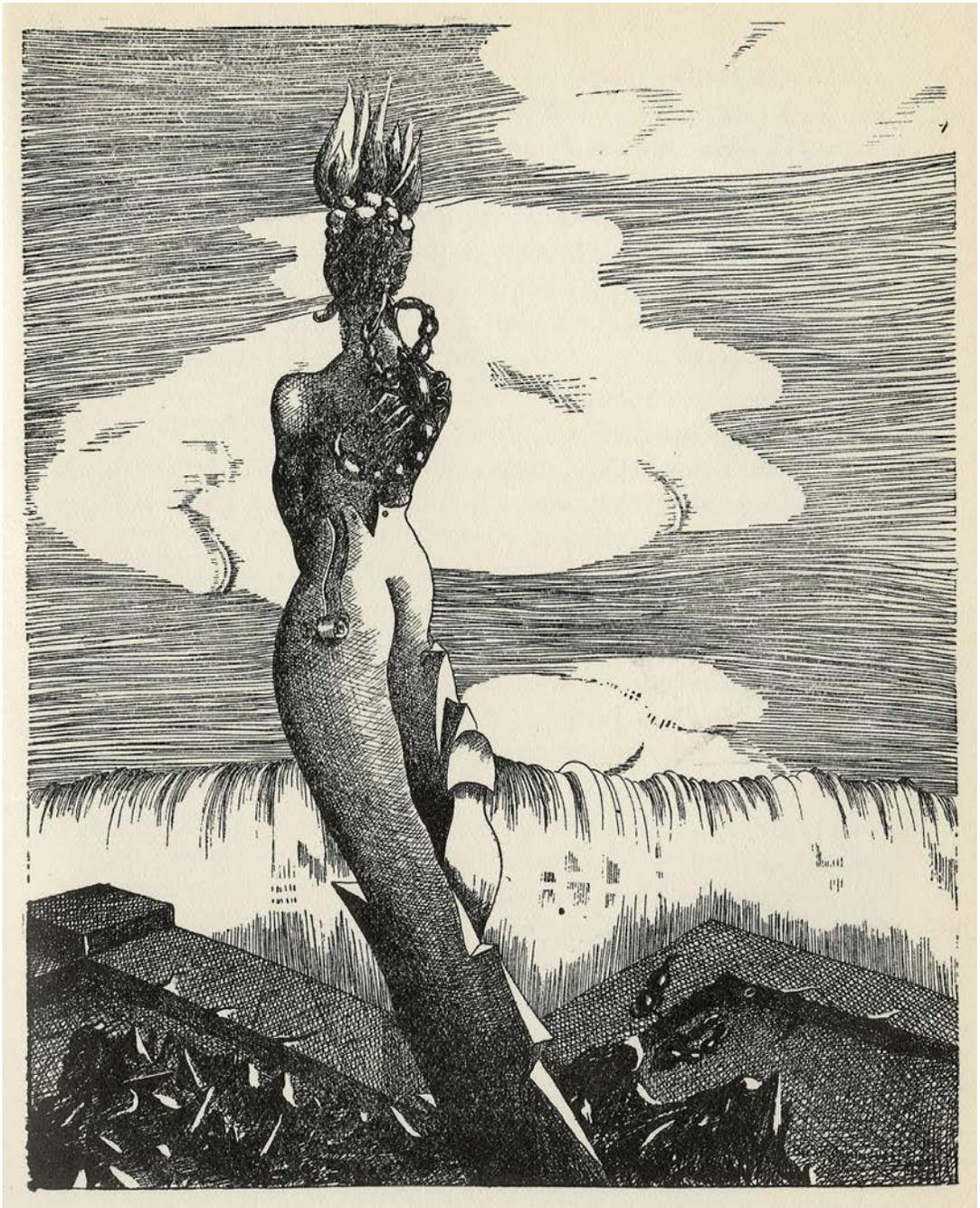
Cuando la mano que dibuja adquiere la técnica del sacapuntas, está en condiciones, con un movimiento giratorio y automático, de recortar materia. Puede sacar de la madera finas virutas o enrollar el metal en finas láminas. A esto se añade el hecho de que en esa época aparecen en los dibujos de Domínguez la llave y el ojo de cerradura (*Tarde de amor, La memoria*), dos elementos que figuran también en la carta del Mago Freud. Ahora bien, una llave que posee la función de un sacapuntas equivale ni más ni menos que al abrelatas. Cuando realiza su famoso objeto *Ouverture*, lo hace perforando con ayuda de cinco abrelatas, sobre una lámina de zinc, las cinco letras de la palabra París. El cuadro titulado precisamente *L'Ouvre-boîte* es como una segunda versión de la portada de *Crimen*. Un cuerpo de mujer, visto de espaldas, se convierte en el firme mascarón de proa de un barco. El busto, apenas apuntado, está rematado por una escopeta a modo de cabeza. La escopeta, agresiva, está disparando. La mitad inferior del cuerpo, parte baja de la espalda, muslos y piernas aparecen enrollados por acción de dos abrelatas. El metal que vacía la carne sustituye a la piel. De las dos piernas, matéricas y metalizadas, una está sólidamente anclada en el suelo y la otra se levanta para mostrarnos una suela de zapato en su extremo. Los tablones del casco del barco o barcaza, segundo *leitmotiv* del cuadro, son también susceptibles de ser recortados por dos abrelatas. Debe observarse la mano de mujer que sale del barco señalando con el dedo la deflagración de la escopeta.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. SIN TÍTULO. CUADERNO DE DIBUJOS, 1933. Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

La ilustración de Domínguez para el Canto III de *Maldoror* viene a prolongar *L'Ouvre-boîte* y la portada de *Crimen*, subrayando el parentesco de los textos de Lautréamont y de Espinosa. En esta ocasión el barco ha desaparecido. La misma joven vista de espaldas, saliendo desde el suelo, de nuevo como un mascarón de proa, contempla el cielo y el mar desde la orilla; un enorme escorpión trepa por su espalda; sobre sus cabellos trenzados luce un tocado vegetal; como abierta con abrelatas, una tira de su ceñido pantalón color piel cae enrollada desde la cintura, dando a la joven un doble aire carnal y mineral, divino y mortal. ¿Pero qué representan esos mascarones de *Crimen*, de *L'Ouvre-boîte* y de los *Cantos de Maldoror*? ¿Erecciones fálicas o estatuas femeninas? ¿Avanzadillas sobre el mar o escopetas que apuntan al cielo? Más aún, las tiras enrolladas de carne o de materia, de piel o de metal que produce el abrelatas ¿simboliza la superficialidad y el vacío yacente bajo lo visible? O, al contrario, ¿desvela la plenitud del deseo, a semejanza del grabado de Salvador Dalí que sirve de frontispicio a *L'Immaculée Conception* de Breton y Éluard? Sabemos que después de haber recortado dos tiras en forma de cruz sobre el cuerpo de una mujer en pleno furor erótico, Dalí pudo revelar sus senos, su sexo y su ombligo.

Domínguez incluye en sus dibujos y cuadros el instrumento mismo que desgarra, que recorta, que enrolla y que desvela. Esta es la novedad en relación con Dalí. Su mano de dibujante actúa como un sacapuntas o un abrelatas. La cinética de la imagen se ve suscitada por el propio abrelatas representado en la obra.



Dibujo de ÓSCAR DOMÍNGUEZ para el libro ilustrado *Œuvres Complètes: Les Chants de Maldoror. Les Poésies. Les Lettres*, COMTE DE LAUTRÉAMONT, GLM, Paris, 1938



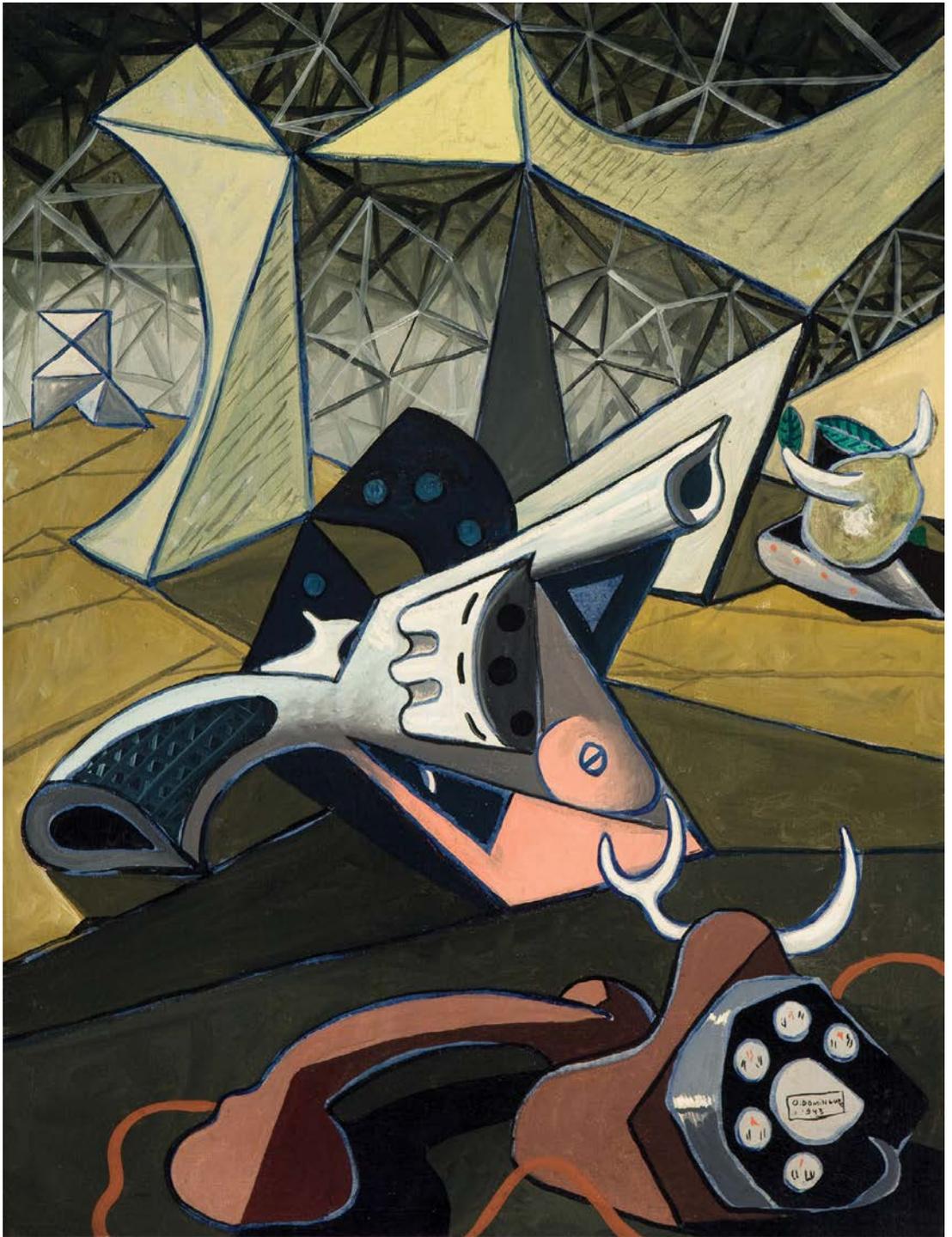
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *L'OUVRE-BOÎTE*, 1936. Óleo sobre lienzo enmarcado con abrelatas, 61 x 46 cm. Colección particular. Cortesía Edouard Malingue Gallery, Hong Kong

El pintor oriundo de La Laguna dibuja o pinta armando su lápiz o su pincel con un abrelatas. Pero en algunas ocasiones Domínguez sustituye el abrelatas por otros utensilios o aparatos tan diversos como: imperdible, espada, puñal, tacón de aguja, arco, embudo, gramófono y bocina, diábolo, sifón, ancla, máquina de coser, máquina de escribir, bicicleta, etc. Esta lista no exhaustiva puede completarse con los siete objetos que aparecen dibujados en la carta del Mago Freud, entre los que se encuentra el revólver, detengámonos en él.

Domínguez nunca dejó de pintar revólveres: un revólver mineral que se cae a trozos (*Le Revolver*, 1937), un revólver y otros seis objetos (carta del Mago Freud del *Jeu de Marseille*, 1941), un revólver junto a una diana y unas pajaritas de papel (*La fin du voyage I*, 1943), con diana y piedra fósil (*La fin du voyage II*, 1943), con diana y caja de mariposas (*La table rouge*, 1943), con teléfono (*Revolver téléphone*, 1943; *Téléphone et revolver*, 1944), con juego de bilboquet (*Revolver au bilboquet*, 1944), con toro (*Révolution*, 1947), revólver a modo de naturaleza muerta (*Nature morte au revolver*, 1946 y 1947), con otros revólveres (dibujo en la revista *Le Potomak* de 1948), con frutero (*Compotier et revolver*, 1949), con lata de sardinas (*Le Revolver*, 1952), con insectos voladores (en el dibujo que acompañaba una tarjeta destinada a Victor Brauner, hacia 1953).

Se puede comprender mejor la función del revólver cuando está emparejado con otro objeto. Veamos, por ejemplo, dos cuadros que asocian el revólver y el teléfono. *Le téléphone revolver* (1943): un revólver y un teléfono, cuyo auricular está descolgado, surgen en primer plano en una especie de desván. *Téléphone et revolver* (1944): el decorado del desván ha desaparecido, un revólver y un teléfono desprovisto de auricular están colocados sobre una mesita alta, mientras que del cajón sobresale un segundo revólver. No es la intención del pintor canario dejar en sus obras indicios destinados a esclarecer enigmas, ni símbolos que describan historias, alegorías o mitos. Lo que hace es poner a nuestro alcance los objetos o aparatos en el campo mismo de la representación. El abrelatas abre una lata de sardinas. Mejor aún, traza letras, levanta pieles, enrolla materias. Delimita planos y superficies. Produce movimiento y almacena energía. Tiene un poder de penetración, de separación. Su función intelectual y material está al menos al mismo nivel que su poder visionario. Lo mismo ocurre con el revólver emparejado con el teléfono. Cuando el auricular está descolgado, indicando que la comunicación con el exterior está cortada, el revólver no tiene una función criminal. El autor del cuadro anuncia que un día apuntará esa arma, u otra, contra sí mismo. Domínguez insinúa una confidencia en este sentido en la revista *Le Potomak*. En efecto, en 1948, termina así su corto relato sobre el bandido Astrakan, “de Guayonje, Tacoronte, Tenerife, Islas Canarias”: “Astrakan moría. ¿Crimen o suicidio?” El texto va acompañado de un dibujo que representaba un caballete cargado de revólveres.

En 1947, Domínguez ilustra una nueva edición de *Poésie et Vérité 1942*, de Paul Éluard. Un ejemplar de esta edición lleva en la portadilla del título un poema autógrafo inédito de Éluard, un poema-dedicatoria que evoca la unión de Maud Bonneaud y de Óscar Domínguez (“Los días han dado el día / a Maud y Óscar reunidos / De dos se hace uno [...]”).



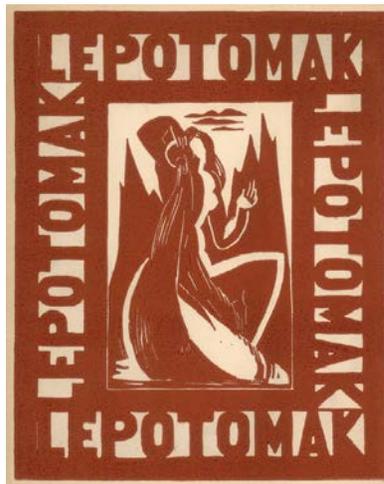
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. LE TÉLÉPHONE REVOLVER, 1943. Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm. Colección particular, París



UN DESSIN
ET
UN POÈME
D' OSCAR
DOMINGUEZ

En partant de la fin de
la flèche tout en passant
par l'oiseau lourd par les
obstacles 1, 2, 3, 4 etc. et en
arrivant à la ligne d'horizon.
Astrakan, bandit
de Guayonje, Tacoronte,
Ténérife, Iles Canaries,
qui volait les machines à
coudre et à écrire pour
décorer sa grotte, à Gua-
yonje. Invraisemblable
mais vrai.

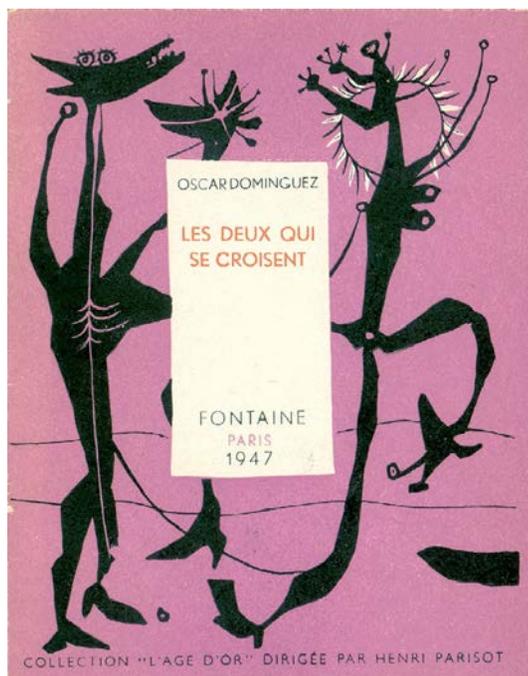
Astrakan mourait, la plus rouge fleur de l'histoire entre
les lèvres, dans une guerre civile. Crime ou suicide?



Aguafuerte y poema de ÓSCAR DOMÍNGUEZ para la revista parisina de periodicidad anual LE POTOMAK, dirigida por C. AZÉNOR y A. AXEL. Edición Completa nº 1 (cubierta verde) y nº 2 (cubierta roja), 1948-1949. Colección José María Lafuente, Santander

LES DEUX QUI SE CROISENT

La guerre non,
Skira oui, avec
l'amitié de
Dominguez
1948.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *LES DEUX QUI SE CROISENT*, Fontaine, París, Collection "L'âge d'or", 1947. Dibujo de cubierta por PRASSINOS. Contiene un dibujo original de ÓSCAR DOMÍNGUEZ a tinta china y autógrafo: "La guerre non, Skira oui, avec l'amitié de Dominguez, 1948". Colección José María Lafuente, Santander

Domínguez enriquecerá este ejemplar que ensalza su matrimonio con Maud con treinta dibujos originales. Revisemos algunos de estos dibujos a modo de viñetas:

Dibujo I: dos estilizados pájaros de patas verticales y alas triangulares, uno en primer plano y otro en segundo término.

Dibujo IV: una estrella con muchos brazos irregulares, como la imagen de la estrella negra en el As del Sueño del *Jeu de Marseille*.

Dibujo XI: una cabeza de mujer tocada con un revólver y vista de perfil, el ojo asomando por el gatillo.

Dibujo XVIII: un revólver parece ensartado en otro abrazados por una cartuchera de ametralladora.

Dibujo XXX: varias llaves metidas en una cerradura con varios ojos componiendo un rectángulo en el que se dibujan líneas quebradas y rayadas.

Si se superponen los dibujos primero y último de la serie, se adivina una homología entre el anguloso velamen que forman las alas de los pájaros y las líneas quebradas de la cerradura. Esto nos lleva a pensar que el patrón llave-cerradura, cuya función es abrir y cerrar, dispone también de velas que le permiten elevarse y echar a volar. Por otra parte, la estrella irregular (dibujo IV), como la estrella negra del *Jeu de Marseille*, se asemeja también a ese grafismo. Habría, por tanto, una perfecta continuidad entre las obras creadas por el abrelatas (o por la llave-cerradura) y las del periodo cósmico.

El dibujo XI representa a una mujer tocada con un revólver con un ojo asomando por el gatillo. ¿Insinúa el dibujante que el revólver, arma para la mano del hombre, sería un arma para la cabeza de la mujer? En cuanto al dibujo XVIII, equivalente al dibujo del caballote atestado de revólveres (*Le Potomak*, 1948), parece indicar que en ese batiburrillo el cañón se revuelve contra el propio artista.

La llave acciona cerraduras, el abrelatas abre latas. La mina del lápiz es modelada por la espiral del sacapuntas. El cazador dispara a los pájaros con su escopeta. La abertura del sacapuntas equivale a la boca del revólver. Es en torno a estas proposiciones, más funcionales que visionarias, como se libera la gestualidad automática y enérgica del Domínguez dibujante.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *NATURE MORTE AU PRISME*, 1943. Óleo sobre lienzo, 50 x 62 cm. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria

Ma Mandé que je d'aimerais
Toujours comme une marguerite (1)

(1) Sur tout après le jour que
je divorce commencerais avec les
responsables des injustices
plus amères sur
jamais ces cas
1952

Poésie et Vérité 1942

Les jours ont donné le jour
à Paul et Oscar réunis
De deux on ne fait qu'un
et d'un ce jour on a fait deux
doubles séparés réunis
maquillés plus jolis

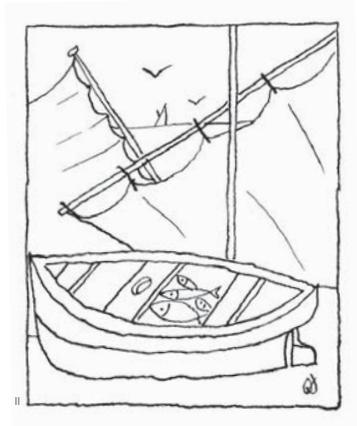
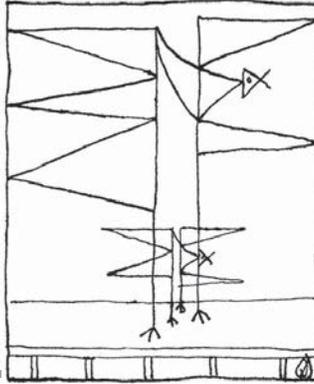
que la nature double
de l'homme avec ses double

de la femme toute seule
qui accapare l'homme

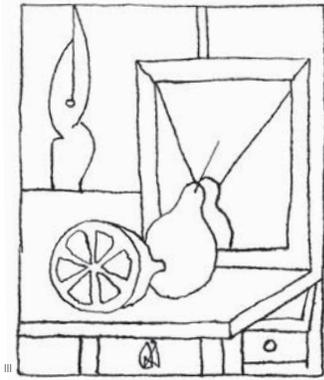
deux qui nient non.

de onze Mars
1948

~~Paul et Oscar~~



PAUL ÉLUARD / ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *POÉSIE ET VÉRITÉ* 1942, Les Nourritures Terrestres, París 1947. Ejemplar personal de ÓSCAR DOMÍNGUEZ y MAUD BONNEAUD, dedicado por ÓSCAR a MAUD y con un poema manuscrito de PAUL ÉLUARD. Ejemplar único, enriquecido con 30 dibujos originales de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, a tinta, e insertos en el reverso de las hojas. Colección Guillermo de Osmá, Madrid.



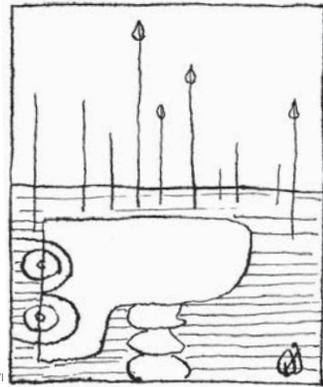
III



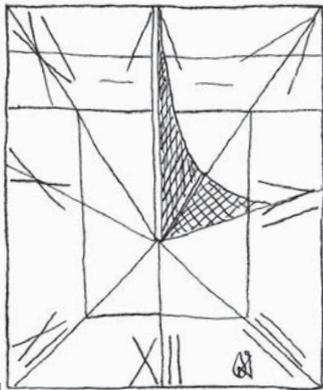
IV



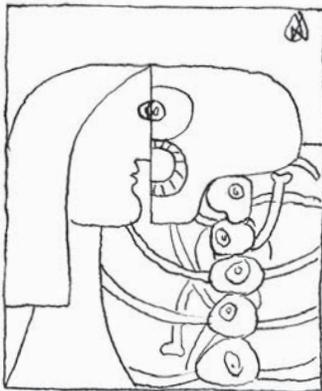
V



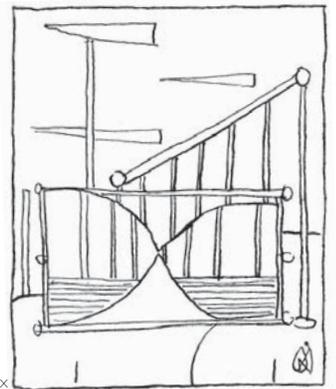
VI



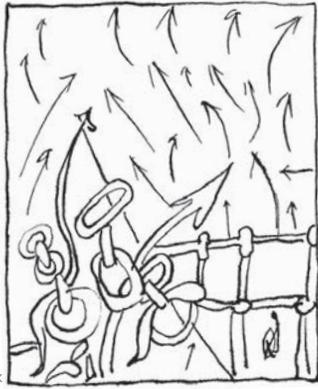
VII



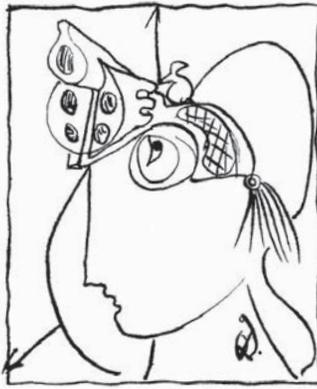
VIII



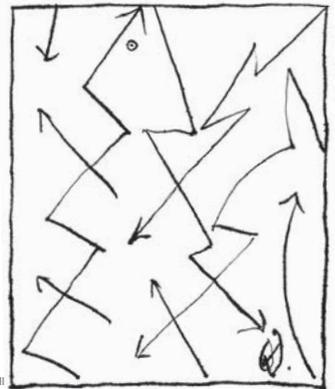
IX



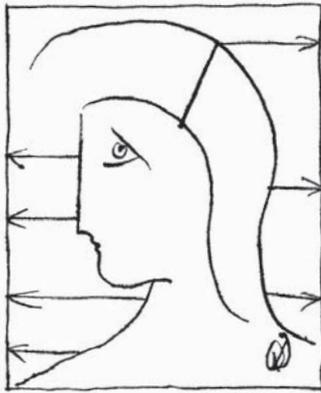
X



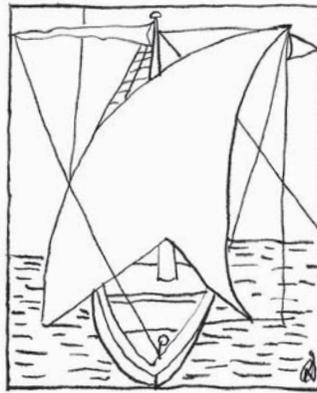
XI



XII



XIII



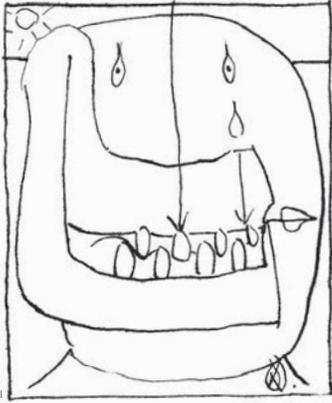
XIV



XV



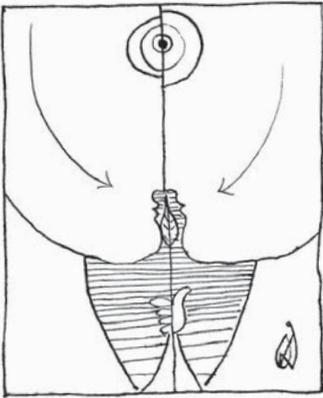
XVI



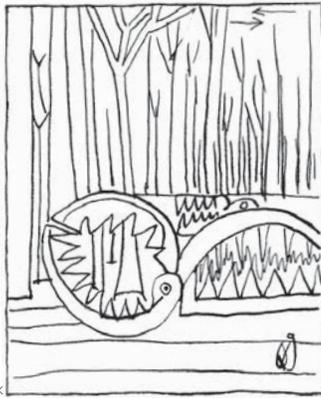
XVII



XVIII



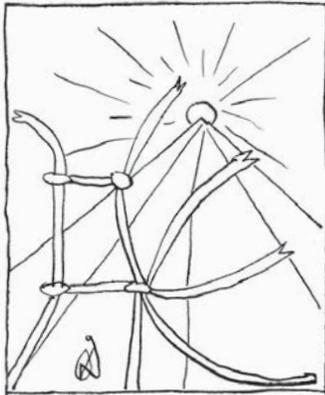
XIX



XX



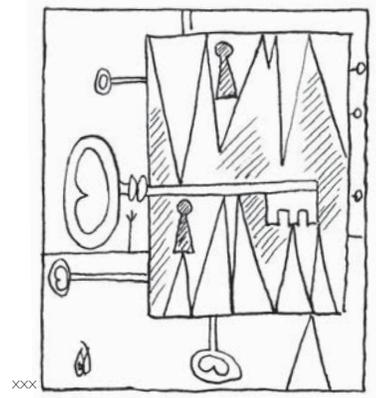
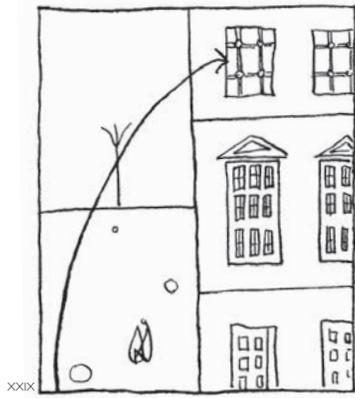
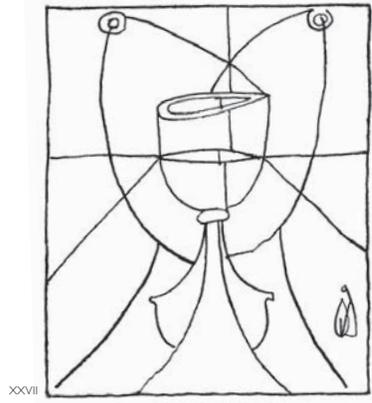
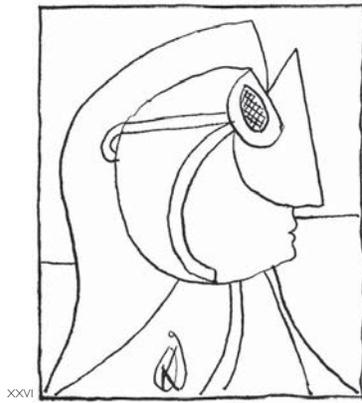
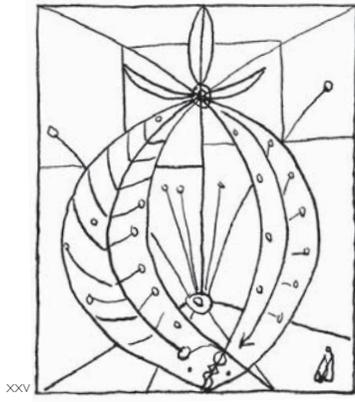
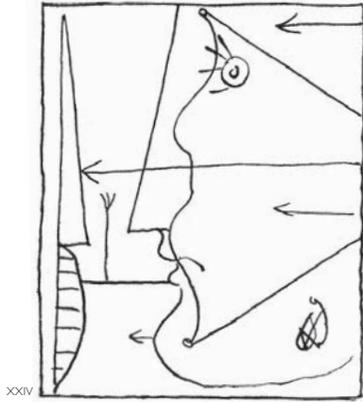
XXI



XXII



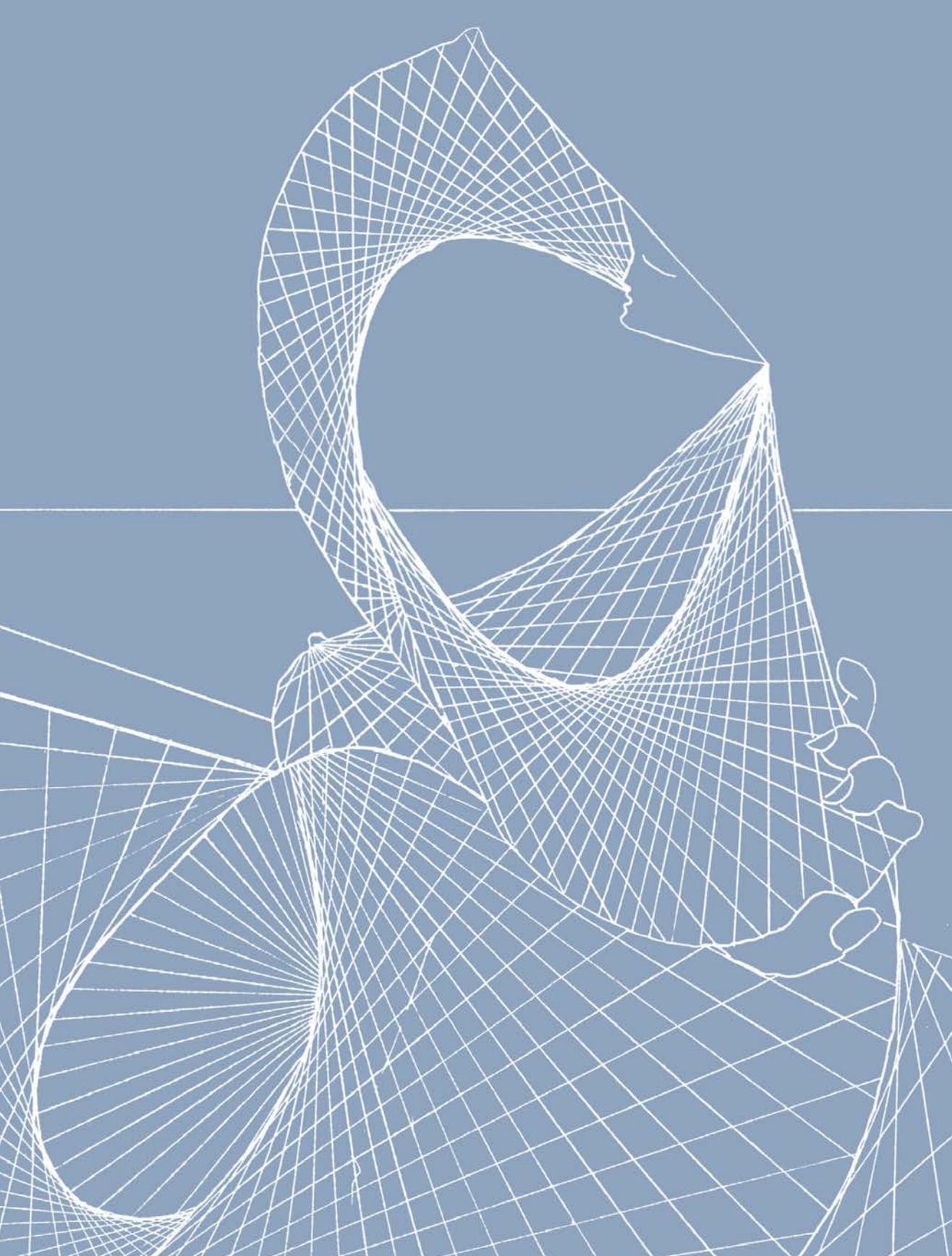
XXIII











LA VENUS EN EL DIVÁN DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ

C. BRIAN MORRIS

Acertado es el título que se escogió para la exposición organizada por el Museo Picasso de Barcelona en 2010: *Picasso ante Degas* sitúa al primero delante de cuadros, dibujos y esculturas que atraían su atención y que le empujaban a emular en versiones individuales, copiando no las obras de Degas sino los tópicos que éste escogiera¹. La célebre declaración de Picasso de que “robaba” por doquier, hay que temprarla con su insistencia en que “Hay, básicamente, pocos temas. Todo el mundo los repite. Venus y Cupido se vuelven la Virgen María y el Niño Jesús, luego la Maternidad, pero es siempre el mismo tópico”². Si Picasso partía de la premisa de que hay un número reducido de temas que tratar, Degas le ofreció una colección de temas y tópicos que a él le gustaban para pintar con otras técnicas, hasta llegar a crear versiones grotescas, como en *Desnudo amarillo*, 1907, que convierte en la postura provocativa, descarada, de una prostituta, la postura elegante del bronce *Joven bailarina de catorce años*, 1879-1881. De la misma manera, el bronce de Picasso *Mujer encinta*, 1950, exagera el vientre abultado del bronce del mismo título de Degas, de 1896-1911. Lo que distingue a Picasso de Degas es el proceso deformador que el primero adoptó ante la figura humana, que resulta enflaquecida o abultada, sea una planchadora (Degas, 1876-1887; Picasso, 1904), o un hombre y una mujer sentados ante una mesa: en *En el café Châteaudon*, ca. 1896-1867, de Degas, en *La comida frugal*, ca. 1904, de Picasso.

Una lección entre tantas que ofreció Picasso a Óscar Domínguez –y a cuantos miraran sus obras y siguieran su ejemplo– es que un tópico, o una postura, no pertenecen a nadie, y que un artista tiene la oportunidad de lucir su individualidad tratándolos de una manera personal. Así vemos que en *Desnudo peinándose*, 1952, Picasso le atribuye a la mujer una rabia mediante la postura que le asigna, y que en *Mujer peinándose*, 1940, le niega a la mujer deformada el reposo y la elegancia con que Degas representa a su protagonista en *Mujer de pie en la bañera*, 1890-1892, y en *El peinado*, ca. 1896, siguiendo el ejemplo de Ticiano (en su *Venus*), de Bellini (en *Mujer peinándose*), y de Eugène Delacroix (en *La Seine*, 1833-1837, y en *Le Lever*, 1850). El peinarse es uno de los tópicos duraderos asociados con la mujer, encarnada a menudo por Venus, a quien Domínguez nombra una vez en *Silent Listener (La Vénus de l'Ebre)*, 1943, donde solamente una cabeza minúscula delata la presencia de una mujer, cuyo cuerpo horizontal está totalmente cubierto o sumergido. Sin embargo, Domínguez recurre más asiduamente al tópico de la mujer reclinada, particularmente en *Femme sur le divan*, 1942, y en otros estrechamente relacionados con este cuadro. Estos cuadros merecen un enfoque detallado.

La mujer reclinada es uno de los varios tópicos tradicionales que marcan la obra de Domínguez, desempeñando un papel que sirve de soporte –al confirmar la herencia del pintor– y de punto de partida para afirmar su individualidad. Para los que miramos los cuadros de Domínguez, un autorretrato es más familiar y menos exigente que un abre-latas, uno de los diversos símbolos e iconos privados cuyas limitaciones él parece aceptar

¹ *Picasso ante Degas*, Museo Picasso, Barcelona, octubre 2010 - enero 2011, Instituto de Cultura de Barcelona, 2010.

² PICASSO dijo estas palabras a DAVID HENRY KAHNWEILER; están recogidas en DORE ASHTON (ed.), *Picasso on Art. A Selection of Views*, Da Capo Press, Nueva York, 1972, p. 36.

al recurrir a temas reconocibles que nos invitan a hacer comparaciones con otros pintores a quienes alude o evoca, por ejemplo, Vermeer, cuyo cuadro *La carta* es claramente la inspiración de su *Femme à l'écriture*, 1943. Incluir una máquina de coser en dos cuadros, *La couturière*, 1943, y *La costurera*, 1946, no merma su deuda para con Velázquez, que dejó sin terminar su cuadro *La costurera*, 1635-1643. Con *Le Balcon*, 1868, Manet ofreció un escenario tan irresistible para Domínguez como lo fue para Magritte, que lo parodió magistralmente en *Perspective II. Le Balcon de Manet*, 1950, sustituyendo féretros por personas, mientras nuestro pintor —en *Les Dames de Rathbone Place*, 1947, *Femmes au balcon*, 1947, y *Femme au balcon*, ca. 1948— deforma a las protagonistas, despojándolas de la indumentaria y de otras evidencias de su confortable vida burguesa, reduciéndolas a formas y líneas geométricas en *Les Dames de Rathbone Place*, o redondeándolas en las otras dos pinturas. La observación de Christian Dotremont acerca de Domínguez —“el encuentro de lo conocido y lo desconocido. *Lo conocido está dentro de lo desconocido*”³— sería más acertado si se invirtiera: en estos cuadros de nuestro pintor sobre temas familiares, lo desconocido está dentro de lo conocido. Este mensaje nos lo comunica Domínguez implícitamente en su cuadro *Le peintre et son modèle*, 1945, donde dos figuras esquemáticas, apenas humanas, representan de nuevo una relación esencial, que nos recuerda —lo mismo que el cuadro del mismo título de Picasso, de 1928— que el pintor es quien ejerce el control de su creación, quien da propósito e inmortalidad al modelo y al cuadro.

Esta autoafirmación de pintor como creador responde a la necesidad de demostrar su genio, de cualquier manera que sea posible, pero siempre ostentando su originalidad en relación con otros. La asombrosa extrañeza de cuadros como *Quelques mouvements du désir*, 1937, *L'hirondelle de l'eau*, 1938, *Composition cosmique*, 1938, *Les soucoupes volantes*, 1939, *La Chambre transparente*, 1939, o *Paysage aux sphères*, 1939, tiene como contrapunto la novedad igualmente asombrosa de su tratamiento de temas familiares, reconocibles, como si la compulsión de ser original, de crear una zona que no se puede recorrer, conllevara la necesidad de crear otra que, al enseñarnos un mundo que reconocemos, le inscribe entre la gran fraternidad de pintores y escultores emparentados por una serie de denominadores comunes. Si Domínguez se afana por crear un espacio tan nuevo que es irreconocible, también se siente obligado a recordarnos que todavía habita el mundo que todos reconocemos. Él nos enseña no solamente la relación tensa e inquieta entre lo nuevo y lo viejo, lo indiscifrable y lo transparente, sino la sencilla lección de que la originalidad es relativa: no tiene que encontrarse en los territorios estrambóticos o terroríficos de *La chambre transparente*, por ejemplo, cuya originalidad está moderada por su parecido con diversos cuadros de Dalí (por ejemplo, *Le simulacre transparente de la fausse image*, 1938), o de Max Ernst (por ejemplo, *Jardin peuplé de chimères*, 1936), o de Yves Tanguy (por ejemplo, *Légendes ni figures*, 1930), o de Maruja Mallo (por ejemplo, *Fósiles*, 1932). Domínguez nos enseña otra lección: que es más difícil ser totalmente original recurriendo a tópicos tradicionales. Cuando pinta a la mujer desnuda, reclinada —como en *Femme sur le divan*, 1942— y la esculpe —*Femme couchée*, ca. 1942— se inscribe plenamente dentro de una tradición que es universal; nos dirige la mirada hacia el pasado conocido, familiar. El pasado es Tenerife, rememorado y saboreado en *El Drago*, 1933, *Cueva de guanches*, 1935, y *Drago*, 1937⁴. El pasado lo componen también todos los artistas que han dibujado, pintado o esculpido a la mujer desnuda, a menudo reclinada, de cuya popularidad en el arte occidental da testimonio el estudio clásico de Kenneth Clarke, *The Nude. A Study of Ideal Art* (1956).



EDUARDO WESTERDAHL, ÓSCAR DOMÍNGUEZ EN SU ESTUDIO CON FEMME COUCHÉE AL FONDO, París, ca. 1953. Gelatinobromuro, 6 x 5,5 cm, copia de época. Colección José María Lafuente, Santander

³ Citado por NILO PALENZUELA en “Óscar Domínguez: paisajes del deseo”, *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, nº 38, 1993, p. 28.

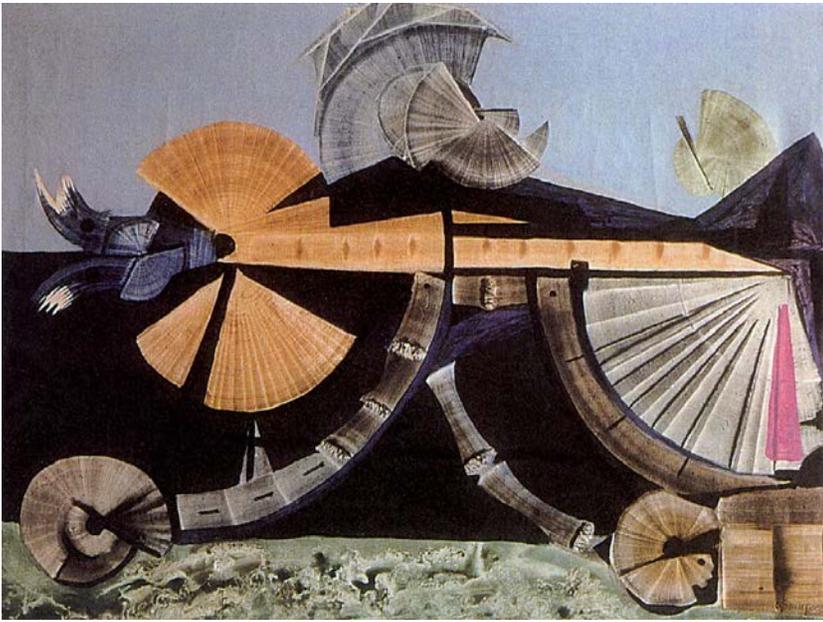
⁴ Dos estudios documentados y complementarios sobre la importancia de la isla para nuestro pintor, los encontramos en: MARIANELA NAVARRO SANTOS. “Óscar Domínguez y Tenerife: un fuego vivido”, en *Óscar Domínguez, surrealista*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, pp. 25-35; e ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ. “Óscar Domínguez: variations sur un espace insulaire”, en *La Part du jeu et du rêve. Óscar Domínguez et le surréalisme*, Éditions Hazan, Musée de Marseille, 2005, pp. 25-39.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *FEMME COUCHÉE*, ca. 1942. Escultura móvil, talla en madera, 25 x 50 x 11,4 cm. Colección particular, EE.UU.

Dentro de los límites impuestos por el tópico, la mujer reclinada disfruta de una gama de posibilidades: puede mirarnos –con descaro, como la *Olympia* de Manet y *La Grande Odalisque* de Ingres– o tener los ojos cerrados –como la *Venus* de Giorgione. Puede reclinarse de derecha a izquierda –como *La maja desnuda* de Goya– o adoptar la posición más frecuente, la que va de izquierda a derecha –como la *Venus* de Giorgione, la *Olympia* de Manet, la *Venus de Urbino* de Ticiano, *La Grande Odalisque* de Ingres, *Te Arti Vahini* de Gauguin, o *La Boulangère* de Renoir. Puede tener los dos brazos levantados y las dos manos detrás de la cabeza –como *La maja desnuda* o *La Boulangère*– o la mano derecha detrás de la cabeza –como la *Venus* de Giorgione. Pocas veces habría visto Domínguez el brazo izquierdo detrás de la cabeza, y optar por esa mano es el primer paso hacia su versión personal del tema.

Si miramos hacia el espacio reducido del diván o del sofá, presenciamos una diversidad similar. De tanto nombrarlo, el diván adquiere una familiaridad fomentada por artistas como Gustave Caillebotte, que pintó *Femme nue étendue sur un divan*, 1873, y Amedeo Modigliani, autor de *Nu assis sur un divan (La Belle Romaine)*, 1917. Algunos pintores recurren al mueble sin nombrarlo, como Jacques-Louis David en *Madame Récamier*, 1800, cuadro que parodió Magritte de la misma manera macabra que adoptó en *Le Balcon de Manet*, sustituyendo a la señora y su perro por dos féretros. Otros pintores prefieren pintar un mueble parecido, como Suzanne Valadon, que pintó *Desnudo sobre un sofá rojo*, 1920, y Picasso, autor de *Femme assise sur un fauteuil rouge*, 1932. En cuanto al color, en *Femme sur le divan* Domínguez no vio la necesidad de nombrar el rojo que pone de relieve la presencia y el volumen del diván, proporcionándole la fuerza llamativa que evocaron Picasso en varios cuadros y Matisse en muchos más. Mientras algunos títulos pregonan una predilección que mantuvo Matisse durante toda su carrera –por ejemplo, *L'atelier rouge*, 1911; *Odalisque à la culotte rouge*, 1921; *Jeune femme au blanc, fond rouge*, 1946; *Intérieur rouge: Nature morte sur table bleue*, 1947; *Grand intérieur rouge*, 1948–, hay diversos cuadros donde el rojo desempeña un papel esencial, animando la superficie sobre



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. LA VÉRITÉ, 1957. Óleo y decalcomanía, 55 x 73 cm. Colección particular, París

la que sus modelos están tendidas —como *Lorette allongée*, 1916-1917, y *L'atelier du quai Saint-Michel*, 1917— o el fondo para una naturaleza muerta —como en *Les plumes blanches*, 1919, y *Michaela*, 1943. “Que los colores me vengan de España”, es uno de los deseos que manifiesta el protagonista de *Los dos que se cruzan*, texto que compuso Domínguez en 1947⁵. Quizá ese rojo tan ardiente le llegara a través de Matisse.

Cuando Domínguez pintó *Femme sur le divan*, no le faltaban ejemplos ni opciones. Para encuadrar a su modelo, se decidió por un diván amplio y sólido, concediéndole a la mujer un espacio seguro y equilibrado para su cuerpo y guardando así todas las asociaciones históricas de ocio y somnolencia que Luis Cernuda captó en sus *Primeras poesías* (1924-1927), donde lamenta: “En soledad. No se siente / El mundo, que un muro sella; / La lámpara abre su huella / Sobre el diván indolente”⁶. Lo que vemos en el cuadro de Domínguez es una mujer, no solamente porque lo afirma el título, sino porque reconocemos varios rasgos inequívocos: la cara y la cabeza, los senos, y la postura tan femenina, con el brazo izquierdo levantado coquetonamente detrás de la cabeza. Pero ella dista mucho de encajar dentro del molde convencional de la mujer reclinada sobre una superficie, molde que, como veremos en Matisse y Henry Moore, es flexible y frágil. Domínguez hace que todo el cuerpo sufra de una asimetría que roza en lo descomunal. Todos los miembros de su cuerpo están desproporcionados, particularmente las piernas, y los muslos y nalgas robustos recuerdan las figuras neolíticas, sobre todo la mujer descrita como *steatopygous* —es decir, de muslos anchos—, cuya anchura indica la prosperidad y la fertilidad. El solo ojo que se ha pintado es muy grande para la cabeza tan reducida, que está envuelta, a modo de aureola carnosa, por un brazo gordo que termina en una mano con dedos y uñas gruesos. Esta mano descansa sobre el cuello, de donde parte la pendiente lisa que llega al pezón del seno derecho, enorme bulto que tiene como contrapeso el otro seno igualmente carnoso, y al abdomen redondeado como si fuera un tercer seno. Los pechos

⁵ ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Les deux qui se croisent*, traducción de CARLOS GAVIÑO DE FRANCHY y MAUD WESTERDAHL, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2006, p. XLIV.

⁶ LUIS CERNUDA, *Obras completas, vol. I. Poesías completas*, eds. DEREK HARRIS y LUIS MARISTANY, Siruela, Madrid, 1993, p. 122. Cernuda no había reconocido el potencial del diván en su versión original del poema (en *Perfil del aire*), donde aludió a “la tersura indolente”.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *FEMME SUR LE DIVAN*, 1942. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

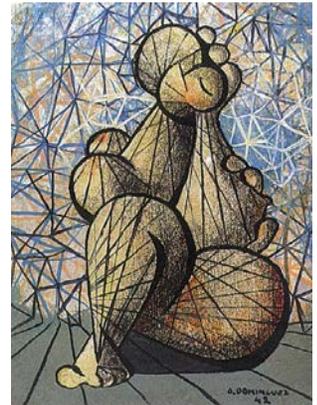
y el abdomen forman un tronco macizo que apenas se ve conectado con las piernas y los muslos, que aparecen ante nosotros como un engranaje de miembros cuyos contornos repudian las líneas clásicas y nos desafían a descifrar el puzzle que presenta un cuerpo sin pies, la pierna derecha doblada hacia atrás para hundirse elásticamente debajo del cuerpo, y un muslo, el derecho, ocupando un espacio exagerado cruzado por líneas que sesgan el busto y el diván como si una araña gigantesca hubiera tejido una tela donde queda atrapada la mujer, mientras que su cuerpo se transforma en una caracola de la que salen su busto y su cabeza de otro color. Al recordarnos *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, Domínguez hace otro guiño a los clásicos.

Las líneas que atraviesan la gruesa pierna derecha y la sección de esa pierna, salen de un centro que se asemeja a una concha, lo mismo que los radios de una rueda de bicicleta, o los pliegues del centro de un abanico, o los círculos que aparecen cuando se tala un árbol para calcular su edad, tal y como se ve en el cuadro de Domínguez, *La vérité*, 1957. Estas líneas se encuentran en varios cuadros que pintó Domínguez por los mismos años, entre 1941 y 1945: *El quinqué y la paloma*, 1942; *Mujeres cósmicas*, 1942; *La voyante*, 1944; *Petite fille á la corde*, 1945; y el más enigmático de todos, *Mujer*, 1941, donde lo único que confirma la exactitud del título son dos pezones bien formados, como los ápices de una serie de curvas en la forma de dos grandes senos. Las líneas que cruzan los senos y el cuerpo —como la manta roja que cubre el cuerpo— distan entre sí más que las situadas junto a la cabeza, irreconocible como cabeza humana, que componen una red de líneas apretadas, ejemplo de “la llamada época de las redes” que conlleva, según nos ha recordado Nilo Palenzuela, “la comunicación entre automatismo, litocronismo y pintura cósmica”. “El mismo término *lithochronique*”, apostilla Palenzuela, “nos coloca etimológicamente ante los significados ‘piedra’ y ‘tiempo’, y *lithochronisme*, ante lo que se entendió como *mécanisme de la solidification*, de *la pétrification du temps*. Los resultados de la decalcomanía ya abrían la posibilidad de alzarse con la idea de *pétrification*”⁷.

Elaborada por Domínguez y por el entonces físico Ernesto Sabato, la teoría de las *surfaces lithochroniques* la trata primero André Breton en “Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste” (1939), y luego en *Le Surréalisme encore et toujours*, publicado en 1943 por el grupo La Main à Plume. El primer enunciado de la teoría es meridiano: “Ciertas superficies, que llamamos litocrónicas, abren una ventana al extraño mundo de la cuarta dimensión, constituyendo una suerte de solidificación del tiempo”. El ejemplo que proponen los autores es fascinante:

“Si ponemos en contacto dos cuerpos, por ejemplo la escultura de un desnudo femenino y una máquina de escribir, obtendremos también una *superficie litocrónica*. De la misma forma si imaginamos que esta misma superficie es de un material elástico y desplazamos la máquina de escribir siguiendo una curva determinada tal como una espiral logarítmica, una parábola cúbica, una senoide, etc., el resultado sería todavía una *superficie litocrónica* muy inquietante por el encadenamiento de la existencia de geodésicas complicadas e inesperadas”⁸.

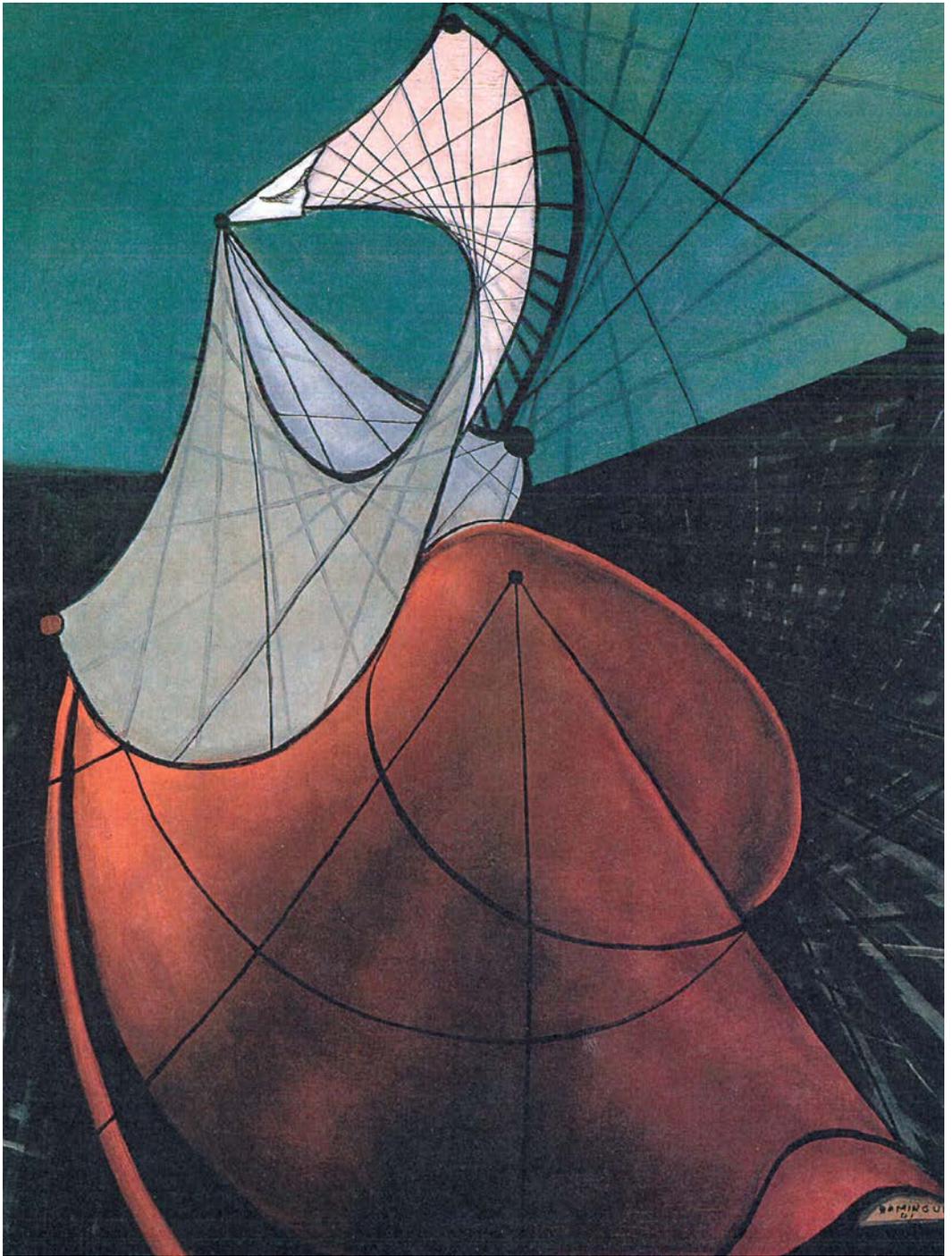
Palenzuela plantea varias preguntas y propone respuestas; a la pregunta “¿Qué queda, pues, de la teoría litocrónica?” su respuesta es: “la preocupación por el despliegue de



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. MUJERES CÓSMICAS, 1942. Óleo sobre madera, 9,6 x 7,4 cm. Colección particular, Zürich

⁷ NILO PALENZUELA, “Óscar Domínguez: paisajes del deseo”, art.cit., pp. 39-40.

⁸ Cito por la traducción de NILO PALENZUELA, art.cit., p. 39, nº 22.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *MUJER*, 1941. Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm. Colección particular, cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid



HENRI MATISSE. NU BLEU (SOUVENIR DE BISKRA), 1907

los cuerpos en el espacio-tiempo tal y como evidenció *Le lion-bicyclette*". A la pregunta "¿Qué utiliza, pues, del litocronismo?" él responde: "Sin duda, la bella idea de la *solidificación o petrificación del tiempo*, y la idea relativista de la percepción de un movimiento del cuerpo que varía desde diversas perspectivas o puntos de observación"⁹. Bien, pero hay dos preguntas trascendentales que hay que hacer: ¿qué utilidad tiene la petrificación del tiempo –siempre suponiendo que se puede conseguir– cuando se trata no de un "movimiento del cuerpo", sino de una mujer quieta, paralizada, congelada en una tarea –la costura, la lectura, la escritura– o en una postura –sentada, tumbada en un diván o de pie en un balcón? Y ¿hasta qué punto debemos tomar en serio una teoría que Sábato recordó como "aquella broma que bauticé con el nombre de *litocronismo*", y que era, según él, una de las "simples diversiones" con las que se entretuvieron los dos amigos?¹⁰. ¿Hasta qué punto debemos tomar en serio el recuerdo de Sábato de que la teoría litocrónica era una broma?

Lo que sí sabemos es que existen las pinturas, que existen en ellas las líneas como evidencia de una teoría que pudo o no pudo haber sido una broma, un capricho, una manera novedosa de atrapar unos cuerpos femeninos en el tiempo y en el espacio. Las líneas permanecen como elemento esencial del cuadro, mientras la teoría que supuestamente las justifica y las genera existe fuera del cuadro: ellas pertenecen a la experiencia de mirar los cuadros, cuyo efecto sobre nosotros depende en gran medida de cómo los interpretamos, de cómo reaccionamos ante ellos, lo mismo que ante las dieciséis pequeñas esculturas que hizo Henry Moore con cuerdas entre 1937 y 1940. De éstas se ha escrito que "el movimiento del ojo a lo largo de las cuerdas agudiza la conciencia del espacio que encierra la escultura"¹¹. Traer a colación a Moore y sus esculturas con cuerdas confirma la afirmación de Marianela Navarro Santos, de que "es imposible no analizar la obra surrealista de Óscar Domínguez, no trazar relaciones, no comprobar cómo ciertos objetos, colores o técnicas reflejan, verifican y multiplican el vínculo entre el hombre y su tiempo"¹². En *Mujer*, 1941, Domínguez parece entregado a un juego de

⁹ NILO PALENZUELA, art. cit., p. 43.

¹⁰ ERNESTO SÁBATO, *Abaddón el exterminador*, Seix Barral, Barcelona, 3ª ed., 1976, pp. 307-308.

¹¹ *Expo Henry Moore Zürich*, Zürich Forum, 1976, p. 26.

¹² MARIANELA NAVARRO SANTOS, "Óscar Domínguez y Tenerife: un fuego vivido", art. cit., p. 25.



HENRI MATISSE. NU COUCHÉ (I). AURORE, 1906-1907



HENRY MOORE. MUJER RECLINADA, 1927

formas, superficies, líneas y ángulos, que, si no fuera por el título, serían difíciles de identificar como una mujer. En *Mujeres cósmicas*, 1942, la red que sirve de fondo coloca a las dos mujeres —que parecen más bien madre e hija rollizas, tiernas y adorables— en un espacio etéreo que habitan ligeramente, a pesar de su peso, como si estuvieran en armonía total con su universo. En *Femme sur le divan*, sin embargo, la mujer, reconocible como tal, aparece ante nosotros en todo su deformado bulto anti-clásico, ejemplo macizo del “piélago de carne” en el que “nada” el protagonista de un romance de Quevedo¹³. Ha quedado inmovilizada por su postura y atrapada por líneas que ponen de relieve la desmesura de sus senos, su muslo y su pierna, subrayando la falta de proporción, quitándole cualquier parentesco corpóreo con sus antecesoras más atractivas, y haciendo que se libere de su concha y de los hilos de su envoltorio. Aunque Domínguez no la convierta en las mujeres feroces que vemos en dos cuadros de Picasso *Femme*, 1930, y *Femme au stylet*, 1931, y en dos de Miró de la misma época, *Figure*, 1932, y *Femme*, 1934, esta mujer no atrae por su desenvoltura, sino que desconcierta, ahuyenta, por sus dimensiones anormales. Fernando Castro ha propuesto que “estas distorsiones del cuerpo femenino ... se ofrecen como objetualizaciones de la experiencia erótica concebida como una proyección sin restricciones del sujeto que desea”¹⁴. Esta afirmación tan categórica de que el deseo sexual y la experiencia erótica “objetualizada” generan estas distorsiones, excluye cualquier otro sentimiento que pudiera haber experimentado nuestro pintor —afecto, desprecio, admiración, complacencia irreverente (como el protagonista de Quevedo ante ese “piélago de carne”)— ante un tópico y una postura cuyas normas implícitas estipulan que la mujer sea cuanto menos reconocible como mujer. Hay otra ventaja para Domínguez y para nosotros: colocar a una mujer reclinada sobre un diván, de pie en un balcón, o sentada en el suelo o ante una mesa, crea una pausa, garantiza un poco de calma y un atisbo de claridad, semejante al que aparece en varios poemas densos y enigmáticos de *Poeta en Nueva York* cuando Lorca se lamenta, por ejemplo en “Oda a Walt Whitman”: “Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño. / Este es el mundo, amigo: agonía, agonía”¹⁵.

Domínguez demuestra que el universo que bulle en su mente no es siempre el “vertiginoso torbellino” al que ha aludido José Pierre¹⁶. Descansar, respirar, bucear en la memoria, recuperar el pasado, recordarse —y recordarnos a nosotros— que pertenece con todos los honores a una fraternidad de pintores universales que pueden ser parte de nuestra pinacoteca mental tanto como de la suya. No podemos menos de ver parecidos o diferencias entre *Femme sur le divan* y otros cuadros y esculturas que tratan el mismo tema, quizá *Nu bleu (Souvenir de Biskra)*, 1907, de Henri Matisse, quizá una de las muchas figuras reclinadas que esculpió Henry Moore, como la *Mujer reclinada* de 1927. Si nos centráramos solamente en las mujeres reclinadas, sería difícil formular para este trabajo un título tan conciso y tan pertinente como “Picasso ante Degas”. “Domínguez ante Matisse” estaría incompleto: ampliarlo con Henry Moore y Picasso agregaría dos nombres a lo que es en efecto una pléthora de artistas a quienes nuestro pintor reconoce implícita o explícitamente en sus cuadros. Matisse es un excelente punto de partida: sin incurrir en la distorsión descomunal de Domínguez, Matisse ha dado a la mujer, en *Nu bleu*, senos, piernas y muslos de un tamaño generoso y la solidez de una escultura, como en el bronce que hizo en 1906-1907, *Nu couché (I). Aurore*. En este cuadro y en este bronce Matisse ha conseguido lo que han hecho pocos artistas: escoger para la mujer una postura en la que el brazo izquierdo está levantado por detrás de la cabeza.

¹³ QUEVEDO, *Obras completas. I. Poesía original*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1963, p. 1131. Es el romance que comienza “Ya que al Hospital de Amor...”, y esa metáfora tan pintoresca aparece en los versos 81-84: “Desnudóse y desnudéme, / dijo que la requiebrase, / luego que empecé a nadar / en el piélago de carne”.

¹⁴ FERNANDO CASTRO, “Domínguez proteico”, en *Oscar Domínguez Antológica 1926-1957*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias/Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, p. 62.

¹⁵ FEDERICO GARCÍA LORCA, *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. El público*, ed. Derek Harris, Taurus, Madrid, 1993, p. 220.

¹⁶ JOSÉ PIERRE, “Óscar Domínguez o el triunfo del fantasma”, en *Oscar Domínguez Antológica 1926-1957*, ed. cit., p. 24.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. LA MAIN PASSE II, 1942. Óleo sobre tabla, 75 x 100 cm. Colección particular, Suiza

Domínguez repetirá esta postura, que no parece ni elegante ni cómoda, pero que le confiere un atractivo especial.

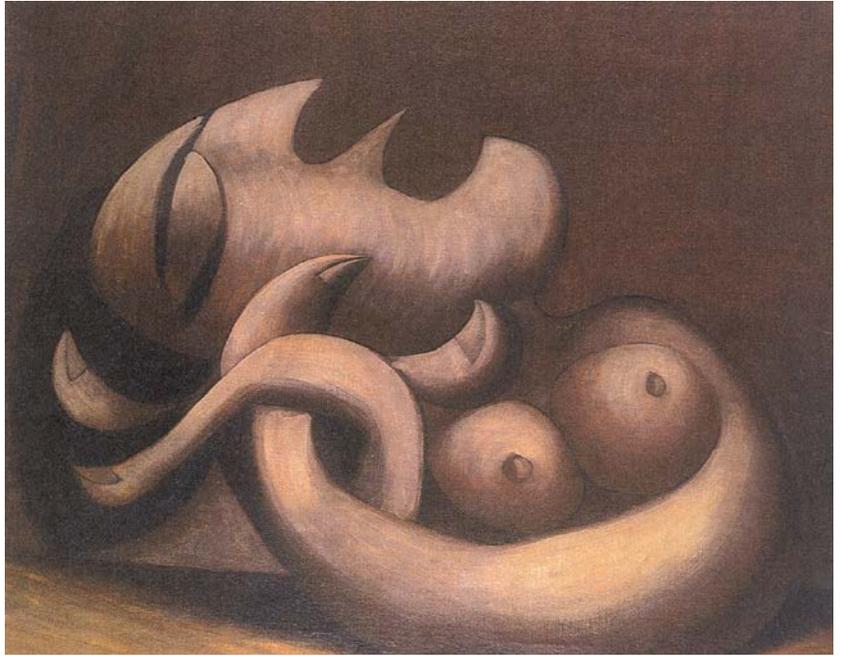
Matisse dio diversidad a sus muchos cuadros de mujeres desnudas, que son reconocibles como mujeres, sentadas o reclinadas, exuberantes o estilizadas, como en *Grand nu couché (Nu rose)*, 1935. Consciente o inconscientemente, Domínguez emuló a Matisse, creando su propia galería de mujeres desnudas, agrupadas en los cuadros que pintó en 1941-1942, y que, según Emmanuel Guigon,

“présentent d'étranges déformations, surtout sous forme de nus féminins allongés caractérisés par des têtes minuscules qui affectent la forme de cornes ou de couperets, et de membres considérablement surdéveloppés, tels les pieds ou les mains d'où émergent des mamelons de sein (*Cálculo*, 1941-1942; *Mujer sobre un canapé*, 1942; *La main passe*, 1942)”¹⁷.

Guigon pudo haber incluido entre los “nus féminins” la categoría extraña y fascinante de “mujeres desmontables” y otros cuadros como *La main passe II*, 1942, donde la mano izquierda, desproporcionadamente grande, yace entre las piernas de la mujer, lo mismo que en *La main passe I*, invitándonos –o incitándonos– a compartir la conclusión de Fernando Castro de que “la mano juega aquí un papel claramente erótico que se refleja en el mismo título de la obra”¹⁸. O podríamos intuir que con esa mano Domínguez está jugando con nosotros, invitándonos a recordar tanto la escena de *L'Âge d'Or* en el que la protagonista, tumbada en un sofá, se masturba para luego enseñar un dedo vendado a su madre, como los cuadros en los que la mujer desnuda se tapa el pubis con la mano izquierda, por ejemplo la *Venus* de Botticelli en *El nacimiento de Venus*, la *Venus* de Giorgione o la *Olympia* de Manet.

¹⁷ EMMANUEL GUIGON, “Óscar Domínguez et le surréalisme”, en *La Part du jeu et du rêve. Óscar Domínguez et le surréalisme 1906-1957*, ed. cit., p. 57.

¹⁸ FERNANDO CASTRO, *Óscar Domínguez y el surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 131.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. LA FEMME ENDORMIE, 1940. Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm. Colección particular, París

Al mantener que las distorsiones del cuerpo femenino que lleva a cabo Domínguez “se ofrecen ... como objetualizaciones de la experiencia erótica”, Castro no distingue entre las mujeres distorsionadas y las mujeres desmontadas o fragmentadas, dos procesos que podrían obedecer al mismo propósito pero que son polarmente opuestos, tan distintos como los cuadros o esculturas que los preceden. Esta diferencia se puede apreciar entre el cuadro *Femme sur le divan* y la “sculpture mobile” *Femme couchée*, realizada en el mismo período, hacia 1942. Mientras que el punto de partida de las dos obras es la postura tradicional y la distorsión de los miembros es fundamental en las dos, la escultura resulta más enigmática, tan atrevida como la *Figura reclinada* que hizo Henry Moore en 1938, tan diminuta como la de nuestro pintor. Los senos y pezones son el único rasgo que nos permite deducir que Domínguez ha pintado una mujer en *Cálculo*, donde, según Fernando Castro, “Un cuerpo de mujer desmontable es aprisionado por un impenetrable tejido espinoso”¹⁹. En *La Femme endormie*, 1940, Domínguez ha desmenuzado a la mujer, reduciéndola a una cabeza grande con cara de máscara, a dos senos aislados como dos frutas, y a tres dedos con sendas uñas alargadas como ramas. El resultado es una ensambladura desconcertante e incompleta para nosotros, que nos deja tan perplejos ante el cuadro como ante la escultura de Moore *Composición en cuatro piezas: Figura reclinada*, 1934, o ante el cuadro de Picasso *Femme assise dans un fauteuil rouge*, 1932, donde la separación del cuerpo respecto a los senos y los brazos, la distorsión de las manos y la obliteración de la fisonomía neutralizan a la mujer, quitándole cualquier rasgo de gracia o femineidad.

En su libro sobre Henry Moore, John Russell afirma que “Picasso había demostrado antes de que terminara la década de los 20, que la figura humana, despedazada y rehecha

¹⁹ FERNANDO CASTRO, *ibid.*, p. 130.



HENRY MOORE. FIGURA RECLINADA, 1938

en un estilo radical, podría manifestar una expresividad más intensa”²⁰. Lástima que Russell no analizara en qué consiste esa “expresividad más intensa”. Evidentemente, Moore y Domínguez compartían el deseo de Picasso de dismantelar el cuerpo humano, especialmente el femenino, que se presenta como el denominador común de la *Composición en cuatro piezas: Figura reclinada* del escultor, de la “sculpture mobile” *Femme couchée* del pintor, junto con varios cuadros suyos, por ejemplo *La main passe II*, *La Femme endormie* y *Mujeres con pájaro y pez*, 1947. Si Domínguez se entrega en estos cuadros a la gran aventura de crear algo nuevo, en *Femme sur le divan* consigue, mirando hacia el pasado, un triunfal matrimonio entre lo viejo y lo nuevo, lo tradicional y lo revolucionario, precisamente por su decisión de situar su cuadro en un contexto familiar en el que la mujer reclinada en su diván acompañará a tantas más. Pero dentro de este marco de similitudes, hay unas diferencias radicales: el prominente busto de la mujer recostada de Domínguez no está meramente deformado, sino reformado en un molde cuyas medidas despojan a la mujer de su categoría privilegiada de diva, esbelta y elegante, engordándola al estilo de Matisse, e inflándola y deformándola al estilo de Hans Bellmer en su serie de fotografías *La Poupée*, 1934-1935. Estas fotografías, y la forma concreta, recreada en aluminio, que dio a una de ellas un año más tarde, son fruto, según Whitney Chadwick, de un “erotismo cruel” que hace que en sus fotografías y objetos “la idea de metamorfosis corpórea y los ataques violentos contra la integridad del cuerpo femenino encuentren su expresión más concreta y literal”²¹.

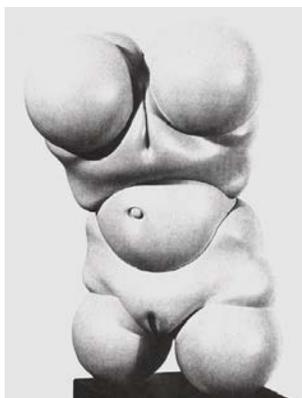
Las frases “erotismo cruel” y “ataques violentos” forzosamente nos remiten a Sade y a Lautréamont y a la impronta indeleble que dejaron en la mentalidad y en las obras de los surrealistas. Aunque sería cómodo ver en los despedazamientos efectuados por Domínguez más confirmación de esa crueldad sádica, él reconstruye tanto como destruye, desmitifica antes que deificar a la mujer, y si dilata miembros, senos, muslos y nalgas, lo hace sin crueldad. Al contrario, en *Mujeres cósmicas*, la ternura de esos dedos que tocan un cuerpo que parece ser el de un niño (o niña) sostenido y acariciado por una madre, nos permite pensar que el cuadro es otra versión del tema de madre e hijo. Lo que presenciamos en Domínguez, lo mismo que en tantos otros artistas, es la

²⁰ JOHN RUSSELL, *Henry Moore*, Penguin, Harmondsworth, 1973, p. 81. El biógrafo de Moore, Roger Berthoud, hace hincapié también en la influencia de Picasso: “Moore era un surrealista en el mismo sentido en que Picasso era un surrealista, y su propia obra estaba fuertemente influenciada por la reordenación del cuerpo humano que hizo Picasso en dibujos, pinturas y esculturas en los años 20 y 30”: R. BERTHOUD, *The Life of Henry Moore*, Giles de la Mare, Londres, 2ª ed., 2003, p. 161.

²¹ WHITNEY CHADWICK, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Little, Brown & Co., Nueva York, 1985, p. 110.



PABLO PICASSO. FEMME ASSISE DANS UN FAUTEUIL ROUGE, 1932



HANS BELLMER. LA POUPEE, 1935-1936

negación a meter a la mujer dentro de un solo molde y el empeño de encajarla en acciones tradicionales, como coser o peinarse, y quitándole la belleza que siempre se le ha otorgado y que perdura en los cuadros y bronce de Degas. Tanto Picasso como Domínguez captan y perpetúan posturas que son peculiares a la mujer sensual, como levantar los brazos, pero el efecto no es de admiración sino más bien de desconcierto, quizá de repulsión. Recostada sobre su diván, trasciende las líneas que intentan fijarla a una teoría —que pudo o no haber sido una broma— para insertarla en una moda que, a su vez, trasciende el tiempo.

Ningún adjetivo puede describir a la mujer pintada y esculpida por Domínguez entre 1940 y 1942: no es la *femme-enfant* exaltada por André Breton —“una criatura de gracia y promesa”, ha escrito Chadwick²²—, ni se puede encuadrar en ninguna de las categorías que ha catalogado Xavière Gauthier en un capítulo sobre “La femme nature” —por ejemplo, la *femme-fruit*, la *femme-terre*, la *femme-astre*—, que demuestran “une véritable sacralisation de la femme”²³. Según Gauthier, hay una profunda diferencia entre la mujer evocada en la poesía de Breton, Éluard y Aragon —donde es “le plus souvent une entité merveilleuse, bonne, douce et belle”— y la pintada o fotografiada por Dalí, Bellmer, Max Ernst, Victor Brauner, André Masson, Félix Labisse, Clovis Trouille y Pierre Molière —donde es frecuentemente “dangereuse, méchante, sanguinaire”²⁴. Gauthier hace caso omiso de Domínguez; esta exclusión, incomprensible en un estudio sobre el surrealismo y la sexualidad, exime a la autora de explicar por qué nuestro pintor era una excepción. Las mujeres que pinta Domínguez son simplemente mujeres reclinadas, dormidas, sentadas, inmóviles, a veces sólidas como esculturas. Si el pintor no estaba en paz consigo mismo, por lo menos ellas están serenas. La mujer en el diván se transforma ante nuestros ojos, va saliendo de su caparazón para envolverse en su brazo en un espacio cómodo y acogedor. Cuando la miramos, somos cómplices en una relación que exige un debate continuo entre pintor y espectador y que requiere que transijamos entre la mesura y la desmesura, lo familiar y lo extraño, lo voluptuoso y lo esperpéntico. Una vez más vemos que mientras las teorías y las modas van y vienen, un tema y un tópico resisten el paso del tiempo²⁵.

²² WHITNEY CHADWICK, *ibid.*, p. 49.

²³ XAVIÈRE GAUTHIER, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, París, 1971, p. 145. Las categorías citadas se encuentran en el capítulo II de la sección A, “Vers la femme”: “La femme nature”, pp. 98-158.

²⁴ XAVIÈRE GAUTHIER, *ibid.*, p. 382.

²⁵ Agradezco a mi esposa Carmen por haber compartido y fomentado mi interés por Óscar Domínguez, y a mi hijo Paul por haberme ayudado con las imágenes.



Small caption label on the wall.

Small caption label on the wall.

Small caption label on the wall.





ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y LAURENCE ICHÉ

AL HILO DE LA AMISTAD

ROSE-HÉLÈNE ICHÉ



CARLOS A. SCHWARTZ, LAURENCE ICHÉ, Hotel Mencey, Santa Cruz de Tenerife, 2004. 30 x 20 cm, copia digital de negativo fotográfico. Colección del artista

Si es bastante raro encontrar amistades “indefectibles”, ningún otro calificativo se nos ocurre ni sabría corresponderle mejor a la relación que unió al pintor Óscar Domínguez y a la poeta Laurence Iché.

Estos dos personajes al margen de una sociedad que se volvió ultraconformista al final de los años treinta se “reconocieron inmediatamente”¹. Juntos afrontaron las horas negras de la Ocupación, juntos crearon contra Vichy y los nazis, juntos sufrieron el fracaso de sus matrimonios respectivos y de su inadaptación al mundo, juntos afrontaron la muerte demasiado brutal de sus seres cercanos. Si uno de ellos decidió acabar y partir antes², la otra acompañó su obra fielmente, desde la desgraciada venta del fondo del taller por Maurice Rheims³ –verdadera “ejecución” pública del artista– al homenaje museal casi realizado. En cada etapa, cada vez que se tenía necesidad de ella, de su testimonio, de su conocimiento íntimo de la obra y de la personalidad de su amigo, Laurence Iché estaba presente. Se entregó sin preocuparse, sin cuidar su salud, como hizo durante su último periplo por Tenerife en 2006, algunos meses antes de su muerte, respondiendo a todas las peticiones de prudencia con: “¡Pero si es para Óscar!”.

UN ENCUENTRO OBJETIVO

Estamos en París, a principios de 1940. Desde septiembre de 1939 la “guerra de broma” ha alejado a un buen número de las figuras tutelares del grupo surrealista francés. Se han incorporado a su destino militar y se han dispersado por los cuatro rincones de Francia. Han permanecido en la capital los extranjeros, los considerados inútiles por enfermedad, los insumisos y las mujeres del grupo, que van a sufrir de lleno esta nueva configuración y a asumir como pueden el interin. Por el momento, todo el mundo piensa que la guerra será de corta duración. Fue en este contexto y de un modo bastante lógico como tuvo lugar el primer encuentro entre Laurence Iché y Óscar Domínguez en la librería del poeta venezolano Robert Ganzo⁴, llamada muy apropiadamente “Au vice impuni”.

Óscar no está solo, los surrealistas Jacques Hérold y Robert Rius desembarcan con él sus grandes osamentas en la pequeña librería, en una misión de reabastecimiento y de cobro de los escasos ingresos de las publicaciones del grupo... La joven merodea, como acostumbra, por el local de su mentor y amigo. Aún no ha cumplido los 19 años. Domínguez tiene 34, Hérold 30 y Rius 26. Los tres hombres quedan deslumbrados por la belleza y la sensualidad de la joven. Ella los encuentra “terriblemente interesantes”. A partir de ahí apenas se separarán. Laurence se casa en junio del año siguiente con Robert Rius⁵. Ganzo, el mentor, se ve pronto apartado, en beneficio de un universo poético más vinculado a las artes plásticas, universo del que ella procede, que le resulta familiar y del que posee un buen conocimiento. Cuando se muda a la rue de Rennes a casa de Robert Rius en la primavera de 1940⁶, empezará a convivir también, dadas sus frecuentes visitas, con Hérold, Brauner y Domínguez, para los cuales enseguida acabará posando. “Puesto

¹ Testimonio de LAURENCE ICHÉ a ROSE-HÉLÈNE ICHÉ, Madrid, 2003.

² ÓSCAR DOMÍNGUEZ se suicidó la noche del 31 de diciembre de 1957.

³ París, Hôtel Drouot, venta del Taller Óscar Domínguez, Maître Maurice Rheims, 14 de noviembre de 1960.

⁴ (1898-1995).

⁵ Lo hará en el Ayuntamiento del distrito VI, y declara: “Por fin había encontrado a un hombre bastante interesante, bastante creador y extravagante, y, sobre todo, no demasiado mayor para agradar a mi padre, pero a mi madre la había hecho caer definitivamente en la desesperación, pues ella, que se había casado con un artista, me había prohibido que siguiera su ejemplo, ¡a menos, claro, que sintiera un amor desmesurado por la miseria!”.

⁶ Inspiró los últimos poemas de *Frappe de l'Écho* (ROBERT RIUS, Éditions surréalistes, mayo de 1940, ilustrado por VICTOR BRAUNER), mientras que JACQUELINE LAMBA inspiró toda la primera parte.

que la escultura de mi padre que me representaba íntegramente desnuda estaba expuesta desde 1936 en el vestíbulo de entrada del museo de arte moderno, no iba ahora a jugar hipócritamente a mostrarme pudorosa...⁷. Todo el mundo parisino del arte conocía las más mínimas facetas de mi cuerpo... Además, me gustaba de vez en cuando ganarle la partida a mi amiga Dina⁸. Debía de parecerme a mi madre⁹ y no tenía ningún problema con la desnudez... Brauner era un poco pegajoso, pero Domínguez era adorable, hablábamos en español, en aquel momento yo creía hablarlo... Hacíamos juegos de palabras, jugábamos o evocábamos a los espíritus, y militábamos mucho, volvía a encontrar el ambiente del taller de mi padre, pero con personas más jóvenes, más entusiastas, más latinas y sin prejuicios... Robert me enseñaba mucho, Óscar estaba encantado con lo que yo me atrevía a escribir, sin ellos dos nunca me hubiera atrevido a lanzarme. No puede imaginarse su generosidad, su inteligencia, tampoco su malestar vital...”.

Óscar es el compañero de Roma, una pianista judía a la que hace pasar por su esposa para evitarle preocupaciones. Realmente no está hecho para la vida de pareja y pasa mucho tiempo pintando. Laurence no participó en la escapada al sur entre junio de 1940 y junio de 1941. Tampoco estuvo en Perpiñán, Canet y Marsella. Y cuando realiza este periplo con el pretexto de una luna de miel durante el verano de 1941 es para difundir *La Main à Plume* y volver a ver a los amigos.

AL HILO DEL VIENTO

Domínguez es el único que regresa con la pareja que acoge el cuartel general clandestino de la revista “surrealista y resistente” *La Main à Plume* en su nuevo domicilio del square Delormel. En cuanto a Hérold y Brauner, no se unirán al nuevo grupo hasta 1943, y además el último no estará físicamente en París. Precisemos que los dos artistas de origen rumano que habían huido de la dictadura y del estalinismo, no se sienten cómodos con la presencia en el grupo de jóvenes poetas neo-dada recientemente convertidos al Surrealismo¹⁰, algunos neo-trotskistas y, en el caso de otros, oportunistas de circunstancias, ¡recientemente convertidos al estalinismo!¹¹



Fotografías de ÓSCAR DOMÍNGUEZ y LAURENCE ICHÉ, ca. 1940. Colección Documental Iché, Narbona

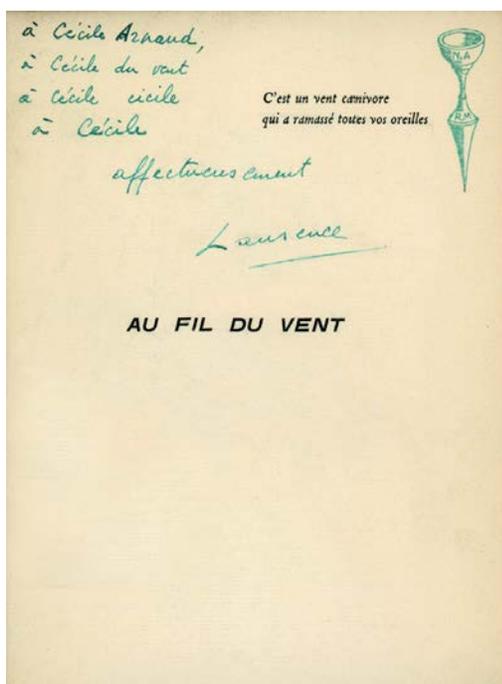
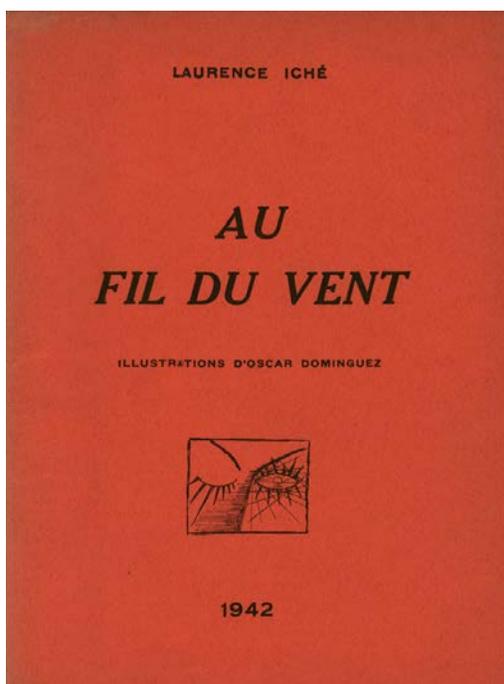
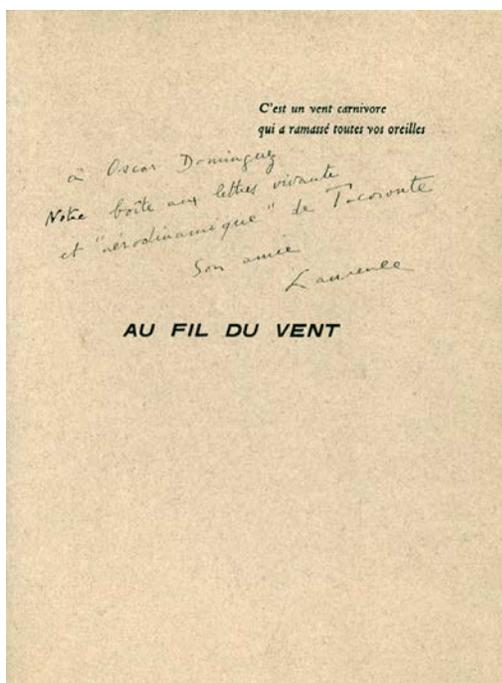
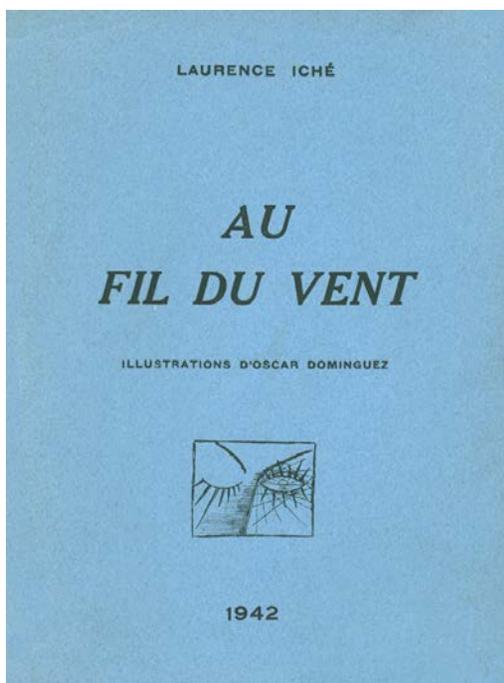
⁷ Se trata de *La Contrefleur*, adquirida por el Estado en 1935 y expuesta hasta 1946 en el Musée du Luxembourg en París, entonces Musée d'Art Moderne. Fue el poeta y conservador JEAN CASSOU, amigo y traductor de LORCA, quien dirigía esta institución.

⁸ DINA VIERNY (1919-2009) fue modelo de MAILLOL, antes de establecerse como marchante y coleccionista.

⁹ La madre de LAURENCE, ROSA ACHARD (1904-1992), conocida como RENÉE, “hija-madre”, era modelo en Montparnasse antes de casarse con RENÉ ICHÉ (1897-1954) en 1928 y de convertirse durante un tiempo en su modelo exclusiva. ICHÉ dio su apellido a LAURENCE en 1932, cuando ésta tenía 11 años.

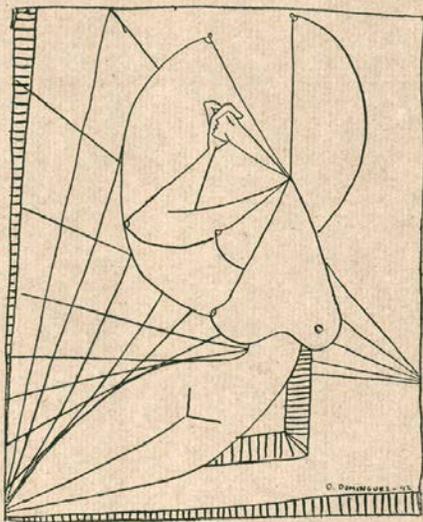
¹⁰ Se trata de antiguos jóvenes estudiantes de la revista *Réverbères*: DIAMANT-BERGER, PATIN, RAUFAST, DE SÈDE y CHABRUN, luego BUREAU, RYBACK, ARNAUD y LEFÉBURE. Los dos primeros murieron bajo la Ocupación, uno durante un lanzamiento en paracaídas de la Francia Libre en el momento del Desembarco de Normandía, el otro de una neumonía cuando estaba siendo deportado a Alemania en el marco del STO (Servicio de Trabajo Obligatorio). La turbadora poeta RÉGINE RAUFAST, que fue compañera de CHRISTIAN DOTREMONT y de RAOUL UBAC, se suicidó cortándose las venas en su bañera el 6 de junio de 1946, dos años exactos después del fracaso de la resistencia mixta (estalinista / trotskista) de *La Main à Plume*.

¹¹ Entre ellos, J.-F. CHABRUN y NOËL ARNAUD. Estos últimos, a modo de rehabilitación, publicarán, bajo el nombre prestado de FAURÉ (que no redactó, en realidad, sino las notas y la bibliografía), una obra controvertida sobre *La Main à Plume* en las Éditions de la Table Ronde en 1982. CHABRUN, sin embargo, no dio por válido el “último refrito”.



LAURENCE ICHÉ, *Au fil du vent*, Les Éditions de La Main à Plume, 1942. Ejemplar con cubierta en azul, dedicado por la autora a ÓSCAR DOMÍNGUEZ. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

LAURENCE ICHÉ, *Au fil du vent*, Les Éditions de La Main à Plume, 1942. Ejemplar con cubierta en rojo, dedicado por la autora a CÉCILE ARNAUD. Colección José María Lafuente, Santander



Coups de ciseaux de la pendule
 aux doigts de clavecin
 dans ta poitrine de phosphore
 qui s'ouvre en un vent d'éventail
 Le vent ce grand sculpteur d'érections uniques
 dans le jeu de quilles des jours trébuchés
 Sous le chapeau-melon de l'habitude
 les aventures se recourent
 en des jets d'eau à recoudre l'air
 pour que tremblent les lampions
 comme un œil faux
 pour que se mitent les lumières
 comme les cris de cheminées dans le vent
 toutes ces pourrissantes haleines de films
 alors que les montagnes sont des nuages au repos
 aux herbes nostalgiques
 plumeux d'inventions roulantes

Mes cils deviendraient alors les épines
 à tracer les lames d'adieu
 sur les ultimes brises du dernier philtre
 d'où s'échappe l'impuissance de se courber devant les gares
 les gares saturées de portes qui claquent pour se rouvrir
 si je n'étais déjà une éponge surpeuplée
 qui étire toute la rosée des déserts
 où la colline cherche son dos
 où les nuages cherchent l'étreinte rêveuse des rives
 où les jours en sueur égouttent les nuits
 les nuits qui vous creusent avec une pelle lourde
 et glaciale comme la colère d'une douche
 les nuits brodées de chats-huants
 qui m'ouvrent des portes pétrifiées
 sur des sueurs éteintes
 Et quand gît la nuit comme un œil trop longtemps ouvert
 le voyage de mes veines est celui de ses ombres
 qui ont perdu leurs tenailles
 qui perdent leur voix en pattes de mouche
 dans des feux d'artifice dédorés
 ceux du ciel en ruines mettant un pied dans les rues
 ceux du tonnerre claquant des dents
 pour la vie d'une étoile
 qu'il poursuit d'un rêve éternel
 comme un cri dans une bouteille verte
 ceux du jet d'eau où s'envolent les pierres
 car l'importance est incolore
 comme un doigt qu'on trempe dans l'eau

Je préfère ton inquiétude de lanterne sourde
 sans connaître jamais ce fantôme qui me traverse
 quand la lampe des combats brûle toute sa soif
 Seule la feuille
 sur une dernière pointe de vie
 va courir dans le cerceau de la connaissance.
 La chenille à tête d'aigle
 l'aigle aux cheveux de vent
 s'abîment dans le bain des miroirs déchiquetés
 aux cachets nostalgiques de lèvres
 et de regards qui se heurtent
 Ce sont les miroirs déchiquetés
 qu'habitent les reptiles
 car les souris du vent volent tous les velours d'oubli
 avec la même avilité que les fenêtres volent les paysages
 sous les traits tirés du soleil
 Comme la queue filante d'un espoir
 elles ont enlacé
 le jet crispé du sang d'imprimerie
 la cavalcade des branches inextricables du hasard
 dans le ballet des jours qui t'hébergent
 l'immobilité cuite dans ses pieds de table
 et les catacombes du passé dans l'ombre du présent
 pour faire de moi un parapluie qui sèche



Les portes sans reflets
 mais quand se poursuivent les reflets
 sous leur carapace à sourires
 les maisons ne sont que des œufs couvés que crève leur poussin
 Le palmier soufflera toujours dans son squelette
 jusqu'au jour où le ciel mettra ses projets au clair
 dans la paralysie d'une architecture
 à faire se suicider les ficelles du rêve
 comme un verre dans l'ordre ménager
 quand le buffet perd une dent



Pour arracher au soleil ses ongles de lumière
 aux étoiles les aiguilles de leur fixité
 il y aurait des cris de fourche empoisonnée
 mais je n'entends que des galops
 qui laissent les bords de la route dans ses fossés
 Et voici que tu maintiens les ourlets sans les coudre
 et que des offrandes qui s'écoulent au fond de moi
 il ne reste qu'un mur qui mange des pierres
 les pages d'un livre qui en ont surpris la couverture
 ou l'impression fumante d'une pellicule



Tu es la concession d'un miroir ovale
 où sont pris mes yeux

La femme-hibou
 m'aura cousue dans un bec de lièvre
 quand le vent de ses images s'échappe
 en des fuites de gaz
 des convulsions fossiles
 des paysages en boîte
 au tournant de phrases
 où les grottes de la faim
 emboîtent le pas sur ma route
 Les sentiers ont assujéti la route
 comme un ruban autour d'une taille
 dans la raideur de la lumière sans oreilles
 Jamais les escaliers n'effaceront leurs rides
 et les draps seront toujours de la pluie
 qu'on aurait tissée et fait bouillir
 Les chaises se croisent les mains dans le dos
 C'est pourquoi tu peux croire à l'impassibilité
 mais l'impassibilité est le monocle de la poussière
 la poussière la trottinette du vent
 et le vent m'emporte comme une pelote piquée d'épingles
 aussi sûrement que s'ouvrent les portes dont on a les clés

IL A ÉTÉ TIRÉ: 6 EXEMPLAIRES NUMÉRÉS
 DE 1 À 6; SUR PAPIER D'AUVERGNE TEINTÉ
 AVEC UNE DOUBLE SUITE SUR VIEUX JAPON
 ET INGRES DU FRONTISPICE ET DES VIGNETTES
 D'OSCAR DOMINGUEZ ET 44 EXEMPLAIRES
 SUR INGRES NUMÉRÉS DE 7 À 50

N° 10000

Domínguez sólo dejó de aparecer en un número, el primero. Desde entonces formará parte de todas las publicaciones del grupo.

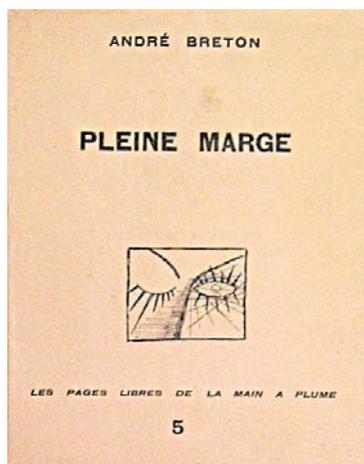
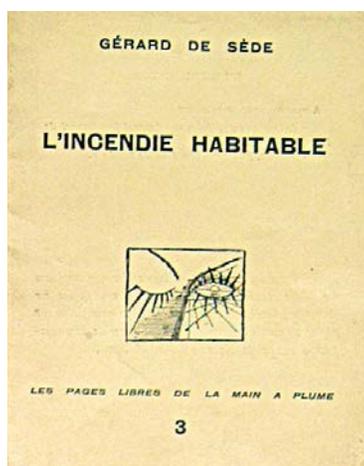
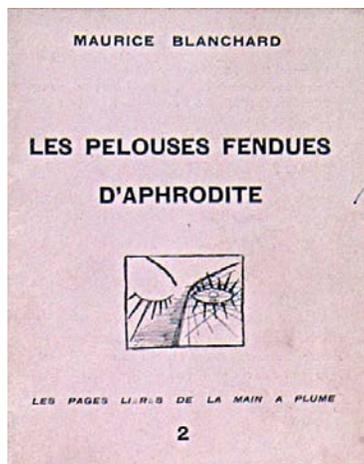
En octubre de 1942 aparece una publicación individual cuyos textos –unos poemas en verso libre– están firmados por Laurence Iché y cuyas ilustraciones firma Óscar Domínguez: se trata de *Au fil du vent*. Su formato es de 193 x 145 mm, su extensión 16 páginas y su tirada es de 300 ejemplares. Los seis ejemplares de autor están impresos en papel Auvergne teñido, con una doble serie sobre viejo Japón e Ingres para el frontispicio y el conjunto de las viñetas de Domínguez. Los 44 ejemplares siguientes están impresos en Ingres (numerados del 7 al 50) y, finalmente, los 250 ejemplares “normales” están impresos en papel Hefio. El impresor es el fiel Lucien Cario, la “dirección postal” es la de la pareja Arnaud, domiciliada entonces y durante unas cuantas semanas más en el distrito XVIII de París y cuyo verdadero apellido, salvo error, es Muller.

La obra se abre, tras la portada con el título, con una primera ilustración a toda página que representa un desnudo femenino alargado cuyos muslos, sexo y torso emergen de una tela de araña sostenida por un cordaje. Desde la mitad del cuerpo salen un conjunto de senos, de los que dos caen por gravedad a la altura del pecho, dos se representan a modo de brazos al final de los cuales se entrelazan dos manos, y otros dos senos gigantes en forma de medialuna actúan como cabeza. La tela de araña se pierde en una línea de fuga horizontal, perpendicular a un trazado de cuerdas que evoca el ángulo derecho del marco de un cuadro. Abajo a la derecha se encuentra la inscripción “Domínguez - 42”.

La página siguiente comienza con un dibujo de 35 x 25 mm con el que Domínguez ilustra el verso de Laurence Iché “tu pecho de fósforo que se abre en un viento de abanico”. En el dibujo, unos pechos se despliegan en abanico bajo el embate del “viento, ese gran escultor de erecciones únicas”. Domínguez, con gran elegancia, completa su dibujo con una cabeza femenina invertida, en completo abandono, imagen que no aparece claramente sugerida en el texto. Parece querer completar las audacias de Laurence con un punto de vista masculino revelado por esa deliciosa visión en contrapicado de la garganta femenina.

La siguiente ilustración contiene otra temática apreciada por los dos artistas: la salida del capullo bien protegido y maravilloso de la infancia, pues los dos habían sido muy queridos y mimados de pequeños. Un huevo roto –también salido de una tela de araña– da origen a unas... ruinas griegas representativas de que “las casas no son sino huevos incubados que los polluelos revientan”. A este verso le sigue esta sorprendente afirmación: “la palmera soplará siempre en su esqueleto”. Laurence evoca claramente a Óscar, Tenerife y la terrible enfermedad que aquel padece, la acromegalia. No se sabe ya quién ilustra a quién, las imágenes de Óscar evocan a Laurence (las ruinas griegas son una referencia al padre de ésta), mientras que el “yo” de la poeta es un recuerdo de Óscar.

La prosa discontinua se vuelve más sombría, Laurence se burla de las imágenes y de las criaturas que “se hunden”. Óscar utiliza pajaritas de papel abiertas sobre fondos desgarrados medio sumergidas en el mar para figurar a la vez “la oruga con cabeza de águila” y “el baño de los espejos despedazados”. Permanece, así, fiel al texto, sin tener que censurar por ello su imaginario y su lenguaje propios.



Les Pages Libres de la Main à Plume. Colección completa de doce cuadernillos de 14 x 11,5 cm con textos poéticos e ilustraciones de escritores y pintores surrealistas. Colección José María Lafuente, Santander

LES EDITIONS DE LA MAIN A PLUME

ont l'honneur de mettre à votre disposition
sous ce titre

« LES PAGES LIBRES DE LA MAIN A PLUME »

une série de douze cahiers
consacrés aux auteurs suivants :

NOEL ARNAUD — MAURICE BLANCHARD — ANDRÉ
BRETON — J.-F. CHABRIN — RENÉ CHAR — LAU-
RENCE ICHÉ — LÉO MALET — J.-V. MANUEL —
BENJAMIN PERET — PABLO PICASSO — ROBERT RIUS
— GÉRARD DE SEDE.

Illustrateurs de :

ROGER BRIELLE — SALVADOR DALÍ — O. DOMIN-
GUEZ — FLORES — WIEREDO LAMB — MATTA —
J. MIRO — PRINNER — YVES TANGUY — G. VUL-
LIAMY.

Prix de souscription :

Exemplaires sur papier couché de couleur (tirage limité à 250 ex.), la série	100 »
Exemplaires sur papier d'Auvergne (tirage limité à 10 ex. comportant une illustration originale), la série	300 »
Exemplaires sur Chine (tirage limité à 5 ex. comportant une illustration originale), la série	500 »

Bulletin de souscription

Je souscris

Adresse

désire souscrire à série

sur papier couché de couleur à 100 francs,
sur Auvergne, à 300 francs,
sur Chine à 500 francs
(rayez les mentions inutiles)

de la collection « Les Pages Libres de la Main à Plume ».

Date :

Signature :

Réglement par mandat-poste au nom de Mme Müller,
11, rue Dautancourt, Paris (17^e).

Boletín de suscripción para *Les Pages Libres de la Main à Plume*. Colección José María Lafuente, Santander

IMÁGENES PREMONITORIAS

Otro tema se manifiesta en la siguiente ilustración, con una playa en la que hay osamentas de animales diversos y, como sugiere Laurence en su texto:

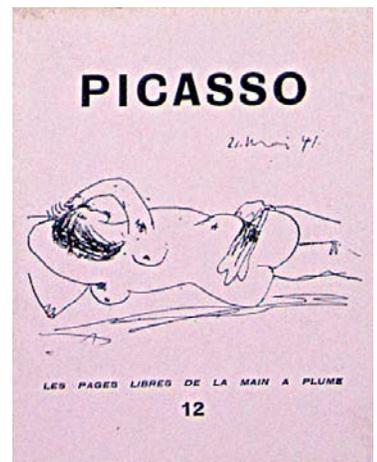
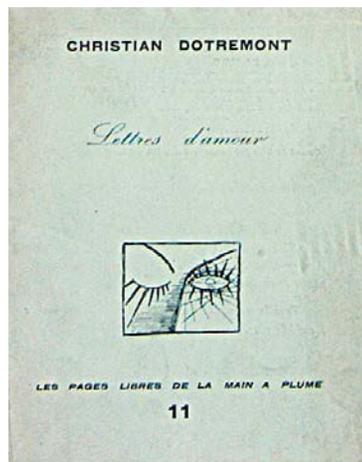
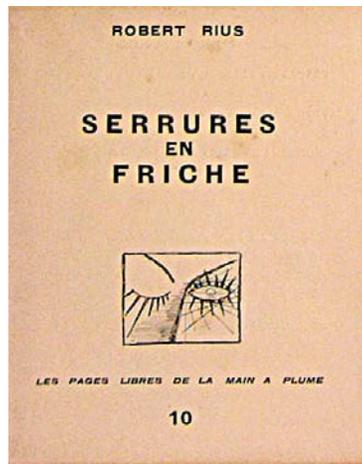
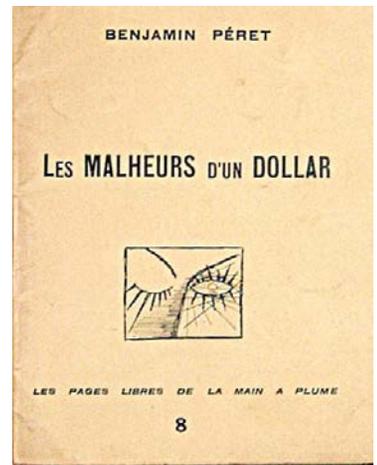
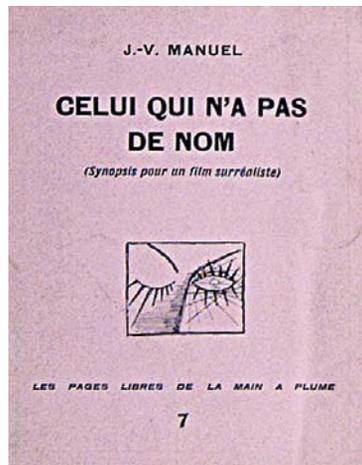
*Demasiadas espigas en el agua
pues el mar como un tronco de árbol
arroja sus ramas en los hipos de los continentes
Para obtener sacos de pescado
habría que captar esa brújula apagada
con resplandores de antorchas frías
y derribar a las vagabundas con sombreros de bruma.*

Alusión transparente a las luces y a los combates de la Resistencia. En cuanto a las estrofas siguientes, dedicadas al amor entre Laurence y el amigo de Óscar¹², su aspecto premonitorio es desconcertante. Óscar dibuja un sol al que se le arrancan “sus uñas de luz”, y luego, en una última ilustración, el “espejo oval en el que están presos mis ojos”. La temática y el trazo de ese espejo ilustrarán un año más tarde¹³ el libro de Robert Rius *Serrures en friche*, nº 10 de la serie *Les Pages Libres de la Main à Plume*. Hay que señalar que es la ilustración de la cubierta de *Au fil du vent* realizada por Óscar Domínguez la que servirá como motivo para las once primeras cubiertas de esta famosa serie. Representa unos ojos de mujer, uno cerrado y protegido, el otro abierto y hundido, alegoría de una época en la que se confrontaron dos visiones asimétricas de la humanidad, alusión discreta a otra obra que tendrá a Laurence como modelo y que pronto lucirá en el despacho del general De Gaulle en Londres¹⁴.

¹² ROBERT RIUS será fusilado por los nazis el 21 de julio de 1944 en el bosque de Fontainebleau tras haber sido encarcelado y torturado. Su cuerpo fue encontrado en diciembre de 1944 en una fosa con el de otros 21 miembros de la Resistencia. Se le rindieron funerales de Estado. Ver OLGA WORMSER-MIGOT, *Quand les alliés ouvrirent les portes... le dernier acte de la tragédie de la déportation*, Robert Laffont, París, 1965.

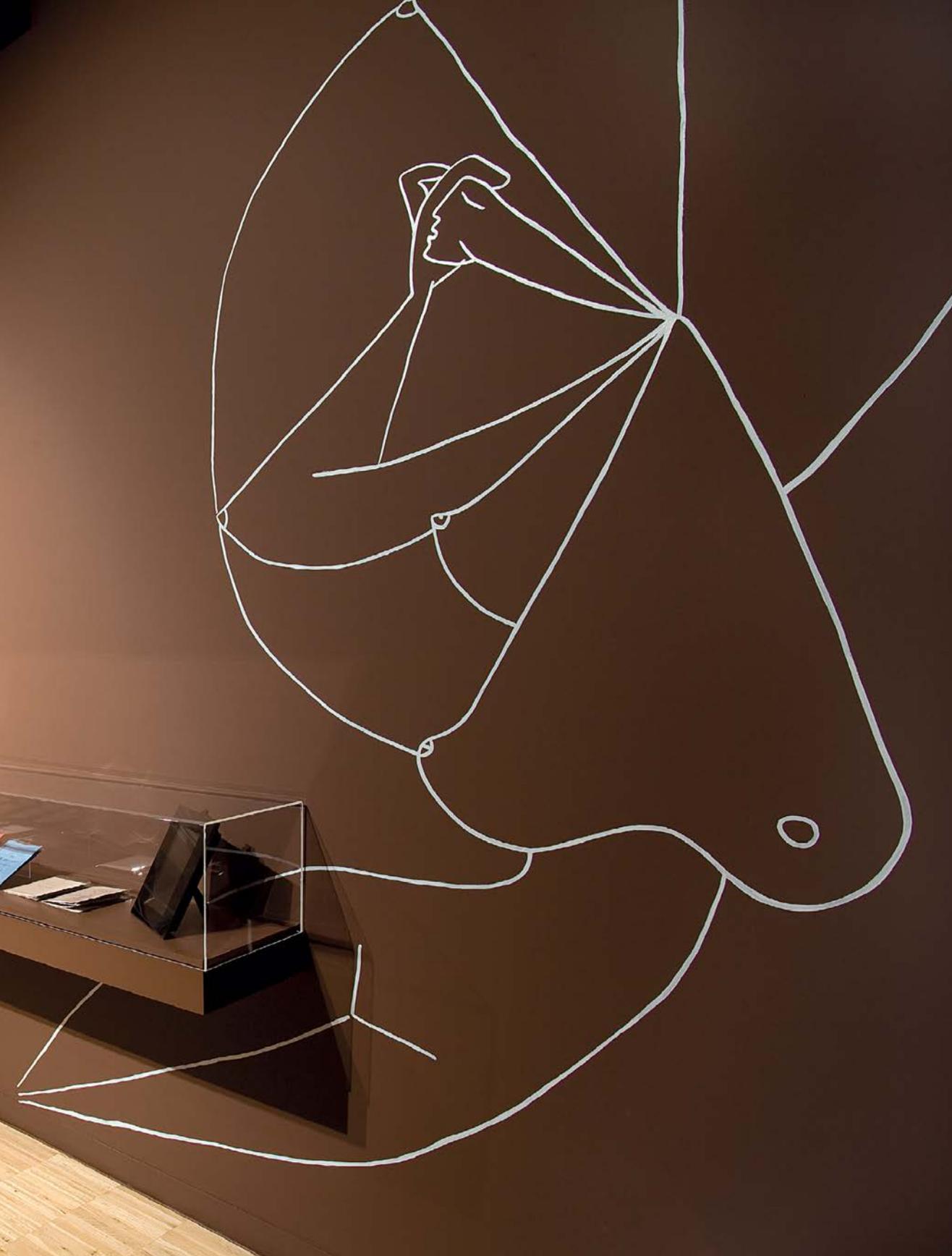
¹³ Las fechas de edición son ficticias. El conjunto de las “páginas libres” (salvo Picasso) fue concebido en 1942.

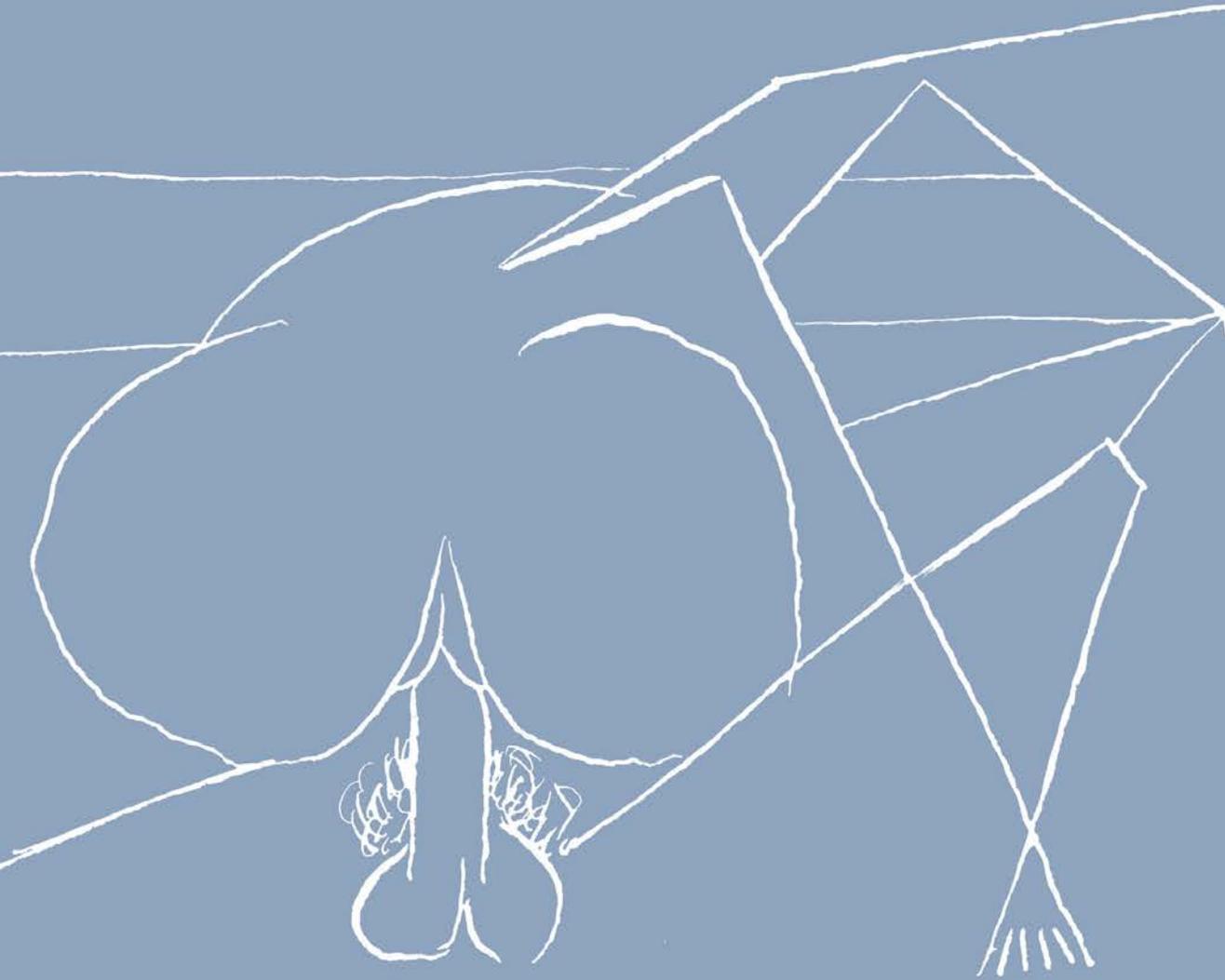
¹⁴ La obra se llama *La Dechirée*. Representa a una mujer semidesnuda, una parte ciega y tapada y otra desnuda e implorante. LAURENCE posó para su padre, que funde clandestinamente la escultura y se la envía a DE GAULLE en el otoño de 1942. Tras varias detenciones, la obra llega en buen estado a Londres en febrero de 1943 como regalo de la Resistencia. Con la edición del poema “Liberté”, de PAUL ÉLUARD, y la musicalización del poema de VERLAINE (código radiofónico para el Desembarco aliado), los miembros y simpatizantes de La Main à Plume van a revelarse como referentes culturales heroicos de la lucha contra la Ocupación y contra la Colaboración de Vichy.



La viñeta de cubierta de las once primeras entregas se corresponde con la ilustración realizada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ para la portada del libro *Au fil du vent*. El dibujo de cubierta de la duodécima entrega es obra de PICASSO







ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y GEORGES HUGNET

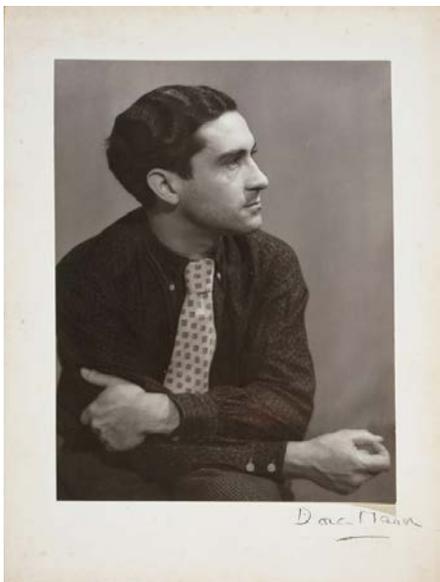
LA HAMPE DE L'IMAGINAIRE Y LE FEU AU CUL

JOSÉ IGNACIO ABEIJÓN GIRÁLDEZ

A lo largo de su extensa trayectoria, el Surrealismo ha estado jalonado de publicaciones, propuestas, obras de arte, acciones y exposiciones que lo convierten en uno de los movimientos culturales más importantes, ricos y trascendentes del siglo XX. Muchas personalidades muy conocidas han participado en él, como los poetas André Breton, Louis Aragon o Paul Éluard, y los artistas Max Ernst, Salvador Dalí, Joan Miró, Yves Tanguy, René Magritte o Marcel Duchamp, que por su importancia han oscurecido a otros personajes menos destacados. No obstante, son estos últimos quienes constituyen en gran parte la verdadera alma del movimiento, gracias a una gran implicación y compromiso y sin los que el Surrealismo seguramente nunca hubiera llegado a ser lo que ha sido. Algunos de ellos considerados anecdóticos hasta hace poco, como es el caso de Óscar Domínguez, de quien prevalece su disparatada personalidad por encima de sus importantes aportaciones al Surrealismo y una producción artística más que relevante. Las crónicas sólo citan a Domínguez por sus borracheras, su deplorable imagen junto a Marie-Laure de Noailles, las falsificaciones artísticas, o recuerdan anécdotas truculentas, como cuando deja tuerto a Brauner o su trágico final. Afortunadamente en los últimos años, gracias a las investigaciones y las exposiciones realizadas por Fernando Castro, Ana Vázquez de Parga, Emmanuel Guigon, Guillermo de Osma o Isidro Hernández, la figura de Domínguez ha sido rescatada y su obra ha sido puesta en el lugar que le corresponde dentro del arte del siglo XX.

Existe también otro tipo de surrealistas que forman parte del paisaje del movimiento sin destacar individualmente. Salen en todas las fotos, colaboran en todas las actividades, firman manifiestos y, a la postre, constituyen la cotidianidad del grupo, pero su actividad nos resulta casi desconocida. Éste es el caso de Georges Hugnet, que se nos presenta como una persona escurridiza e inaprensible por ser al mismo tiempo inclasificable: generalmente se le ha considerado un escritor, pero a la vez ha sido cineasta, crítico, editor, traductor, artista y promotor cultural. Demasiadas cosas, lo que puede ser visto como un defecto para su comprensión, pero también como una virtud, porque ahí reside precisamente la riqueza de Hugnet, persona que como pocos interpreta la esencia del Surrealismo: la libertad y la multidisciplinaridad. Hugnet sabe entrar en esa filosofía del *do it yourself* guiado por una imaginación y una desinhibición inusitadas, que son parte del espíritu de la vanguardia y del Surrealismo en particular, donde lo que prima es el automatismo absoluto y la espontaneidad sin límites frente a lo racional. Hugnet escribe: “Poetas y pintores rivalizan en inspiración, entre la imagería de unos y la visión de los otros reinaba una increíble cohesión y una perfecta equivalencia”.¹ Esta cohesión lleva a muchos surrealistas a saltarse las fronteras de sus propias disciplinas para experimentar en otros campos. No es raro que artistas escriban y que escritores hagan obras plásticas, sin embargo, por lo general, no pierden nunca su vocación inicial. No así Georges Hugnet, cuya aportación posee la misma importancia en cada una de las disciplinas que practica.

¹ GEORGES HUGNET, *Pleins et déliés. Témoignages et souvenirs, 1926-1972*, Éditions Guy Authier, La Chapelle-sur-Loira, 1972, p. 247.



DORA MAAR. REtrato de GEORGES HUGNET, 1934. Bromuro de plata, 23,10 x 17,50 cm. Scottish National Gallery of Modern Art



EDUARDO WESTERDAHL. Retrato de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, ca. 1953. Gelatinobromuro, 12 x 8,5 cm. Colección José María Lafuente, Santander

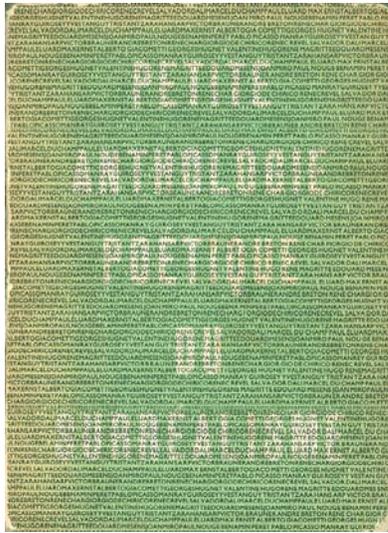
Georges Hugnet nace en París el 1 de julio de 1906. La familia de su padre, procedente de la región de Lorena, posee una tienda de muebles en la rue Faubourg de Saint-Antoine. Su madre es de Saint-Servan, en Bretaña, región que el autor siempre reivindica como su patria de origen. Muy pronto su familia se traslada a Argentina para abrir una sucursal del negocio familiar. Hugnet pasa su primera infancia en Buenos Aires, ciudad que rememora como “una ciudad plana de calles sin fin”². También recuerda el patio de la casa donde vivía y las navidades en verano. En 1913 vuelven a París, ingresando Hugnet en el colegio de Saint-Louis de Gonzague que pertenece a los Jesuitas. En 1920 se mudan al bulevar de Grenelle. En ese edificio vive también Marcel Jouhandeau, quien le presenta a Max Jacob. A partir de ese momento su vida cambia y gracias al poeta entra en contacto con el mundo de la cultura, la vanguardia y la modernidad. Así lo reconoce el mismo Hugnet cuando escribe “Max Jacob es mi corbata. Max Jacob son mis zapatos, Max Jacob es mi cinturón”³. Gracias a él conoce a Picasso, Jean Cocteau, Robert Desnos, Valentine Hugo, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Max Ernst, Tristan Tzara, Joan Miró, Alexander Calder, André Beaudin y Louis Marcoussis.

Al decantarse su vida hacia el mundo de las artes y la literatura, comienza a escribir para publicaciones de prestigio como *Cahiers d'Art*, *Les Feuilles Libres*, *Cahiers du Sud*, *Aujourd'hui*, *Orbes*, y a menudo dedicando textos a algunas de los artistas que ha conocido. En 1926 redacta un artículo sobre Max Ernst, y en 1928 dedica otro a Tristan Tzara en *Les Feuilles Libres*, donde reconoce la importancia que tiene el poeta rumano en su formación: “Tristan Tzara quedará siempre para mí como el hombre que maravilló mi juventud, el hombre que me enseñó la poesía de palabra, que creó un estado de espíritu donde la libertad es su única apuesta”⁴. Escribe para *Cahiers d'Art* en 1929 un ensayo titulado “Miró o la infancia del arte” y dedica otro a Louis Marcoussis, quien le retrata en 1930 dentro de la ortodoxia cubista.

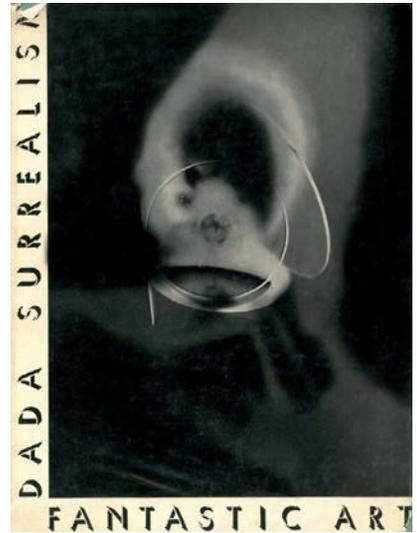
² *Ibid.*, p. 255.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 16.



GEORGES HUGNET. *Petite anthologie poétique du Surréalisme*. JEANNE BUCHER, París, 1934. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



ALFRED H. BARR. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, MoMA, Nueva York, 1936. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

Hugnet, decidido a desarrollar su actividad profesional dentro del mundo cultural, suma la vocación de editor a la de escritor y crítico, y toma de su amigo Georges Maratier las Éditions de la Montagne. Comienza así una de las vertientes más interesantes y menos conocidas de Hugnet. Publica entre otros *L'arbre des voyageurs* de Tristan Tzara, y las primeras traducciones al francés de la obra de Gertrude Stein.

En el invierno entre 1926 y 1927 conoce en el café *Les Deux Magots* al compositor americano Vigil Thompson gracias a su amigo Eric Haulleville. El músico le presenta asimismo a André Gide, Ernest Hemingway, Christian Bérard, Pavlik Tchélitcheff, René Crevel, Henri Sauget, y a una serie de actrices americanas con las que flirtea, entre ellas una jovencísima Katherine Hepburn, “entonces una actriz de teatro vanguardista neoyorkina”⁵. También entra en contacto con Gertrude Stein, quien escribe: “Hugnet y Gertrude Stein se convirtieron en íntimos el uno del otro. A Hugnet le gustaba mucho el sonido de su prosa, después le gustó el sentido, y al final le gustaron las frases”⁶. Esta admiración lleva al poco tiempo a una relación profesional, siendo Hugnet el traductor y editor de *Making Americans* y *Ten Portraits* en francés. En 1929 Virgil Thomson y Georges Hugnet regalan a la Stein la pieza titulada *Lady Godiva's Waltzes*, con música de Thomson sobre un poema del francés titulado *Le Mystère de la rue de Fleurus*⁷.

Por entonces tiene lugar su incursión en el cine, y escribe el guión de *La Perla*, dirigida en 1928-1929 por Herni d'Arche y protagonizada por Kissa Koupime y el propio Georges Hugnet. Esta película aparece entre las principales producciones cinematográficas surrealistas en la voz “Filme” del *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* de 1938⁸.

En 1932 comienza a publicar en *Cahiers d'Art* unos artículos sobre el dadaísmo⁹. Estos textos llaman la atención de André Breton, quien contacta con Hugnet a través de Tristan Tzara. A partir de este momento Georges Hugnet entra en el grupo surrealista y se

⁵ *Ibid.*, p. 218.

⁶ GERTRUDE STEIN, *Autobiografía* de Alice Toklas, Torino, Einaudi, 2007, p. 323.

⁷ La escritora vivía en el 27 rue de Fleurus.

⁸ ANDRÉ BRETON y PAUL ÉLUARD, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Ed. Siruela, 2003, pp. 41-42.

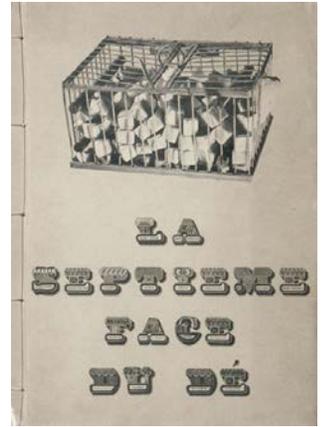
⁹ Se publicarán posteriormente reunidos en la obra titulada *L'aventure Dada*, en 1957.

convierte en una de las personas de confianza de Breton, colaborando en todas las actividades: escribe en las distintas publicaciones del grupo, redacta el prólogo de la primera antología poética surrealista (1934), y el de la mítica exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* celebrada en el MoMA en 1936 y comisariada por Alfred Barr. Es elegido el responsable de la coordinación de la gran *Exposición Internacional de Surrealismo* que tiene lugar en la Galerie des Beaux-Arts de París en 1938 y organiza la itinerancia de la misma en la galería Robert de Ámsterdam. También publica su libro *Onan* en las Éditions surréalistes (1934). Asimismo comienza su actividad como artista plástico, realizando libros-objeto y decalcomanías, una de ellas publicada en el n° 8 de la revista *Minotaure* de 1936 en el famoso artículo “D’une décalcomanie sans objet préconçu” de Breton. Por otro lado su producción de *collages* es una de las más ricas dentro del movimiento surrealista, como lo confirma Timothy Baum: “Georges Hugnet no es *collagista de fin de semana*. Al contrario. Forma parte de los maestros del género, al lado de Hanna Höch, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Max Ernst y ocasionalmente André Breton”¹⁰. En 1936 publica el libro de poemas con fotomontajes *La septième face du dé*, una de las obras maestras de género, y en 1969 una recopilación de sus fotomontajes bajo el título *Huit tours à Trébaumec*.

A finales de 1938 Paul Éluard es expulsado por André Breton del movimiento surrealista por escribir para la revista *Commune*, afín al Partido Comunista. Georges Hugnet, aunque no simpatiza con el ideario comunista, decide abandonar el grupo surrealista tras siete años de intensa colaboración, al no compartir los modos con los que Breton ha expulsado al poeta. Desde entonces se abre una brecha entre Hugnet y el Surrealismo militante, que se hace más pronunciada durante la Segunda Guerra Mundial, cuando Breton se exilia en América, recibiendo críticas de los poetas ex-surrealistas que se quedan en Francia participando en la Resistencia. Durante la guerra, Georges Hugnet frecuenta con asiduidad a Picasso y colabora con grupos de la Resistencia, escribe para publicaciones clandestinas y semiclandestinas, como las de *La Main à Plume* o *Éditions de Minuit*, con el alias “Malo le Bleu”.

Una vez finalizada la contienda, Georges Hugnet organiza en 1947 la exposición *Nappes de restaurant* en la librería Paul Morihien, con obras pintadas por varios artistas sobre los manteles de papel del restaurante parisino *Le Catalan*, muy frecuentado desde la época de la Ocupación por Picasso, Hugnet y un amplio grupo de artistas e intelectuales, entre ellos Domínguez. En sus últimos años realiza varias exposiciones de su obra en galerías de París y Milán.

Georges Hugnet fallece en 1974, casi diecisiete años después de que Óscar Domínguez decidiera quitarse la vida la nochevieja de 1957. Desde entonces la repercusión de sus trayectorias dentro de la historia cultural del siglo XX ha corrido suertes muy diversas. La obra del canario, obviada durante mucho tiempo, ha sido recientemente rescatada y puesta en el lugar que merece en el panorama del arte de vanguardia. En cambio, la figura de Georges Hugnet desde su muerte ha quedado en un discreto segundo plano, lo que no ha sido impedimento para que reciba importantes homenajes, como la exposición que le dedica el Centro Pompidou en 1978. En los últimos años diversas galerías de arte han organizado espléndidas muestras dedicadas a sus *collages*¹¹, aunque no están a la al-



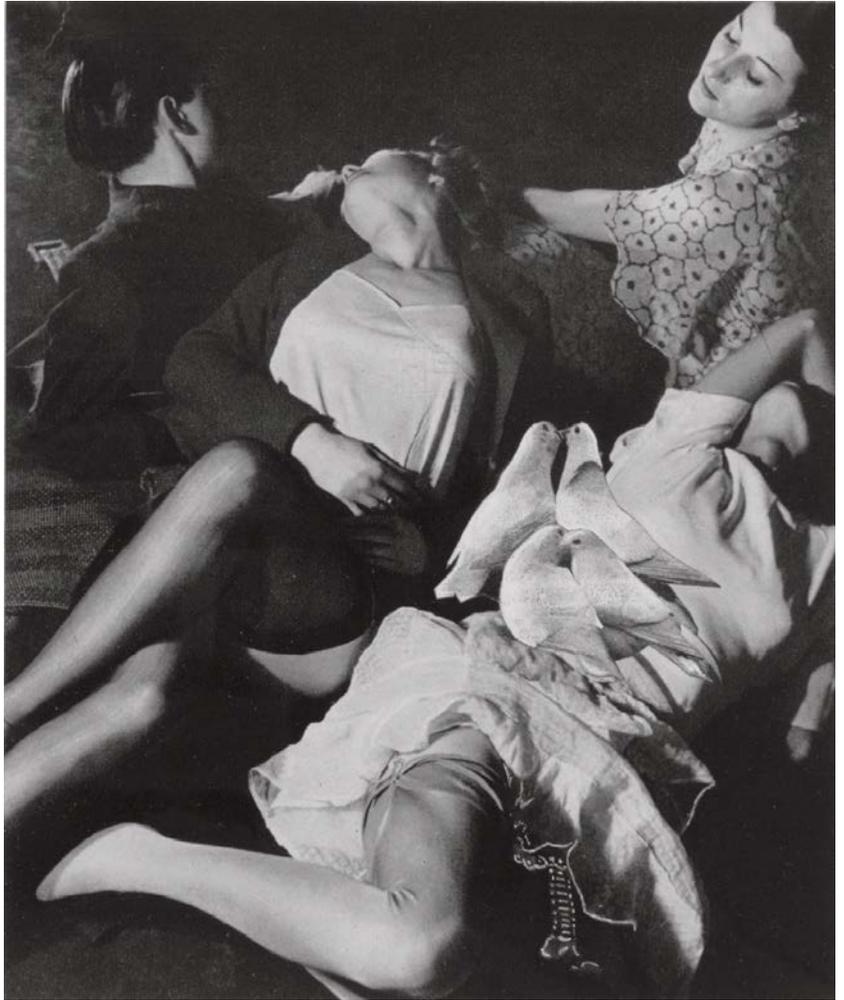
GEORGES HUGNET. *La septième face du dé* (Poèmes - Découpages). Edición de JEANNE BUCHER, París, 1936. Cubierta de MARCEL DUCHAMP; collages, composiciones tipográficas y maqueta de GEORGES HUGNET. Colección José María Lafuente, Santander



IZIS BIDERMANAS. RETRATO DE GEORGES HUGNET, 1966

¹⁰ TIMOTHY BAUM, *Georges Hugnet. Collages*, Leo Scheer, París, 2004, p. 162.

¹¹ En la Galerie Zabriskie en París en 1984, en la Galería Manuel Barbié de Barcelona en 2003, en la Galerie Léo Scheer de París en 2003-2004 y en la Ubu Gallery de Nueva York en 2006.



GEORGES HUGNET. *AU SEUIL DU PIGEONNIER*, 1933-1936. Fotomontaje, 23,4 x 17,7 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

tura de las exposiciones e investigaciones que se han realizado a propósito de Óscar Domínguez en los últimos tiempos. Las exposiciones dedicadas a Hugnet y sus catálogos se centran en una sola vertiente de su producción, los *collages*, y por tanto su poliédrica personalidad sigue siendo desconocida en toda su riqueza y complejidad.

Estamos aún pendientes de una buena investigación global centrada en Georges Hugnet, lo mismo que se echa en falta un estudio de la relación entre él y Óscar Domínguez, porque a parte de ser dos buenos camaradas y amigos, hay constancia de numerosas colaboraciones a lo largo de sus carreras. Como ejemplo de este intercambio cabe destacar la decalcomanía, una de las grandes aportaciones de Domínguez al Surrealismo, y una de las técnicas donde Georges Hugnet centra su producción plástica, ya sea del tipo de las de “sin objeto preconcebido” o introduciéndolas en sus *collages*.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *PÉRÉGRINATIONS DE GEORGES HUGNET*, 1935. Ensamblaje, técnica mixta: caballo de madera, bicicleta de hierro, madera, caucho y pintura al óleo, 41 x 33 x 12 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

La mano de Hugnet aparece repetidas veces detrás de la trayectoria de Domínguez: la primera vez en los números 5-6 de 1935 de la revista *Cahiers d'Art*, donde Georges Hugnet publica un texto titulado "L'objet utile. À propos d'Óscar Domínguez", ilustrado con algunos objetos del canario (*Le Tireur* y *L'arrivée de la Belle Époque*). El texto de Hugnet es un ensayo genérico sobre el objeto surrealista sin hacer ninguna mención a Domínguez, salvo en el título y las ilustraciones. No obstante, el hecho de identificar al canario con los objetos viene a destacar la importancia del artista dentro de esta disciplina tan propia del Surrealismo. En la página opuesta al texto de Hugnet hay un artículo de Benjamin Péret donde se reproducen otras dos obras de Domínguez: *Le chasseur* y un objeto con el significativo título de *Pérégrinations de Georges Hugnet*. Este último objeto es de todos conocido: una tabla en la que aparecen entrelazados un caballo y una bicicleta. La obra a primera vista recuerda mucho a su pintura titulada *Le Dimanche* de ese mismo año, pero en vez de jugar como en este óleo con el reflejo de dos caballos, en *Pérégrinations...*

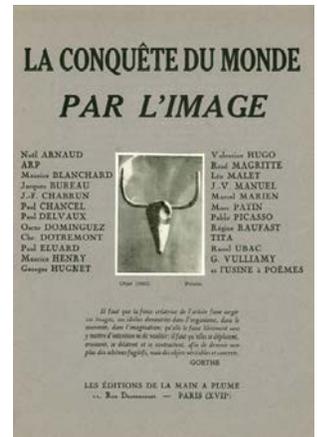


ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *LE DIMANCHE o RUT MARIN*, 1935. Óleo sobre lienzo, 93 x 73 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

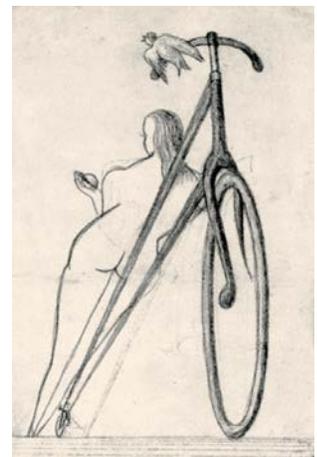
sintetiza la acción creando un doble reflejo de caballo-bicicleta/ bicicleta-caballo, dando un nuevo giro de tuerca al juego de lo absurdo surrealista mediante la conjunción en una escena de dos elementos incompatibles. La bicicleta es un objeto que se repite mucho en la obra de Domínguez, especialmente en la serie de decalcomanías tituladas “Lion-bicyclette” de 1936, donde el caballo es sustituido por el león (otro clásico en la iconografía de Domínguez) que se cruza con la bicicleta. En 1937, un año después, hay una bicicleta medio tapada por el vestido de una mujer en la obra *Personnages surréalistes*. Más tarde, en 1942, realiza *Femme et bicyclette*, donde la bicicleta está sufriendo un proceso de metamorfosis que le lleva a convertirse en toro (elemento también muy recurrente en Domínguez). Esta obra nos lleva al famoso objeto de Picasso *Cabeza de Toro* –también de 1942– en el que un sillín y un manillar componen la cabeza de un toro. Curiosamente este *picasso* se publica ese mismo año en cubierta de *La conquête du monde par l'image*¹², donde Domínguez aporta su texto en colaboración con Ernesto Sábató “Pétrification du temps”. No creo que estas dos metamorfosis de bicicleta en toro realizadas ambas en 1942 sean solamente producto de una coincidencia¹³. Más adelante la figura de la ciclista aparece en numerosos cuadros, destacando el del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires de 1946. Incluso al final de su vida, en la obra titulada *La curiosité* (Colección particular, Barcelona), aparece una bicicleta en un lado del cuadro.

La bicicleta de *Pérégrinations...* es un homenaje al propio Hugnet, quien, como se lee en su libro *Pleins et déliés*, se desplaza siempre en este medio de locomoción: la usa para ir a casa de Picasso, o en los días precedentes a la liberación de París”, continuaba por la circular de día y de noche en bicicleta”¹⁴. Por eso no es raro que la bicicleta y Hugnet salgan unidas en la obra de Domínguez. Por ejemplo, la ilustración que Domínguez aporta al libro de Georges Hugnet *La hampe de l'imaginaire* (París, GLM, 1936) representa a una mujer desnuda de espaldas apoyada en una bicicleta. Durante el verano de 1935 Domínguez escribe a su amigo una carta desde Barcelona: “Espero tus noticias para empezar tu aguafuerte, porque temo que de lo contrario pudiera resultar demasiado grande o demasiado pequeño”¹⁵. Sabemos trabaja con bastante empeño en esta obra, ya que conocemos numerosos dibujos y pruebas de estado del grabado donde la composición de mujer y bicicleta son casi iguales. Existe una de estas pruebas, que está reforzada con lápiz (Colección Timothy Baum, Nueva York), donde el único cambio sustancial con la obra definitiva es la posición del pájaro apoyado en el manillar; debajo del recuadro del aguafuerte hay bocetos a lápiz de distintos elementos, entre los que destaca el manillar, que al parecer tanto obsesiona a Domínguez. Demuestra todo esto, por un lado, que detrás de la bicicleta se ocultan muchas cosas (seguramente un juego privado con Hugnet), pues la reproduce obsesivamente, y, por otro lado, este empeño refleja que ese encargo le tiene especialmente preocupado a Domínguez, quien ve en su colaboración en *La hampe de l'imaginaire* una gran oportunidad de destacar. Admitido Óscar en 1934 en el movimiento surrealista, es el primer libro que ilustra en París, y además es para Georges Hugnet, considerado en 1935 una de las figuras más afianzadas e influyentes dentro del grupo, y quien ese mismo año tiene la generosidad de subrayar su nombre y su obra en un artículo de una revista tan importante como es *Cahiers d'Art*.

En el grabado publicado en *La hampe de l'imaginaire* aparece una mujer desnuda ejecutada con una elegante línea clara que destaca sus curvas, su atractiva melena y sus larguísimas pestañas, al tiempo que esconde la más que segura belleza de su rostro y unas



Cubierta de *La conquête du monde par l'image*. Les Éditions de La Main à Plume, París, 1942. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Estudio para el libro *La hampe de l'imaginaire* de GEORGES HUGNET, 1935-1936. Grabado reforzado con lápiz

¹² *La conquête du monde par l'image*, Les Éditions de La Main à Plume, París, 1942.

¹³ Para subrayar esta idea, también hay un toro en la obra *La Estocada litocrónica*, que ilustra el citado artículo de DOMÍNGUEZ.

¹⁴ GEORGES HUGNET, *Íbid.*, p. 231.

¹⁵ Catálogo de la exposición Óscar Domínguez. *Antológica 1926-1957*, ANAVÁZQUEZ DE PARGA (ed.), CAAM / Centro de Arte La Granja / MNCARS, 1996, p. 278.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *BOÎTE À CIGARES AVEC PAYSAGE COSMIQUE*, 1938. Óleo sobre tabla, 8,5 x 5,5 cm. Caja construida por GEORGES HUGNET. Colección Galería Guillermo de Osma, Madrid

“muy atractivas” partes sexuales. Lleva algo en la mano, a modo de Afrodita con la manzana de la discordia, o a modo de la misma Eva con el fruto del pecado original. Tanto la una o la otra posibilidad, unidas a la belleza escondida de la protagonista, se identifican absolutamente con la idea del deseo que tanto obsesiona a los surrealistas. Dos años después, en 1937, el ya citado óleo *Personnages surréalistes* presenta una variación de la misma escena. Este óleo es una obra muy compleja donde aparece gran parte del imaginario *domingueziano*: el toro y el piano, el abrelatas, y la mujer con la bicicleta. Una figura femenina —parcialmente vestida— enseña descaradamente los senos y, como buen personaje surrealista, presenta una mutilación y no tiene cabeza. En su lugar tiene la manzana, la misma que podría estar en el aguafuerte del libro de Hugnet, pero ya totalmente reconocible. La bicicleta está enredada y envuelta en el vestido de la mujer, dándole un toque surrealizante. La bicicleta y otras máquinas suelen acompañar a las mujeres en las obras de Domínguez, ya sea una máquina de coser, de escribir, gramófonos, tocadiscos, pianos, ruedas, abrelatas, sifones... y pasadas por su mano toman un aspecto casi orgánico y blando que realza la atmósfera carnal y morbosa.

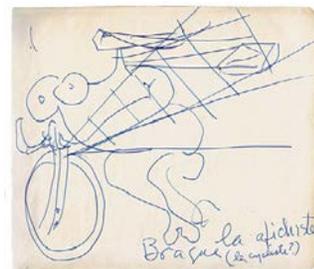
Existen tres pequeñas pinturas-objeto de Domínguez de 1938, tituladas *Boîte à cigares avec paysage cosmique*, *Paysage cosmique* y *L'improviste*, cuyas cajas están diseñadas por Georges Hugnet. También por entonces participan en el juego de los *cadavres exquis*, coincidiendo los dos en varios de ellos.

Los dos participan en las diferentes exposiciones del grupo, destacando la gran muestra internacional de 1938 en la Galerie des Beaux-Arts de París y en su secuela en Ámsterdam, de la cual Hugnet es el organizador. A finales de ese mismo año Hugnet abandona el movimiento, permaneciendo Domínguez fiel a la ortodoxia surrealista. Eso no impide que continúen su amistad, reforzada durante la ocupación alemana cuando, sin la presencia de Breton, Domínguez comience a frecuentar a los excluidos del Surrealismo como Paul Éluard, quien le prologa el catálogo de la exposición en la Galerie Louis Carré en diciembre de 1943. Georges Hugnet hace lo propio para la exposición en la Galerie Roux-Hentschel de París en enero de 1945. En este texto Hugnet sitúa a Domínguez como un autor surrealista puro: “interpreta la realidad con tal tenacidad que cabe decir de él, más que de ningún otro, que pinta lo que sueña (...) encontramos en todo momento la preocupación de construir un mundo nuevo, de tomar lo que es para extraer lo que debería ser, lo que será (...) Mezcla realidad y ficción de consciente e inconsciente, de artesanía y automatismo”¹⁶. El francés se ha desvinculado del grupo hace varios años, y la estética de Domínguez ya camina por una senda absolutamente diferente a la de antes de la guerra, con un pie ya fuera del grupo. No obstante, ambos creen a ciencia cierta en las bases ideológicas que les llevaron a vincularse en su día con Breton, y Hugnet las resalta como virtudes de Domínguez. En la última frase del texto Hugnet rompe una lanza a favor del canario, a quien su exagerada personalidad le está convirtiendo públicamente en un bufón más que en un artista de verdad: “Nos preguntamos entonces si este canario cargado de hombros, agitado por oscuros recuerdos, no será acaso el depositario de los secretos de un universo devorado, y si no nos propone un perdido mundo de autómatas, un mundo de héroes sin nombre que nos transporta de nuevo hasta los límites de una leyenda fantasmagórica”.¹⁷ El parisino ve en el pintor a un visionario, detentor de un mundo y un arte muy profundo e inquietante que coincide con el Domínguez que vemos hoy en día.

Hugnet y Domínguez llegan a tener una gran intimidad. No en vano, con motivo de su nacimiento, el pintor regala a Nicolás, hijo del poeta, el objeto *Jeux*. Este objeto es el resultado del ensamblaje de un cepillo, unas plumas, un fuelle, un revólver en miniatura de juguete, un marco modernista y una rueda, que componen una animal que se parece a una mantis religiosa, insecto que aparece en varias obras del artista.

Las colaboraciones entre ambos, como se ha visto, se suceden una tras otra, y llegan a su punto culminante en 1943 con la publicación del libro titulado *Le feu au cul*, escrito por Hugnet en 1932¹⁸ e ilustrado para esta edición por Domínguez. En este libro, como sucederá en la edición de 1947 de *Poésie et Vérité* de Paul Éluard, la colaboración de Domínguez con el autor no se limita a algún grabado, o a alguna viñeta en la cubierta o en interior. Tanto *Le feu au cul* como *Poésie et Vérité* están profusamente ilustradas con dibujos que interactúan con el texto escrito en todas y cada una de las páginas impresas, componiendo unidos imágenes muy poderosas. Las ilustraciones son tan importantes como los textos, y dejan de ser elementos meramente ornamentales para pasar a ser parte del contenido.

De estos dos libros, el más sorprendente es *Le feu au cul*, publicado en París durante la ocupación nazi, en tiempos de represión y terror en una ciudad que hasta hacía poco, por su libertad y alegría, era la capital de la modernidad. La guerra había comenzado en 1939, cuando los nazis invaden Polonia, lo que lleva a Inglaterra y a Francia a declarar la

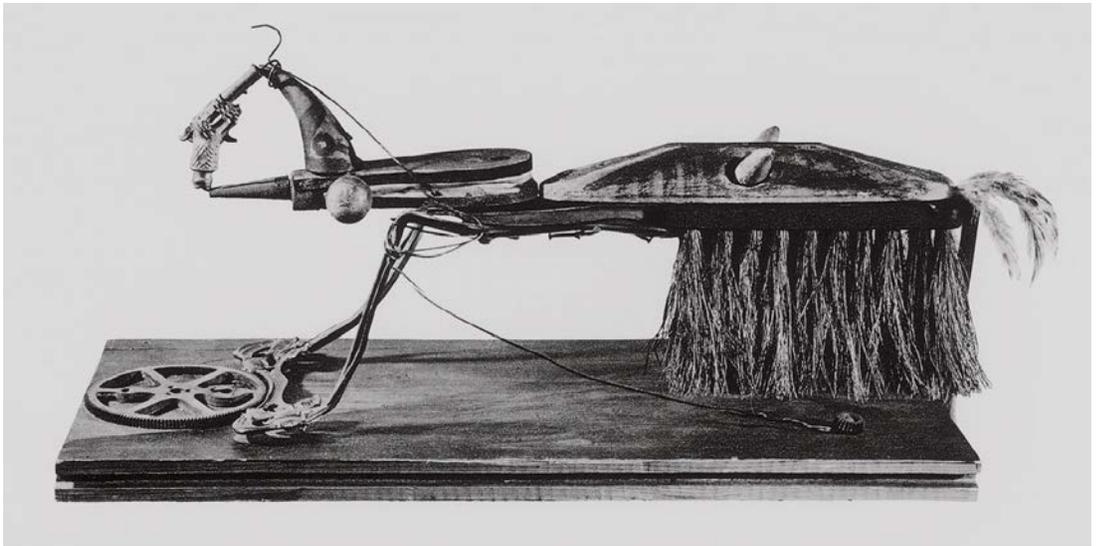


ÓSCAR DOMÍNGUEZ. LA CYCLISTE, ca. 1945-1946. Dibujo a tinta azul sobre papel, 13 x 16 cm. Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

¹⁶ Traducido a español en el catálogo citado, ANA VÁZQUEZ DE PARGA (ed.), pp. 290-291.

¹⁷ *Ibid.*, p. 291.

¹⁸ Existe un manuscrito del poema fechado en ese año en el Harry Ransom Humanities Research Center - University of Texas at Austin.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *JEUX*, ca. 1937. Objeto, 21 x 50 x 21 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

guerra a Alemania. Francia es atacada el 10 de mayo de 1940 y París cae en manos de los nazis el 14 de junio. Tres días después de la debacle del ejército francés, el mariscal Pétain declara el armisticio, que se firma el 22 de junio y se hace efectivo el 25 del mismo mes. En un país en quiebra, el mundo cultural se dispersa. Gran parte de los surrealistas han sido llamados a filas, y son hechos prisioneros. Pasado un tiempo empiezan a volver a sus casas o buscan refugio en zonas seguras, perdiendo el contacto con otros intelectuales. En cambio, los extranjeros excluidos de las levas, como es el caso de Domínguez, Victor Brauner, Jacques Herold, Esteban Francés o Remedios Varo, permanecen en París, y buscan refugio en el sur, en la zona controlada por el gobierno de Vichy. Este grupo se traslada a Perpignan, y al poco tiempo –por seguridad– se mudan a Marsella, donde se encuentra André Breton, que reside en la villa Air-Bel –pagada por el Comité Estadounidense para de Ayuda a Intelectuales– a la espera del barco que le saque de Francia.

Breton finalmente parte para América y Domínguez queda en tierra. Laurence Iché nos cuenta su reencuentro con el canario a su regreso a París: “...vimos aparecer en Le Dôme ni más ni menos que al inconfundible Óscar Domínguez. Era el amigo entrañable de mi marido antes del derrumbamiento frente a las divisiones panzer de Hitler, situación que arrastró precipitadamente a la mitad norte de Francia hacia la zona libre. El reencuentro de Óscar con mi marido se festejó con buenos tragos de alcohol. En un primer momento pude apreciar lo divertido que resultaba Óscar refiriendo su vida en Marsella en espera del barco que debía llevar a los surrealistas al otro lado del Atlántico”¹⁹. El marido de Laurence Iché es Robert Rius, poeta y escritor surrealista, uno de los inventores del *dessin communiqué* y fundador de *La Main à Plume*, una publicación y editorial integrada por jóvenes surrealistas durante la ocupación alemana con el propósito de mantener viva la llama del movimiento y de crear una tribuna para la resistencia intelectual contra el invasor. Domínguez rápidamente se adhiere al grupo y se convierte en el principal ilustrador de sus publicaciones. Colaborarán también otros intelectuales de la talla de Picasso, Paul Éluard o el mismo Georges Hugnet.

¹⁹ LAURENCE ICHÉ, “Óscar Domínguez y La Main à Plume”, en *Éxodo hacia el Sur. Óscar Domínguez y el automatismo absoluto*, ANA VÁZQUEZ DE PARGA (ed.), Sala de Arte del Instituto Cabrera Pinto, – OAMC – Cabildo Insular de Tenerife, La Laguna, 2006, pp. 159-160.

La actitud resistente de los miembros de La Main à Plume nace de la filosofía revolucionaria intrínseca al movimiento surrealista, que desde su creación siempre ha estado queriendo dinamitar la decadente sociedad burguesa. El propio Hugnet nos lo explica: “Los surrealistas se consideraban campeones de un revuelta permanente contra la vida tal como viene impuesta cada día y contra todos los ideales burgueses, y de inconformismo bajo todas sus formas; se consideran los campeones del amor y de la libertad, del sueño y de la sexualidad. De un peculiar sentido moral, y de una peculiar disciplina poética, filosófica y política, de sistemas como el socialismo integral y del psicoanálisis como medios de liberación del hombre, del sentido de la responsabilidad en la vida; se consideran los campeones de un comportamiento y de una actitud bien definidas, de prácticas tales como el insulto, la violencia y el escándalo”²⁰. Por esta razón se acercan a finales de los años 20 al Partido Comunista, relación que se rompe en 1932 cuando Louis Aragon tiene problemas con la justicia por su poema “Front Rouge”. Los surrealistas salen en su defensa de un modo que no complace al Partido Comunista y Aragon se ve obligado a elegir entre unos y otros, optando al fin por los comunistas, y llevándose consigo a otros surrealistas como Pierre Unik, Maxime Alexandre, Georges Sadoul²¹. A partir de entonces el Surrealismo, que continúa con su vocación revolucionaria, tendrá un constante enfrentamiento con el Comunismo en unos años tan duros que coinciden con el ascenso de Hitler al poder, la Guerra Civil española y los Acuerdos de Múnich de 1938, por los que los alemanes invaden parte de Checoslovaquia con el beneplácito de las potencias occidentales. En pos de crear un frente antifascista, lo único que consiguen los surrealistas es abrir diferencias con el Partido Comunista, cada día más afín a Stalin, y menos con la idea de crear una causa común. El Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura celebrado en París en 1935, los Juicios de Moscú contra los trotskistas que comienzan en 1936, el encuentro de Breton con Trotski en México en 1938 son hechos que hacen estas dos ideas revolucionarias no sólo irreconciliables, sino enfrentadas. Posteriormente, el pacto Ribbentrop-Molotov en agosto de 1939 por el que Hitler y Stalin establecen un acuerdo de no agresión con la idea de repartirse Europa oriental y central, hace tambalearse la postura del Partido Comunista en lo referente a crear un frente antifascista. Desde entonces –y hasta el ataque de Hitler a la URSS en junio de 1941– los comunistas de Francia, al ser fieles a Moscú, se convierten paradójicamente en aliados de los nazis, demostrando que la posición de los surrealistas es mucho más coherente a la hora de intentar parar los pies a Hitler, Mussolini y Franco.

El mayor problema que existe entre el Surrealismo y el Comunismo de los años 30 se encuentra en la base filosófica. El comunismo estalinista sólo ve una clase obrera que tiene que hacer la revolución, sin contemplar jamás al individuo. En cambio, la revolución surrealista parte del individuo, el cual, utilizando términos *freudianos*, tiene que construir su propio *yo* que medie entre el *ello* (el deseo primario) y el *superyó* (lo que el padre espera que sea uno). El *yo* se comporta como el auriga que maneja estas dos fuerzas, y de este modo es quien condiciona a una persona a ser de una manera u otra. En vez de ceder ante el *superyó* burgués, hay que crear un *yo* con aspiraciones revolucionarias, y una vez gestado, caminará unido a otros *yos* para llevar a cabo una revolución social, que sin ese trabajo individual previo es imposible de acometer. A los comunistas este proceso les parece absolutamente decadente, sobre todo a aquellos que están a favor de la eliminación de las individualidades para conseguir grandes propósitos. Sólo hay que conocer un poco la labor de Stalin para ver lo lejos que se encuentran ambas propuestas.



Retrato de GEORGES HUGNET por MAX JACOB

²⁰ GEORGES HUGNET, *Ibid.*, p. 249.

²¹ Estos hechos están espléndidamente narrados por PAUL ÉLUARD en *Cartas a Gala. 1924-1948*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999. Ver cartas n.ºs 124-133 (pp. 134-143).



ROBERT DOISNEAU. LAS TULLERÍAS BAJO LA OCUPACIÓN DE PARÍS, ca.1942. Atelier Doisneau, París

Durante la Ocupación, la coherencia revolucionaria lleva a los surrealistas que quedan en París a unirse para oponer resistencia al invasor fascista. Varios jóvenes afines al grupo fundan en 1941 *La Main à Plume* con la misión de mantener viva la llama de la libertad a través de sus publicaciones. El mismo nombre del grupo, tomado de un poema de Rimbaud (“La mano en la pluma vale lo que la mano en el arado”²²), revela y justifica la resistencia intelectual, tan necesaria según ellos como la resistencia activa. Sin embargo la efectividad de la resistencia –tanto la activa como la intelectual– es fuente de controversias: cuando Sartre propone a André Malraux participar en acciones contra los nazis, este último declina el ofrecimiento ya que no ve utilidad en el compromiso, aduciendo con gran clarividencia que “Sólo los tanques rusos y los aviones americanos, ninguno de los cuales había todavía entrado en acción, podrían vencer a los alemanes”²³. Cuando va a verle Boris Vilde, investigador de Museo del Hombre, donde se crea uno de los primeros centros de resistencia, Malraux le responde: “Seamos serios ¿Tienen ustedes armas? (...) Todo esto es muy simpático pero no es serio”²⁴. Malraux comparte el pensamiento antinazi de Vilde, pero desde un punto de vista práctico ve a la Resistencia como una apuesta demasiado arriesgada para tan pobre resultado. De hecho, poco después el grupo del Museo del Hombre es desmantelado, siendo Vilde y otros compañeros torturados y ejecutados.

Hay una gran diferencia entre el grupo del Museo del Hombre y otros intelectuales resistentes. Mientras los primeros deciden entrar en acción, otros se limitan a escribir. Édith Thomas, colaboradora de otra editorial afín a la Resistencia, *Les Éditions de Minuit*, defiende la validez de la acción puramente intelectual: “No estábamos en retaguardia, haciendo matar a los demás por nosotros con discursos. Estábamos en el combate, y nuestros pequeños juegos literarios se pueden pagar con la muerte”²⁵. Pero hay otros que no están de acuerdo con Thomas, como el editor-librero Jean Galtier-Boissière,

²² RIMBAUD, “Mauvais sang”, del libro *Une saison en enfer*.

²³ Cita de SIMONE DE BEAUVOIR. Véase HERBERT LOTTMAN, *La Rive Gauche*, Blume, Barcelona, 1985, p. 171.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 233.

quien se mofa de los supuestos peligros de la resistencia intelectual: “Unos hacían saltar los trenes. Otros pulían cuartetos”²⁶. Para estos últimos la resistencia intelectual es algo que solamente sirve para dejar tranquilas las conciencias de los que participan en ella sin arriesgarse mucho. Por esta razón, y viendo que su labor era insuficiente para acabar con el invasor, varios de los integrantes de la resistencia intelectual optan por posturas más activas, como les sucede a algunos miembros de La Main à Plume que toman las armas al final, con resultados desastrosos, pues parte de ellos murieron, entre ellos el ya citado Robert Rius.

La resistencia puramente intelectual realmente no entraña un gran peligro. Durante la ocupación alemana sorprende el contraste que hay entre la represión política y militar (que incluye la deportación y exterminio masivo de judíos) y la relajación de la censura. André Thirion, a quien Domínguez ilustra su libro *Le grand ordinaire* en 1943, declara: “Para todo aquello que no era propaganda antialemmana o antinazi, múltiples complicidades, un dejar hacer adoptado por ciertos servicios alemanes o colaboracionistas, permitían que se expresara un pensamiento no conformista. Carné y Prévert pudieron rodar *Les visiteurs du soir*. Domínguez hizo una exposición. Sartre representó *Las Moscas* (...) Pierre Naville publicó *D’Holbach*, Queneau novelas...”²⁷. Esta laxitud se debe en gran parte al teniente Gerhard Heller, responsable del sector literario de la *Propaganda-Staffel*, que es el encargado de la censura. Heller, que había estudiado en Francia y se identifica mucho con su pueblo y su cultura, ante la imposibilidad de controlar todas las publicaciones, traspasa las misiones de control de censura a los propios editores, conminándoles a que no publiquen nada antialemán, o de la guerra²⁸. Y que sólo manden a la *Propaganda-Staffel* los textos que pudieran generar alguna duda. El resto los editores lo pueden publicar sin ningún tipo de control ulterior. Esto da pie a que se distribuyan los libros de La Main à Plume con un contenido veladamente subversivo sin grandes problemas.

Llama la atención esta “laxitud” de la censura, sobre todo si la comparamos con lo que sucede en la Francia Libre de Vichy, donde la represión cultural es mayor. André Breton en *Entretiens* cuenta cómo le detienen y le interrogan en Marsella con motivo de la visita de Pétain a la ciudad. Su editor recibe el aviso de no llamar la atención de una persona (Breton), que es “la negación del espíritu revolucionario nacional”²⁹. Ésta es la razón de que muchos intelectuales y artistas no judíos, como Domínguez, decidan dejar la Francia de Pétain y volver a la ocupada. Los alemanes, lejos de su país, se relajan, una vez establecidos en tierras francesas se dejan influir por el espíritu local. Alma Mahler escribe en 1940: “Yo no confiaba en la potencia combativa de los franceses y estaba más convencida de la superioridad de los alemanes, de la cual había podido adquirir alguna idea en Berlín, en otoño de 1937. Un pueblo entero estaba allí en las armas. Aquí todo el pueblo comía, bebía, follaba y dormía a más y mejor. Dormía e iba después, de mala gana, a defender a su patria”³⁰. Georges Hugnet está de acuerdo con la actitud irresponsable y frívola del pueblo francés a la hora de luchar contra las divisiones alemanas: “Al mismo tiempo, en el Este los soldados franceses ocuparon las casas vacías de los pueblos evacuados de Alsacia, escondidos en las paredes y saqueando a placer”³¹. Este espíritu decadente francés se contagia en cierto modo a los alemanes tras la Ocupación, que deciden disfrutar de lo que el país les ofrece y dejan hacer siempre que no se les amenace. El atractivo de París atrapó poco antes incluso a los sobrios comunistas

²⁶ *Ibid.*, p. 235.

²⁷ *Ibid.*, pp. 184-185. La exposición de DOMÍNGUEZ a la que se refiere THIRION es la de la Galerie Louis Carré de 1943 con texto en catálogo de PAUL ÉLUARD.

²⁸ GÉRARD LOISEAUX, *La littérature de la défaite et de la collaboration*, Librairie Arthème Fayard, París, 1995, pp. 76-77.

²⁹ BRETON, *Entretiens*, Roma, 1989, p. 155.

³⁰ ALMA MALHER-WERFEL, *Mi Vida*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997, pp. 291-292. Y esto sucede en una época en la que la relajación había comenzado a ser perseguida. Cuenta MANUEL CHAVES NOGALES en *La agonía de Francia* (Barcelona, Libros del Asteroide, 2010, pp. 80-83) cómo desde septiembre de 1939, en el momento de la declaración de la guerra, se suprimió todo lo que no era absolutamente necesario para la guerra, cerrando cabarets y demás espectáculos y diversiones públicas. Y aún así la Mahler lo sigue viendo absolutamente lúdico en comparación con la rigidez y disciplina germánicas.

³¹ GEORGES HUGNET, *op. cit.*, p. 308.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. SIN TÍTULO, 1940. Óleo sobre lienzo. 82 x 65 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

rusos, pues no hay que olvidar a la comprometidísima *Ninotchka*, magníficamente interpretada por Greta Garbo en la mítica película de 1939, que al final sucumbe a los encantos del ridículo sombrero que ve en el escaparate del hotel en París. O el mismo Rodchenko, que en su estancia en París en 1925, mientras critica a los franceses por su frivolidad y falta de compromiso con un fin colectivo y elevado, se compra ropa “occidental” para pasear por las calles³². Los alemanes caen también bajo este encanto, como confía uno de ellos al escritor colaboracionista francés Lucien Combelle “Nosotros no conocemos el liberalismo, por ello nos damos a ese placer aquí”³³. Esta idea es el *leitmotiv* de los Diarios de la guerra de Ernst Jünger, quien pasa casi toda la Segunda Guerra Mundial en París disfrutando de su cultura (frecuenta a Cocteau entre otros), de sus vinos, de su gastronomía y de sus mujeres³⁴. El mismo Óscar Domínguez “sufre” a estos alemanes relajados. Cuenta su amigo el escritor y periodista César González-Ruano la anécdota de un coronel alemán que encarga a Óscar un retrato de su esposa. Domínguez, apurado, avisa al militar que lo que él hace no le va a gustar. El alemán extrañado, pues tiene buenas referencias del canario, pregunta el por qué. Cuando Domínguez le confiesa que lo que él hace es arte “degenerado”, el militar queda encantado y responde con entusiasmo: “¡Eso, eso! ¡Eso es lo que quiero tener”, y su mujer “se llevó el retrato degenerado de Óscar Domínguez. Y el coronel le dio diez mil francos”³⁵.

La posición política de Georges Hugnet durante la época de la Ocupación está fuera de toda duda. En *Pleins et déliés* cuenta cómo celebra con Robert Desnos y los Éluard la declaración de guerra de Hitler a la URSS, pues consideran –con mucho tino– que los nazis se están cavando su propia tumba³⁶. En estos años, además de colaborar con algún texto en publicaciones de La Main à Plume o Éditions de Minuit, se involucra en la Resistencia en un plano más allá del intelectual. Tras la liberación de París escribe: “No tendría que temer más visitas de la Gestapo, quienes no vendrán más con sus estúpidos codos apoyados en pilas de publicaciones clandestinas bastante visibles, a preguntarme sobre mi actividad y sobre la de mis amigos, que una alfombra enrollada en el cuarto de baño no disimulará más decenas de documentos de identidad falsos, que la posición de una cortina indicará si mi casa es segura o no, no me culparé a mí mismo por defender demasiado mis opiniones, que no se intervendrá más mi teléfono con escuchas, y finalmente, no tendré que preocuparme más por todas esas miserias de la incurable necesidad humana”³⁷. Este texto revela que Hugnet trabaja para los servicios de propaganda, información y logística de la Resistencia. También en su casa, situada en el número 9 del bulevar Montparnasse, realiza falsificaciones de visados para ir a la Francia Libre de Vichy, y encuaderna obras de Éditions de Minuit. Los días de la liberación, unido a la euforia colectiva, sale a la calle y ayuda al levantamiento de “cuatro barricadas que impidieran el paso en la intersección del bulevar Montparnasse, en la de Les Invalides y la rue de Sèvres y a aquella que se levanta haciendo esquina con la rue de Cherche-Midi, al lado del *Chien qui fume*, despacho de tabaco al que me inscribí en 1941”³⁸.

La implicación de Domínguez en la Resistencia es bastante menos notoria que la de Hugnet. Años después del fin de la guerra, durante una cena con Marie-Laure de Noailles, James Lord y Dora Maar, esta última se levanta de la mesa enfadada tras varias provocaciones de Domínguez, y antes de irse dice al pintor: “te recuerdo Óscar, mi pobre y viejo amigo, que Picasso te perdonó todas las falsificaciones que hiciste de su obra durante la guerra”. A lo que Domínguez responde: “Esa fue mi colaboración a la resistencia”³⁹.

³² ALEXANDER RODCHENKO, *Cartas de París*, La Fábrica Editorial, Madrid, 2009, p. 36.

³³ HERBERT LOTTMAN, *op cit.*, p.185

³⁴ Escribe JÜNGER en su diario el 10 de junio de 1940: “tropezamos con un grado de disfrute de la vida que ya hace mucho tiempo es desconocido en Alemania. En verdad nosotros somos unos *sans-culottes*, unos vencedores que sí llevamos calzones, pero unos calzones hechos de fibra de madera, y que miramos medio asombrados los tesoros que todavía quedan en este mundo –por ejemplo la bodega del dueño de la mansión en que me hospedo...” (ERNST JÜNGER, *Radiaciones I. Diarios de la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, Tusquets editores, 1989, p. 151). Anota el 1 de mayo de 1941: “encuentro con Renée, una joven dependienta de unos grandes almacenes. Esta ciudad trae encuentros de este género casi sin esfuerzo alguno por nuestra parte; se nota que está fundada sobre el altar de Venus. Es algo que está en el agua y en el aire. Ahora percibo estas cosas con una claridad tanto mayor cuanto que el primer año y medio de guerra que he vivido recluido, alojado en cuarteles, en casas de campesinos, en casamatas... Cenando, luego en el cine; allí he tocado un pecho a Renée...” (*ibid.*, pp. 218-219). Estas citas son un ejemplo de las numerosas existentes en estos diarios relativas a estos temas.

³⁵ CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO, *Mi medio siglo se confiesa a medias. II. Mediodía y después de mediodía (Memorias)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, pp. 218-219. Este retrato debe ser como el retrato que hace en esos años DOMÍNGUEZ a la esposa del mismo GONZÁLEZ-RUANO, MARY NAVASCUÉS, o el retrato titulado *Miss Ruth* de 1942 (colección GEORGES MOUTON). Esta mujer murió en un campo de concentración y su amante encargó a DOMÍNGUEZ un retrato de ella como recuerdo.

³⁶ GEORGES HUGNET, *op. cit.*, pp. 290-291.

³⁷ *Ibid.*, p. 233.

³⁸ *Ibid.*, p. 230.

³⁹ JAMES LORD, *Picasso y Dora. Una memoria personal*, Alba Editorial, Barcelona, 2007, p. 180.

Esa frase, más allá de la tensa situación en la que ha sido pronunciada, está llena de verdad. Durante la guerra, el único modo que tiene La Main à Plume de financiarse es vender cuadros. Está comprobado que en los años de la Ocupación hay un próspero mercado de arte, que nace de una clase acomodada aburrida por la falta de libertad que le impide hacer nada, ni gastarse el dinero en comprar un coche nuevo, ni en viajes, así que a falta de otro lujo, ocupan parte de su tiempo en adquirir cuadros a muy buen precio⁴⁰. Escribe González-Ruano, quien se dedica abiertamente a estos menesteres en el París de la Ocupación: “La burguesía media compraba toda clase de cuadros creyendo que este era el modo de invertir su dinero, aquel triste dinero que valía cada vez menos”⁴¹. Es un modo de divertirse y al mismo tiempo de intentar salvaguardar el valor de sus ahorros. Por otro lado las necesidades de otras personas y los saqueos en casas cuyos dueños se habían ausentado por la guerra, propician que salgan muchas obras al mercado muy baratas. El mismo Georges Hugnet el 20 de octubre de 1943 visita a Picasso con un gouache del malagueño, para preguntarle si es comprable en 150.000 francos. Picasso le responde: “¡No es nada caro! Lo recuerdo bien, lo pinté en Juan Les Pins. Era una fiesta de las islas Lérins, en Sainte-Marguerite. Habría viejos... Bailaban casi desnudos... ¿Es ese? Sí, puedes comprarlo... Harás un buen negocio”⁴². Hugnet lo está comprando para revenderlo, algo que ya hace antes de la guerra. La lectura de la correspondencia entre Paul Éluard y Gala revela que los surrealistas antes de la Ocupación viven del tráfico de obras de Picasso, Klee o De Chirico, entre otros, que venden a clientes como el Vizconde de Noailles, Marie Cuttoli o la Condesa de Cuevas de Vera. Éluard escribe a Gala en 1938 que Hugnet se encargará del enmarcado de una obra vendida⁴³.

⁴⁰ IRÈNE NÉMIROVSKY en su libro *Suite francesa* (Editorial Salamandra, Barcelona, 2010) hace numerosas referencias al poco valor que tiene el dinero frente a los bonos y cartillas de racionamiento. Escribe en las notas de trabajo para esta novela inacabada: “Ciertamente, entre el pueblo se han amasado muchas fortunas en los últimos tiempos, pero son fortunas de dinero devaluado, que no se puede transformar en bienes reales, tierras, joyas y oro, etc.” (*ibid.*, p. 477). Tiene razón la escritora, menos en que precisamente sólo se podía cambiar el dinero por joyas u obras de arte.

⁴¹ CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO, *op. cit.*, p. 223.

⁴² BRASSAÏ, *Conversaciones con Picasso*, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid-México DF, 2002, pp. 103-104.

⁴³ PAUL ÉLUARD, *Cartas a Gala 1924-1948*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999, p. 242. De hecho, GEORGES HUGNET además de vender sus ediciones en su casa del 9 del bulevar Montparnasse, comerciaba con todo tipo de objetos artísticos, desde máscaras africanas hasta cuadros. Muchos enemigos suyos en vez de llamarle poeta, lo denominaban despectivamente “boutiquier”.

⁴⁴ CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO, *op. cit.* p. 223.

⁴⁵ CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO, *Manuel de Montparnasse (París 1940-1943)*, Ed. Mediterráneo, Madrid, 1944. En referencia al tráfico de obras y a las falsificaciones, no tiene desperdicio la historia del icono ruso que relata al final del libro.

⁴⁶ El hecho de engañar a lo alemanes se había convertido en un hábito entre la población francesa. NÉMIROVSKY escribe: “A los habitantes de los países ocupados, los alemanes les inspiraban miedo, aversión y el socarrón deseo de engañarlos, de aprovecharse de ellos, de sacarles el dinero” (IRÈNE NÉMIROVSKY *op. cit.*, p. 288).

⁴⁷ ISIDRO HERNÁNDEZ, “Domínguez en las colecciones del TEA”, en *Óscar Domínguez. Fuego de Estrellas*, Fundación Picasso, Málaga, 2009 (cat. exposición), pp. 29-30.

Durante la guerra los surrealistas de la Resistencia aprovechan sus habilidades comerciales para mantenerse y también para sufragar sus actividades clandestinas. Picasso colabora aportando dinero, y quién sabe si también dando cuadros para vender. Domínguez, artista mucho menos demandado, se dedica a realizar falsificaciones, muchas veces consentidas por sus autores. Ya hemos citado antes sus *picassos*. También es conocido el “affaire de Chirico”, que organiza mano a mano con su amigo González-Ruano, el cual tiene el descaro de escribir sobre el tema como si fuese algo que ni le va ni le viene: “Circulaban también muchas falsificaciones de Renoir, de Cézanne, de Matisse, de Corot, del mismo Picasso, de Dalí, de Chirico, de Severini”⁴⁴. Es el París de la novela de González-Ruano *Manuel de Montparnasse*⁴⁵, personaje muy similar a su autor, que se dedica a trapichear con todo lo que se encuentra. La Main à Plume, necesitada de dinero, encuentra en Domínguez, el principal ilustrador de sus publicaciones, al socio ideal para realizar estas falsificaciones que supuestamente venden a los alemanes. Así les engañan dos veces: primero estafándoles con la autoría, y segundo, usando el dinero que les cobran con fines en contra de ellos⁴⁶. Seguramente su colaboración con la Resistencia va más allá, pero no hay apenas pruebas de ello. Hay que pensar que eran actividades secretas que generalmente no han dejado huellas. De todos modos, como informa Isidro Hernández, la dedicatoria de Laurence Iché a Domínguez en su obra *Au fil du vent* (La Main à Plume, París, 1942), “A Óscar Domínguez nuestro correo vivo y aerodinámico de Tacoronte”, denota que el canario se implica en labores de la resistencia que desconocemos⁴⁷.

La colaboración de Óscar Domínguez con La Main à Plume finaliza repentinamente en julio de 1943, cuando Noël Arnaud, uno de los responsables de la editorial, escribe una carta en la que califica de “viejo canalla” a Paul Éluard por relacionarse con Louis Aragon.



Éluard, que había publicado un año antes uno de los libros más importantes y con más repercusión de *La Main à Plume*, *Poésie et Vérité*, arrastra a Óscar Domínguez en su salida, quien, a pesar de no tener nada en contra de la editorial ni de sus responsables⁴⁸, se siente ofendido por los modos *bretonianos* con los que se trata a su amigo. Abandona el barco, acercándose definitivamente al trinomio Éluard-Picasso-Hugnet. Más brusca fue la salida de este último, quien fue agredido por varios integrantes de la agrupación, entre ellos Arnaud y Rius, el 6 de octubre del mismo año en la puerta de su casa en el bulevar Montparnasse⁴⁹. Esta salida supone la primera separación de Domínguez del Surrealismo, que a la postre será la definitiva, ya que estas nuevas amistades llegan a oídos de Breton, quien rompe con Domínguez a su vuelta del exilio en 1946.

Así están las cosas cuando Domínguez y Hugnet colaboran en la edición de *Le feu au cul* en 1943. Lejos de *La Main à Plume*, el libro es publicado clandestinamente, sin editorial ni autoría impresas. Esta clandestinidad les concede la libertad para hacer lo que quieran sin ninguna cortapisa y sin la necesidad de encubrir mensajes de cara a un editor-censor. Se lanzan al agua de este modo sin nada que perder, publicando un libro absolutamente libre y desinhibido, desaforado y genial, provocador y poético.

Una vez abierto el libro nos encontramos con algo diferente a los demás libros realizados. Las imágenes de Domínguez muestran a una pareja haciendo descaradamente el amor en numerosas posturas. Y el texto de Hugnet no se queda a la zaga. Para que sirva

⁴⁸ Un año después DOMÍNGUEZ regala y dedica a ARNAUD una de sus decalcomanías más interesantes. *Le Grand Surréaliste à son travail*, lo que prueba que las cuestiones que le llevaron a dejar *La Main à Plume* no impidieron que siguiera siendo amigo de sus integrantes. También puede haber algo de sorna en DOMÍNGUEZ en el título de la obra, pues NOËL ARNAUD tomó el puesto de BRETON dentro del grupo durante el exilio de este último en América.

⁴⁹ MICHEL FAURÉ, "Histoire du surréalisme sous l'Occupation", *La Table Ronde*, París, 1982, pp. 333-338. La salida de HUGNET en realidad debió ocurrir al mismo tiempo que la de ÉLUARD, quien nunca fue muy bien visto en *La Main à Plume*, pues no se habían olvidado sus problemas con BRETON. Sin embargo fue aceptado pues se le veía como un medio de asegurar la colaboración de PICASSO (*ibid.*, p. 119). De hecho en la



En estas páginas y siguientes: GEORGES HUGNET / ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *LE FEU AU CUL*, Robert-J. Godet (ed.), París, 1943. Uno de los diez ejemplares sobre papel Japón Imperial, marcados desde la A a la J. Ejemplar marcado con la letra J. Se compone de dos tomos: el primero con un dibujo original y dos grabados en cuatro estados, y el segundo con seis dibujos. Contiene dos *ex libris* de GÉRARD NORDMANN. Colección José María Lafuente, Santander

editorial eran aún más reticentes a la presencia de HUGNET, a quien veían como un traidor al Surrealismo y como un comerciante sin escrúpulos. Sin embargo, para asegurarse la presencia de ÉLUARD y por tanto de PICASSO, HUGNET se integra en la agrupación en marzo 1942 por petición de ÉLUARD. Entre todas las razones que se esgrimieron para la expulsión de ambos, estaba la sospecha de que ÉLUARD y HUGNET se dedicaban a la venta de obras de arte a los alemanes para su lucro personal (MICHEL FAURÉ. *Ibid.*, p. 119; BERTRAND DORLÉAC, *L'Art de la Défaite, 1940-1944*, Éditions du Seuil, París, 2010, pp. 285-286). Esta debe ser la causa por la que DOMÍNGUEZ les debe seguir, pues conociendo la personalidad del artista y sus relaciones, entre ellas gente tan dudosa como GONZÁLEZ-RUANO, debía estar metido en este "negocio" con los poetas.

de ejemplo, la primera estrofa reza: "Los bellos coños hacen bellas a las amigas". No es una obra erótica sino pornográfica, donde se exaltan una serie de juegos sexuales absolutamente depravados que llegan incluso a lo escatológico. En contraposición a esta crudeza, las ilustraciones de Domínguez son muy elegantes y armoniosas, y el texto de Hugnet posee una calidad lírica de primer orden que contrasta con el carácter descarnado y provocador del mensaje; contraste que, por otro lado, está en consonancia con el juego de las falsas apariencias de los surrealistas que tanto gustan a artistas como Magritte o Dalí, por el cual debajo de una imagen se esconden otras muy diferentes a lo que en un primer momento se observa.

El sexo es una de las fuentes de inspiración más importantes para los surrealistas. El *ello freudiano* detenta los deseos primarios, generalmente reprimidos por un *superyó* absolutamente burgués. Por esto, siguiendo a Freud, hacen intervenir al *yo*, elemento que se encuentra en medio del *ello* y el *superyó*, que gestiona los deseos para poder vivir en comunidad. Para Breton el elemento que gestiona el sexo es el amor, y juntos generan la idea que realmente interesa a los surrealistas: el Eros. Breton tiene muchas mujeres en su vida, desde Simone Kahn hasta Elisa, pasando por Suzanne Muzard, Marcelle Ferry, Jacqueline Lamba..., pero siempre hubo un sentimiento fuerte de amor.

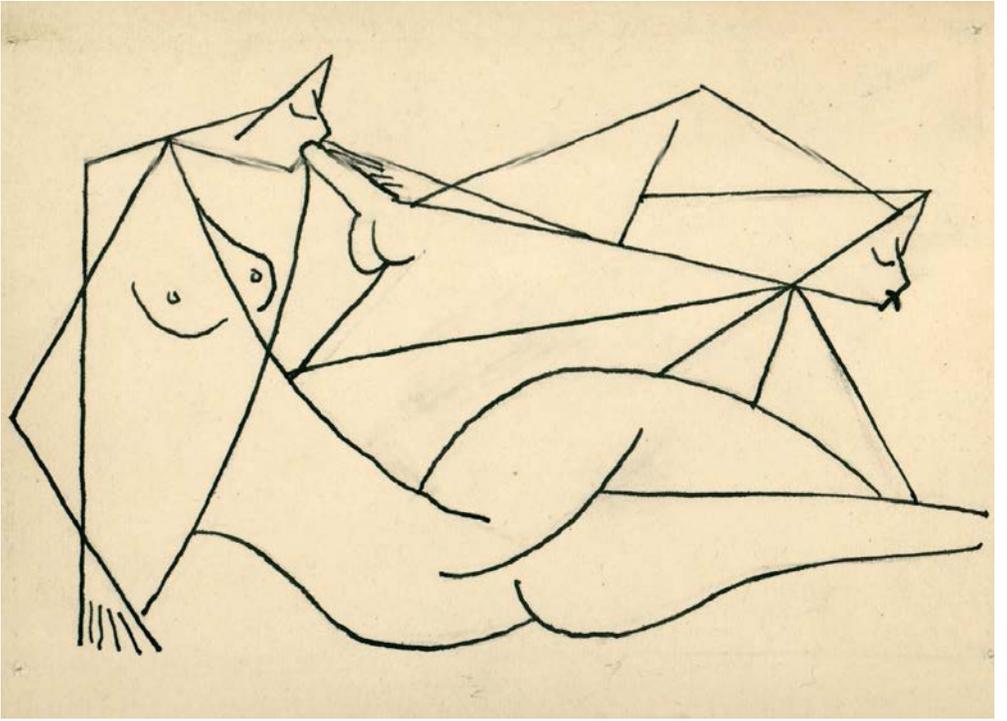
Sin embargo hay otros surrealistas que piensan que hay que liberar el sexo más allá del amor, entre los que se encuentra Paul Éluard. Casado con Gala, decide introducirla en juegos de intercambios de parejas por el simple placer experimental. Una vez que ella le abandona por Dalí, continúa con su relación a distancia, sin perder ni un ápice el ardor, incluso cuando Éluard ya estaba con Nusch. También con esta última entra en juegos amorosos en los que intervienen otras parejas, como se palpa en las fotografías de Lee Miller y Roland Penrose realizadas el verano que pasan con Picasso y Dora Maar en 1937 en Mougins; una suerte de *manetiano* “Déjeuner sur l’herbe” a la surrealista, en las que aparecen con el torso descubierto Nusch Éluard y Ady Fidelin junto a sus parejas Paul Éluard y Man Ray, y –según quien sea el fotógrafo– Penrose o Miller (también desnuda de cintura para arriba). Hay algo morboso en el ambiente, que es más evidente aún en la famosa fotografía de Man Ray de Nusch y Ady desnudas en actitud lésbica. El fotógrafo americano recuerda ese verano. “Nos alojábamos todos en la pensión Vastes Horizons, en la campiña de Mougins, encima de Antibes. Transcurrida la mañana en la playa, y un lento y placentero almuerzo a la sombra de un emparrado, nos retirábamos a nuestras habitaciones a reposar o a hacer el amor”⁵⁰. Según otros testigos, no eran sólo simples siestas cada uno con su pareja, inventando los juegos más secretos, como el que trasluce la serie de retratos que hace ese verano Picasso de personajes vestidos de artesianas y campesinas donde se reconoce no sólo a Lee Miller y a Dora Maar, sino también a unos travestidos Roland Penrose y Paul Éluard. Hay juegos perversos, que son justo lo que Breton no aprueba, y los usa como argumento final y definitivo para expulsar a Éluard del grupo surrealista. Nos lo cuenta el propio Georges Hugnet, quien fue llamado aparte por Breton tras una tarde de 1938 a la salida de *Les Deux Magots*. En el bulevar Saint-Germain al lado de la parada del autobús que está junto a la iglesia y la *Rhumeria Martiniquaise*, Breton conmina a Hugnet a “renunciar en lo futuro a sus relaciones amigables con Paul Éluard porque publicó un artículo en *L’Humanité*, pero sobre todo porque en el mundo del amor, es un *partousard*”⁵¹ (persona amante de las orgías).

El Eros es uno de los temas centrales de las obras de los surrealistas, y Óscar Domínguez no va a ser menos, especialmente en los años 30 cuando camina dentro de la ortodoxia más puramente surrealista, destacando *Máquina de coser electro-sexual* de 1934 o el desaparecido objeto *Jamais* (1935). Este erotismo se corresponde con la personalidad de Domínguez, quien a lo largo de su vida tuvo muchas aventuras amorosas: la pianista polaca Roma, su mujer Maud Bonneaud, Marie-Laure de Noailles, que hacía coincidir con otras relaciones más esporádicas. El 19 de marzo de 1950 escribe a Westerdahl: “Voy a divorciarme de Maud, a pesar de ser siempre mi mejor amiga, no ha podido aceptar que esté locamente enamorado de otra: Es una mujer que conocí en Bruxelles en el último viaje. Se trata de una mujer de mi edad, admirable de inteligencia y erotismo y que me ha vuelto loco. Es una de las mujeres más ricas de París, pero esto no me interesa mucho, es su cuerpo y su talento”⁵². Las imágenes existentes de Domínguez a menudo destilan esa pasión, y sólo hay que mirar su actitud junto a mujeres en las fotografías de sus viajes a Praga en los años 40, o la fotografía en la villa Air-Bel en 1940 con un tronco imitando un pene de tamaño exagerado. Por eso no es de extrañar que el avance de su enfermedad, la acromegalia, le deprimiera tanto, hasta ser una de las causas de su suicidio. Seguramente no pudo nunca soportar perder su atractivo y la seguridad que conlleva en asuntos de faldas, viéndose a sí mismo como el rinoceronte enjaulado en su monstruosidad que protagoniza la obra titulada *Autorretrato*, de 1946.

⁵⁰ MAN RAY, *Autoritratto*, Edizioni SE, Milán, 1998, p. 186.

⁵¹ GEORGES HUGNET, *op. cit.*, p. 403.

⁵² ANA VÁZQUEZ DE PARGA *et al.*, *Óscar Domínguez. Antológica 1926-1957*, *op. cit.*, p. 301.



Les beaux cons font les belles amies.

Que dit-il ce con si adorablement bercé par le
foudre

ce con vierge ce beau bordel

Breton, durante la charla que tiene con Hugnet para expulsar a Éluard, mantiene que no pueden continuar frecuentando a una persona con una concepción del amor tan dispar a la de ellos dos. Hugnet responde extrañado “Qu'en savait-il?”⁵³, refiriéndose a sus propios gustos íntimos, y se pregunta extrañado cómo Breton, un seguidor de la obra del Marqués de Sade, puede reaccionar de un modo tan mojigato. No es creíble para Hugnet que Breton, cabeza visible de un movimiento que proclama la liberación sexual, se muestre como un moralista. Hugnet, en cambio, es coherente al abandonar el movimiento, pues él siempre se sintió fuertemente atraído por el sexo, como se ve en sus collages de 1934-1936, protagonizados por mujeres desmembradas –al modo de Max Ernst en *La puberté proche* de 1921, o las muñecas de Hans Bellmer– que se muestran en actitudes sexuales provocativas para despertar nuestros deseos más profundos y escondidos, o muchas de las fotografías de Man Ray, destacando la serie de “Fantasías del Sr. Sebrook”. Con el paso del tiempo Hugnet saca su lado más liberal, y se interesa por la obra de Pierre Louys, de quien escribe: “Una broma callejera licenciosa, escatológica, un humor obsceno lleno de golpes y de contrastes, mezclando las palabras de un gamberro con los balbuceos infantiles, recolectando aquí y allí flores y excrementos, una perversidad que confiesa sin prejuicios las aberraciones de los cerebros exasperados por el amor”⁵⁴. Éste es el Hugnet depravado y provocador de *Le feu au cul*, obra donde la belleza se mezcla con lo vulgar, característica que es también objeto de su interés como lo evidencia su relación con Marcelle Ferry, quien en 1933 deja a su marido, un mecánico de Caén, para irse a vivir con nuestro autor. Esta mujer de baja estofa y poco sofisticada no sólo conquista a Hugnet, pues incluso André Breton cae rendido a sus pies tras la primera reunión surrealista a la que asiste. Breton no tiene ningún complejo en quitársela a su amigo, aduciendo como excusa que se ha enamorado apasionadamente y que él no es “hostil a la vulgaridad femenina”⁵⁵. Madame Ferry –que se instala en la rue Fontaine inmediatamente, dejando a Hugnet triste y resignado a las apetencias del “jefe” del movimiento– vuelve a aparecer entre 1936 y 1938 en brazos del mismísimo, ¡qué casualidad!, Óscar Domínguez, quien desde luego no tiene ningún problema con la vulgaridad⁵⁶. Domínguez da a la Ferry durante su romance la obra *Le Dimanche* de 1935, óleo que he puesto anteriormente en relación con el objeto *Pérégrinations de Georges Hugnet* del mismo año, y que pertenece a este último. Insisto en que no creo en las coincidencias, sobre todo en un mundo tan lleno de mensajes velados y juegos como es el Surrealismo. No es de extrañar que el único libro que escribe Domínguez se titule *Les deux qui se croisent* (1947), como se cruzan los caballos con sus reflejos en *Le Dimanche*, el caballo con la bicicleta en *Pérégrinations...*, la bicicleta con el león, Marcelle con Hugnet, Marcelle con Breton, Breton con Hugnet, Marcelle con Óscar... y Domínguez con Hugnet.

⁵³ GEORGES HUGNET, *op. cit.*, p. 403.

⁵⁴ GEORGES HUGNET, *op. cit.*, p. 203.

⁵⁵ MARK POLIZZOTTI, *La vida de André Breton*, Turner, Madrid, p. 284.

⁵⁶ Aún se conservan las cartas que envié DOMÍNGUEZ a la FERRY, que han sido subastadas recientemente. Son de gran interés y poseen dibujos maravillosos.

⁵⁷ “Recherches sur la Sexualité. Part d'Objectivité, Déterminations individuelles, Degré de Conscience”, en *La Révolution surréaliste*, n° 11, 4º año, 15 de marzo de 1928, pp. 32-40.

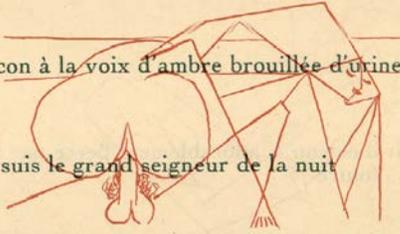
Efectivamente se cruzan Hugnet y Domínguez y donde se cruzan con mayor intensidad y genialidad es en *Le feu au cul*, publicado en 1943 con textos bellísimos de brutal contenido en conjunción a dibujos de gran elegancia que representan escenas realmente libertinas. Quince años antes, en 1928, *La Révolution surréaliste* publica el artículo titulado “Recherches sur la Sexualité. Part d'Objectivité, Déterminations individuelles, Degré de Conscience”⁵⁷ en la que varios surrealistas (entre ellos Aragon, Tanguy, Breton, Unik, Naville, Prévert, Péret, Man Ray) discuten sobre el sexo, preguntándose unos a otros sobre diversas prácticas sexuales: sodomía, onanismo masculino y femenino, posturas sexuales preferidas, felación, masturbación mutua, exhibicionismo, fetichismo, tríos,

ce solcil à cons cette bouche à cons

ce con à la voix d'ambre brouillée d'urine ?

Je suis le grand seigneur de la nuit

le feu roux de la mer salope



quand elle s'enroue du sperme du petit jour.

Je suis l'insolation des impudents qui m'aiment
mal.

Oui — j'aime qu'on me lèche à en crever

j'aime qu'on me pince au sang pour me faire taire

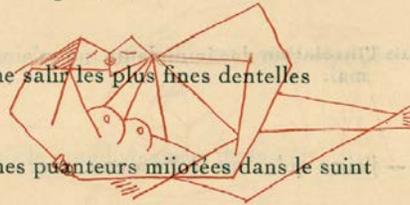


quand je gueule par à-coups de longs pissats
ignobles

j'aime salir les plus fines dentelles

de mes panteurs mijotées dans le suint

et fumées comme des salaisons d'enfer

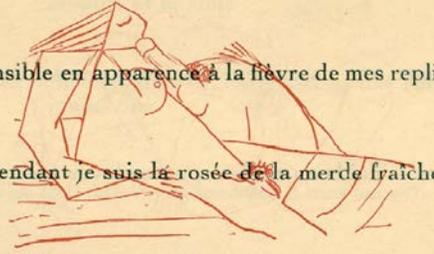


j'aime cuire au vent torride des regards

insensible en apparence à la fièvre de mes replis.

Cependant je suis la rosée de la merde fraîche

la fleur des draps aux lavandes violées :



un oiseau bat dans mes tempes printanières

comme une aisselle éperdue dans une source.

Oui — j'ai beau me laver et me laver sans cesse

je sens — je sens mon fruit entendez-vous.

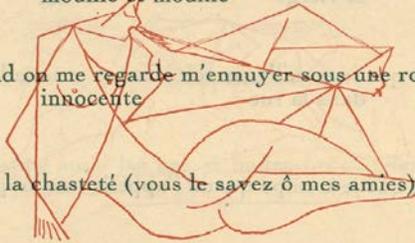


C'est que je mouille quand on parle que je
mouille et mouille

quand on me regarde m'ennuyer sous une robe
innocente

dont la chasteté (vous le savez ô mes amies)

ne tient qu'à un doigt: un doigt de cour



et qu'à un fil : un fil de foutre comme un fil de
la vierge

c'est que je mouille en voiture que je mouille
dans la rue

c'est que je trempe quand j'appelle une langue

(j'ai de si belles amies voyez-vous)



c'est que j'en crève d'inonder ainsi des panta-
lons

qui se ficellent et me coupent la fente.

Je happe aussi les nez je baffe les couilles et
les seins

je joue à cache-tampon avec les sauterelles

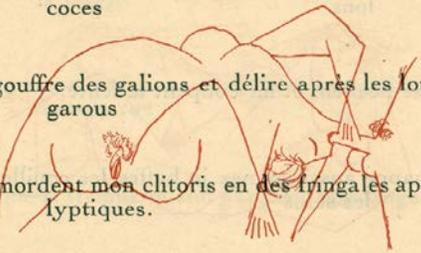


en hors-d'œuvre et j'engloutis les enfants pré-
coces

j'engouffre des galions et délire après les loups-
garous

qui mordent mon clitoris en des fringales apoca-
lyptiques.

Je suce les poils de ma fournaise les poils ardents



que mon désir et ma solitude ont doués d'une
odeur

de tabac qui râcle ma vulve endolorie

et je chique les rêves de ma belle branleuse.

Car elle se branle toutes les heures au moins :

elle relève sa jupe défait sa culotte comme ci
comme ça

et d'un ongle de fer rouge me déchire.

Son amant m'use et m'écorche à me faire avaler

tout son avoir : sa langue ses cheveux ses oreilles

ses doigts déjà cernés de merde d'une visite au cul

sa pine surmontée d'une opale qui sent l'herbe

enfin les nœuds de son foutre aux douceurs incen-
diaires.

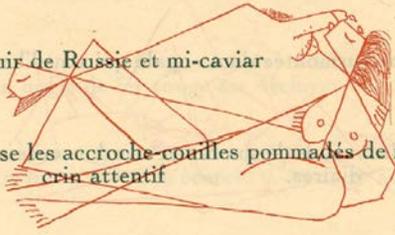
Mais ce n'est pas assez : je me branle en suisse

j'enferme mes secrets de poivre et de menthe

mi-cuir de Russie et mi-caviar

je lisse les accroche-couilles pommadés de mon
crin attentif

et je fais semblant de m'assoupir féroce

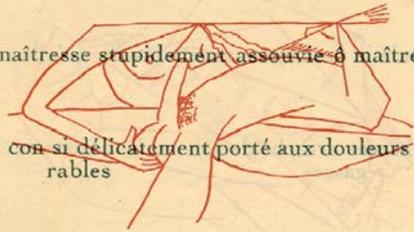


tandis qu'elle dort — elle — ma maîtresse

ma maîtresse stupidement assouvie ô maîtresse

d'un con si délicatement porté aux douleurs ado-
rables

et je me branle en silence les joues gonflées

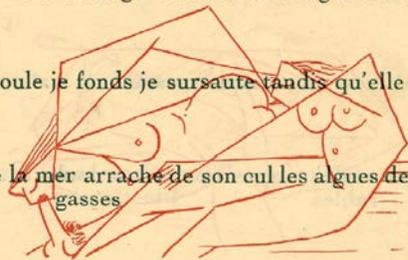


comme une langue branlerait des gencives

je coule je fonds je sursaute tandis qu'elle rêve

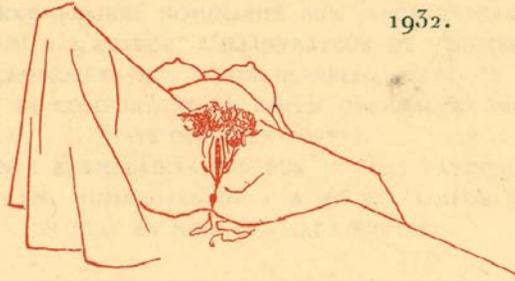
que la mer arrache de son cul les algues des Sar-
gasses

je me branle et ces matins-là



son cul lui brûle au réveil quand elle pisse.

1932.



LE FEU AU CUL A ÉTÉ TIRÉ A CINQUANTE-TROIS
EXEMPLAIRES RÉPARTIS COMME SUIT :

TROIS EXEMPLAIRES NOMINATIFS SUR JAPON IMPÉRIAL,
RÉSERVÉS A L'AUTEUR, L'ILLUSTRATEUR ET L'ÉDITEUR.

DIX EXEMPLAIRES SUR JAPON IMPÉRIAL, MARQUÉS DE
A A J ET COMPORTANT UN DESSIN ORIGINAL ET TROIS
ÉTATS DES EAUX-FORTES.

QUARANTE EXEMPLAIRES SUR PUR FIL DES PAPETERIES
DU MARAIS, NUMÉROTÉS DE 1 A 40 ET COMPORTANT
UN ÉTAT EN NOIR DES EAUX-FORTES.

EXEMPLAIRE MARQUÉ

J

prostitución, simultaneidad en orgasmo, simulación de orgasmo, infidelidad, preservativos, mirones, qué parte del cuerpo de una mujer prefieren, masoquismo, sadismo, edad preferida de las mujeres deseadas, sexo con o sin amor... Cada uno de los ahí reunidos tiene sus opiniones y discrepan entre ellos sobre alguna cuestión precisa, pero en general les une el mismo espíritu y la idea de lo que es una sexualidad libre y saludable, y sus límites sin caer en la depravación. A la pregunta de Raymond Quenau de si condena todo lo que ellos llaman perversiones sexuales, Breton responde que “en ningún caso”⁵⁸, y solamente lo hace con las que no han sido tratadas en estas conversaciones (a estas hay que unir algunas que salieron en las conversaciones que no comparte). Breton, entonces, admite la pervisión hasta cierto punto, y entre sus prácticas preferidas se encuentran la “posición de la mujer sentada perpendicularmente sobre el hombre acostado, el 69 y la sodomía”⁵⁹. Todas estas prácticas se pueden ver en las ilustraciones de Domínguez, que no desentonan con lo que se discute en “Recherches sur la Sexualité”. Breton afirma que no hace el amor nunca del mismo modo porque se “aburriría mucho”⁶⁰. Las diecisiete ilustraciones que aparecen en *Le feu au cul* son un muestrario de variaciones que entran en el catálogo bretoniano de diversiones permitidas y recomendables para evitar el tedio sexual. Encontramos cinco felaciones, más una escena de sexo oral del hombre a la mujer, cinco penetraciones en diferentes posiciones en las que Domínguez muestra con una evidencia descarada los órganos sexuales para que no haya dudas; dos 69, tres de abrazos con posible penetración no visible y la última donde la mujer yace sola ahíta tras la intensa actividad sexual. Entre las ilustraciones que muestran penetraciones, una representa la mujer vertical frente a un hombre tumbado (como le gusta a Breton), otra igual pero la mujer de espaldas, una tercera de los dos amantes tumbados en posición invertida y las dos últimas en las que el hombre se pone detrás de la mujer, y que coinciden estas últimas con lo que en “Recherches...” llaman la posición conocida como la “levrette”, preferida por Raymond Quenay, Jacques Baron y Marcel Duhamel⁶¹. Una de ellas (o las dos) podría representar una sodomización, acción por la que Breton siente “le plus grand bien”⁶², siempre que sea entre un hombre y una mujer, y que éstos se amen.

Hay un total de siete felaciones, si sumamos a las antes citadas los dos 69. Este alto porcentaje en un total de diecisiete imágenes pienso que se debe a algo más que a una simple preferencia sexual del autor por esta práctica. Este tema aparece años antes, pero envuelto en todo el mundo onírico cósmico-surrealista: en el cuadro de *La mante religieuse* que Domínguez realiza en 1939 (Colección John Tanner, Suiza), el insecto está devorando algo informe que sangra, que obviamente es el resto del macho, y este resto parece un pene. La mantis se come al macho después del acto sexual, y ¿qué es lo más sexual y esencial del macho?: sus genitales. La felación podría ser una metáfora de la ingestión del macho. Si sólo existiera este cuadro, podría ser una conexión casual. Pero la mantis aparece más veces en otras obras de Domínguez de esa misma época, como en *Sin título* de 1940, donde una serie de monstruos con apariencia de mantis comen elementos orgánicos. El mismo año de la edición de *Le feu au cul*, en el libro *Le Grand Ordinaire* de André Thirion, Domínguez realiza la ilustración de una mantis devorando al macho sobre el epígrafe “La dialectique du Maître et de l’Esclave”. El macho esta vez es claramente el insecto sin ninguna alusión fálica. La hembra en cambio posee vello púbico, lo cual vuelve a ponernos en la pista de que la mantis está evidentemente referida a la mujer. La mujer, ya sea realizando una felación o tomando la forma del insecto, es como

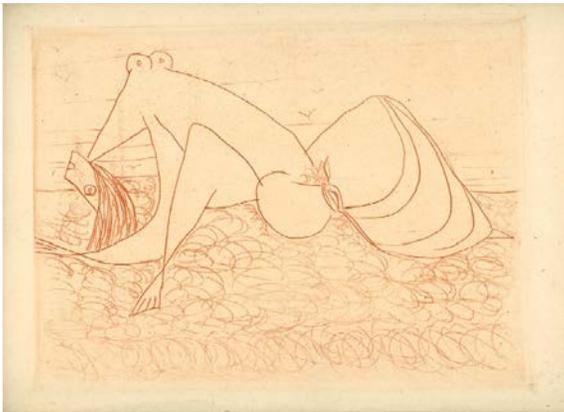
⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

⁶² *Ibid.*, p. 34.



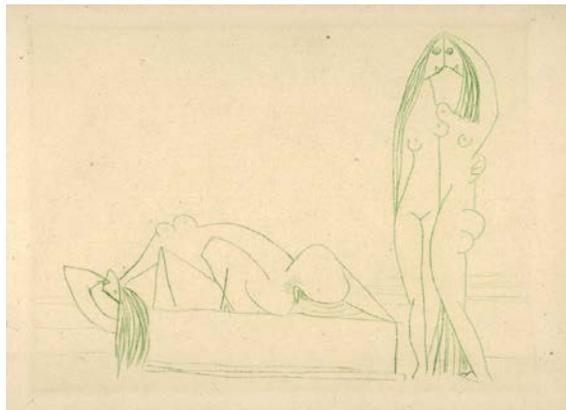
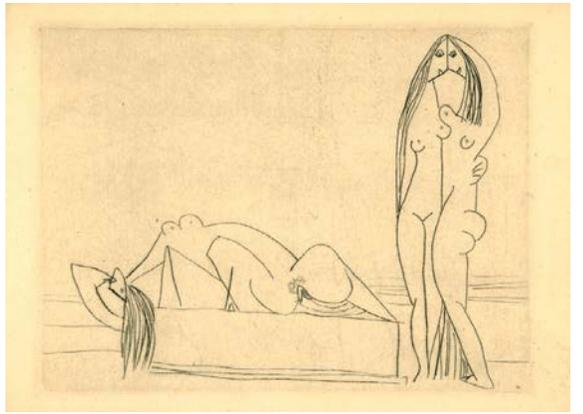
la mantis religiosa: devora al hombre, y lo más masculino es el pene. Es la misma idea de mujer de Munch en obras como *Vampiresa* (1893-1894), que chupa la sangre al hombre, o *Judith* de Klimt (1901), con el personaje bíblico con gesto de orgasmo sexual mientras la cabeza de Holofernes se intuye a su lado⁶³. Es el sexo más allá del mismo. La idea de la posesión, la dialéctica del maestro y el esclavo. Para terminar con este tema no quería dejar de señalar otra mantis en la producción de Domínguez, y esta vez relacionada con Hugnet, pues la forma que adquiere el objeto *Jeux* que Domínguez regala años después al hijo del poeta se corresponde a la de ese insecto.

Georges Hugnet y Óscar Domínguez se cruzan en este libro, pero no se encuentran del todo. Los dibujos de Domínguez se sobreponen al texto de Hugnet en vez de abrirse espacio dentro de él a modo de viñetas o enfrentados en páginas opuestas. Esto no es una casualidad ni un capricho de maquetación sino una metáfora nada casual (ya he dicho que no hay casualidades), porque ni las unas ilustran al texto, ni el texto describe las imágenes. Cada uno ha realizado su libro erótico y lo sobreponen el uno al otro, remarcando una diferencia que va más allá, pues mientras Domínguez permanece siempre dentro del gusto bretoniano (por algo no se ha producido aún su ruptura con el grupo), Hugnet se desmarca dando un paso más adelante, entrando en un mundo más perverso que Breton no acepta. El mismo título ya es una declaración de principios: *Le feu au cul*, además de su sentido literal, “Fuego en el culo”, se refiere a las mujeres promiscuas que se acuestan cada día con un hombre que tanto gustan a Éluard (un *partousard* lo que busca son *femmes avec le feu au cul*). Adentrándonos en el libro, es un texto que representa toda la vulgaridad que rechazaba Breton, y si bien comienza con imágenes sexuales llenas de poesía (“qué dice este coño tan adorablemente acunado al follar”), rápidamente pasa a escenas donde se llega al masoquismo (“me gusta que se me pellizque hasta la sangre para hacerme callar”; “un coño tan delicadamente llevado hacia dolores adorables”) e incluso a la escatología (“este coño de voz ámbar, oscurecido por la orina”, “cuando grito a golpes de largas meadas innobles / amo ensuciar los más finos encajes / con mis gases mezclados con el graso sudor y ahumados como salazones del infierno”, “No obstante yo soy el rocío de la mierda fresca”).

Detrás de todas estas crudas barbaridades no hay sólo un simple libro pornográfico como tantos otros, sino que lo que nos encontramos es algo muy propio de la vanguardia: la provocación. Sin duda de ahí nace la idea de Hugnet de publicar este poema once años después de haberlo escrito. Y para ello busca un socio ilustrador que haga más evidente su voluntad transgresora. Sabemos que desde 1941 ya intenta hacer una edición, pues existen unas ilustraciones de Lucien Coutaud⁶⁴ que pertenecen a un proyecto que no llega a buen puerto. Tanto dicha tentativa como la definitiva con Domínguez pertenecen a un momento en el que Hugnet ha abandonado el Surrealismo, y recupera un texto que sabe hará daño por su brutalidad a sus antiguos correligionarios. Para llevarlo a cabo elige primero a Coutaud, un artista de su círculo, pero que nunca ha querido ligarse al movimiento, y después a Óscar Domínguez, quien acaba de dejar a la versión reducida del grupo del París de la Ocupación (La Main à Plume). Pero posiblemente el objetivo final de esta provocación sea la realidad histórica que actúa de detonante para esta publicación: Si bien los alemanes no tienen una censura muy rigurosa, el gobierno de Pétain, en cambio, crea un aparato censor mucho más activo no relativo a cuestiones políticas, sino también morales. Por esta razón, para la resistencia intelectual el gran ene-

⁶³ Para este tema ver VALERIANO BOZAL, “Mujeres”, en *Los Primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Visor, Madrid, pp. 61-97.

⁶⁴ LUCIEN COUTAUD (1904-1977), pintor francés. En los años de la Ocupación tiene mucho trato con ÉLUARD. Aporta ilustraciones para el número dos de la revista *L'usage de la parole*, revista dirigida por HUGNET y ÉLUARD. Entre sus amigos se encuentra también DOMÍNGUEZ.



migo se encuentra entre los traidores de la de Vichy. Se siente agredida por la censura, así que no es de extrañar que inicie un contraataque claramente palpable en los tres libros que Domínguez ilustra entre 1942 y 1943: *Domaine* de Robert Ganzo, *Le feu au cul*, y *Le grand ordinaire* de Thirion, con ilustraciones fuertemente eróticas. Este último libro tiene también una caricatura de Pétain desnudo con sus medallas, que demuestra claramente lo argumentado aquí. Los moralistas de Vichy se sienten muy agredidos por estas provocaciones de los escritores de la Resistencia, quienes subvierten el sexo quitándole su función reproductiva, confiriéndole cualidades placenteras que no tienen nada que ver con su verdadera y única misión: la procreación. Los miembros de la Resistencia intelectual sólo tienen que recurrir a tres de los puntos de interés del Surrealismo para atacar a la Francia Libre: La provocación, el sexo y la subversión.

Le feu au cul es una suerte de provocación nihilista que entra más en el mundo del Dadaísmo que del Surrealismo. No hay que olvidar que Georges Hugnet es uno de los principales expertos en Dadaísmo, movimiento que estudia publicando unos artículos en *Cahiers d'Art* en los años 30⁶⁵, y al reproducirse con la Ocupación alemana una situación bélica como la que gestó dicho movimiento —la Primera Guerra Mundial—, nuestro autor rescata un texto suyo antiguo y lo pone en esa órbita, ilustrado por un personaje tan espontánea y naturalmente dadaísta como Domínguez. Sin embargo el dadaísmo de *Le feu au cul* no es un hecho aislado, pues en ese orden de cosas está la obra de teatro de Picasso *El deseo atrapado por la cola*, una astracanada que habla del hambre y la miseria en la guerra, representada una noche durante la Ocupación bajo la dirección de Albert Camus, y con el matrimonio Louise y Michel Leiris, Sartre y Simon de Beauvoir, Raymond Queneau y Georges Hugnet como actores⁶⁶. Estas provocaciones no sólo sirven para denunciar esta situación, sino para sobrellevar con humor los rigores de la Ocupación. Brassai nos describe una escena acaecida el 10 de diciembre de 1943 en la casa de Picasso: “Se abre de golpe la puerta del taller. Aparece Picasso a la cabeza de un pelotón, embutido en un chaquetón, con el ala del sombrero castaño hasta los ojos, blandiendo la trompeta, el rostro rojo todavía por el esfuerzo... Le siguen Raymond Queneau, Óscar Domínguez, Georges Hugnet y varios comparsas más, entre ellos una mujer con cara de efebo: Valentine Hugo. Picasso quería sorprenderme... Vuelve a coger la trompeta. Era él quien acababa de arrancar los bastardos sonidos. Se comba como sus gallos dibujados, pintados o esculpidos. Hinchaba el pecho. Se inflan sus carrillos. Se tensan los músculos del cuello. Y, otra vez, extrae del instrumento agudos y estridentes sonidos: Ta-ta-ti, ta-ta-ti, ti-ta-ta, ti-ta-ta... coreados por una nueva explosión de risa”⁶⁷. Vemos cómo Hugnet y Domínguez participaban de estos juegos dadaístas el mismo año de la publicación de *Le feu au cul*, creada dentro de este espíritu nihilista que impera. Y es que el sentido del humor hay que defenderlo como si la misma libertad fuera, y usarlo sin ambages: el título *Le feu au cul* se refiere tanto al fuego sexual como a la promiscuidad, pero también se refiere en broma, en la última estrofa del libro, a cuando, tras una noche transgresora, “su culo quema al despertarse cuando mea”, ridiculizando la expresión que ha dado título al libro.

Durante la Ocupación, Francia se queda con pocas diversiones. La pobreza, la falta de libertad y oportunidades, el hambre, el miedo, la muerte dan a los franceses una filosofía de *tempus fugit*, y de que hay que coger el momento, porque puede que no haya un mañana. Ya antes de la guerra, como escribe Alma Malher, les gustaban los placeres terrenales, ahora con más intensidad, libertad y descaro. Georges Hugnet describe esta situación:

⁶⁵ Coinciden cronológicamente la publicación de dichos artículos con la creación de *Le feu au cul*, en 1932.

⁶⁶ Es tal el desatino de la obra que GEORGES HUGNET recuerda cómo un día GERTRUDE STEIN le echa en cara a PICASSO en el restaurante *Le Catalan* haber hecho una obra literaria nada digna de su altura y calidad intelectual. GEORGES HUGNET, *op. cit.*, p. 409.

⁶⁷ BRASSAI, *op. cit.*, p. 136.



ROBERT DOISNEAU. BARRICADA, RUE DE LA HUCHETTE, agosto de 1944. Atelier Doisneau, París

“Los solteros y los casados, las vírgenes y las tejedoras, afrontaron esa sensación de peligro, e hicieron de ella algo placentero. Esta gente descubrió el calor de los amores prohibidos, los caprichos picantes de la lujuria o de la violencia de las pasiones. El exilio, la separación de las viejas costumbres y la sorpresa de las nuevas, la desaparición de los deberes y las obligaciones, los efectos de los cambios de clima, la promiscuidad de lo inesperado, ayudó a provocar la exaltación de los sentimientos, a acelerar la corrupción y a atizar el fuego. Despiertos, los instintos se desencadenan. Los veleidosos, los soñadores, los lúcidos sintieron en sí mismos una transformación psicológica y fisiológica”⁶⁸. Todo esto coincide con el ambiente “liberal” que se respira en los diarios de Jünger.

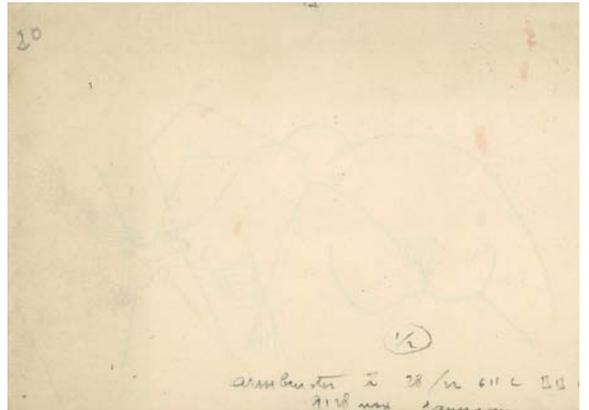
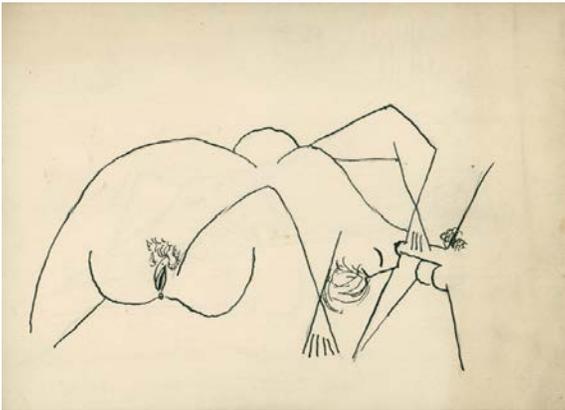
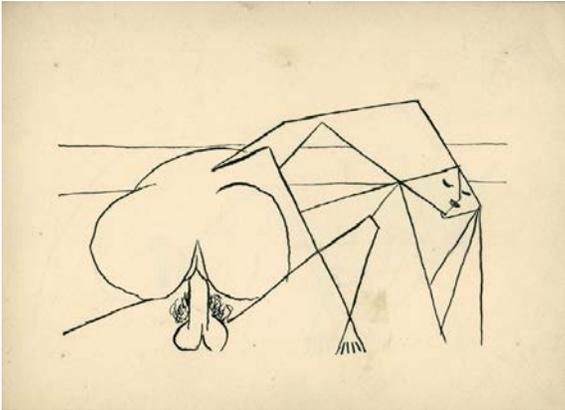
Un año antes de la edición de *Le feu au cul*, Óscar Domínguez publica en colaboración con Ernesto Sábato el texto titulado “La Pétrification du temps”⁶⁹. El artículo intenta fundir en términos de física cuántica el mundo de Domínguez (la creación artística) con el de Sábato (la física) con el fin de introducir la cuarta dimensión en las artes plásticas. Sábato, años después, reconoce que este texto de aparente rigor científico y fórmulas matemáticas, fue redactado “con una mezcla disparatada de humor”⁷⁰. No obstante la broma, Domínguez sí intenta llevar este principio a través de la creación

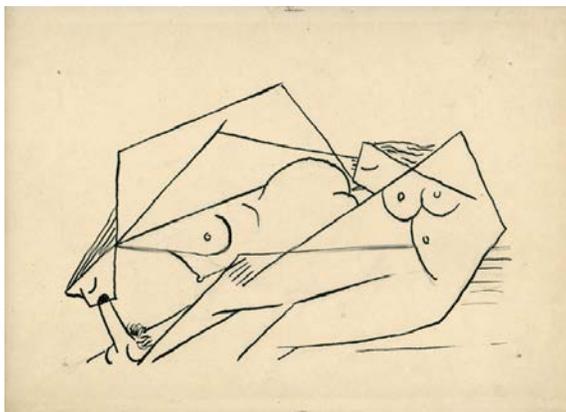
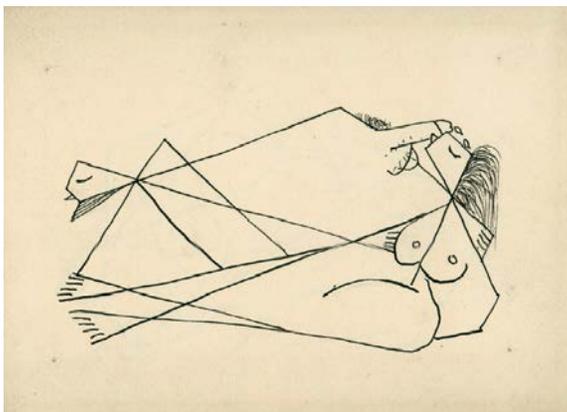
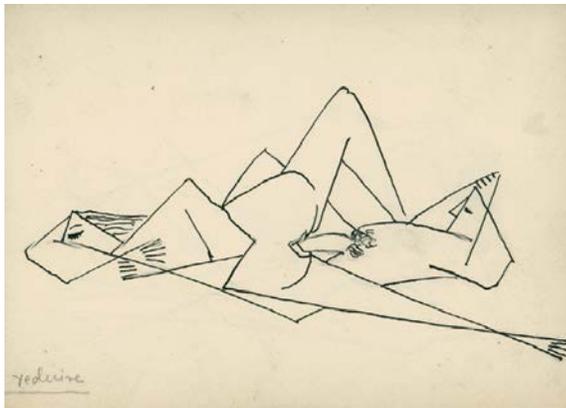
⁶⁸ GEORGES HUGNET, *op. cit.*, p. 307.

⁶⁹ Publicado en *La conquête du monde par l'image, op. cit.*, p. 27.

⁷⁰ ERNESTO SÁBATO, *A propósito de Óscar Domínguez*, Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 13.

plan marquis
malade
double-boite pour texte et suite





de superficies que él llama litocrónicas con las que busca representar plásticamente el tiempo petrificado y su cristalización espacio-temporal en sus pinturas. Los cuadros de redes contemporáneos a *Le feu au cul* son la plasmación de estos experimentos. En el libro, Domínguez y Hugnet también sienten estos principios, ya que no hay narración espacio-temporal ni en el texto ni en los dibujos. El libro presenta acciones sin principio ni fin, y cada una de las imágenes están “congeladas en el tiempo”, envueltas en el denso manto de la indeterminación. Indeterminación que se aprecia en el texto de Hugnet, ya que nunca queda claro si el narrador es un hombre o una mujer, ni cuánta gente participa en la orgía. Hugnet nos arrastra como si fuera un alud de sexo, donde no hay ninguna referencia ni temporal ni espacial, todo es un aquí y ahora constante de promiscuidad total que te absorbe y te revuelca perdiendo toda noción racional. Es un caos que lleva a otra dimensión, un nuevo mundo donde nuestras certidumbres ya no existen debido a la petrificación del tiempo. Éste es el caos absoluto que interesa a la física cuántica, y que también persiguen los dadaístas y que reina durante la guerra.

Las parejas de Domínguez en *Le feu au cul* cambian de postura constantemente, están siempre entrelazadas o, mejor dicho, acopladas por sus brazos y sus órganos sexuales. Se comportan como un solo ser, una máquina de esas que gustan tanto a Domínguez (la bicicleta, la máquina de escribir, de coser...) que se monta y se desmonta, pero es mucho más útil montada. Lo mismo que un reloj no da la hora desmontado, los dos seres concupiscentes de Domínguez funcionan mucho mejor juntos, porque pueden obtener placer. Incluso a veces están tan fundidos que no se reconoce qué parte es de uno u otro, presentando la pareja como un único ser. El espacio litocrónico que cubre el fondo de los cuadros de la época ha desaparecido, sin embargo se ha trasladado a estos seres, como sucede en el cuadro *Femme sur le divan* de 1942. Las líneas de las redes están desapareciendo del fondo de este cuadro, abarcando sólo el diván y la mujer. En las ilustraciones de *Le feu au cul* da un paso más adelante, pues las figuras no se encuentran enmarcadas en ningún espacio físico. Los personajes son los dos únicos elementos figurativos y están compuestos solamente a base de las líneas que antes trazaban las redes. Son ellos mismos las redes que se atrapan, se enganchan, se lían, y cuantas más vueltas se den, más enganchados estarán. Se nos presentan en muchas posturas, como la famosa escultura móvil *Femme couchée* (subastada por Christie's en Londres en 2005), que Domínguez concibe en esa misma época para que sea montada y desmontada en posiciones muy diversas. Las piezas individualmente no valen nada, pero montadas pueden dar lugar a varias situaciones –como las ilustraciones que componen *Le feu au cul*– siempre mucho más “placenteras” que en piezas separadas.

Este libro es una obra particular que se podría incluso tachar de anecdótica dentro de la producción de Hugnet y Domínguez, sin que esto vaya en demérito del mismo. Al contrario, en su modestia es el producto de la reacción de dos personas muy valientes y creativas contra un momento histórico devastador, en el que todo el mundo –corrompido por un presente que les supera– decide romper las reglas del juego de la civilización y mandarlo todo al traste. Los alemanes rompen las reglas del juego invadiendo por doquier, declarando guerras, exterminando, arrasando y provocando el terror. Los franceses también rompen las reglas, pactan con los nazis, y colaboran activa y masivamente en los siniestros proyectos de Hitler. La URSS y Stalin rompen las reglas del juego traicionando el espíritu revolucionario comunista original, convirtiéndose en



LEE MILLER, PABLO PICASSO Y LEE MILLER DESPUÉS DE LA LIBERACIÓN DE PARÍS, RUE DES GRANDS AUGUSTINS, PARÍS, 1944. Lee Miller Archives, Inglaterra, 2011

una dictadura que siembra el terror en su propio país y pactando con Hitler con el fin de invadir regiones que están bajo la soberanía de otros países. El Partido Comunista de Francia también rompe las reglas, olvidándose de su componente francés y siguiendo ciegamente la política dictada por Moscú. André Breton asimismo rompe las reglas del juego y, después de cacarear el frente antifascista, abandona Francia a la primera de cambio para huir a un lugar seguro, y dejar a su país y a muchos amigos solos. Breton rompe las reglas del juego por segunda vez, ya que tras anunciar la revolución sexual, la deja a medias para dictar una nueva moral que usa para excluir a Éluard. Breton rompe las reglas una y otra vez por comportarse con modos tan autoritarios como sus odiados Stalin y Hitler. La resistencia intelectual de *La Main à Plume* rompe las reglas del juego del mismo modo al ser tan autoritaria como Breton. Por eso es lícito hacer libros como *Le feu au cul*, que son un torpedo en la línea de flotación de todo lo que les rodea. Hugnet rompe las reglas rescatando este poema para provocar a un entorno absolutamente corrupto. Y Domínguez rompe las reglas del juego y se va con los denostados Éluard y Hugnet, y hace las ilustraciones de *Le feu au cul*. El nihilismo de este libro está en absoluta sintonía con la disparatada personalidad de Domínguez, que una vez liberado del dogmatismo bretoniano que actúa como un corsé de su creatividad, puede por fin realizar un arte acorde a sí mismo. Domínguez finalmente canaliza la potencia de su personalidad, y apoyado en el espíritu vivo, sincero, descarado y libre de *Le feu au cul*, lleva su pintura hacia nuevos horizontes que le convierten en el gran artista que todos conocemos y admiramos, y que merece ser rescatado.







LE GRAND ORDINAIRE

ELOGIO DE UNA COMPLICIDAD

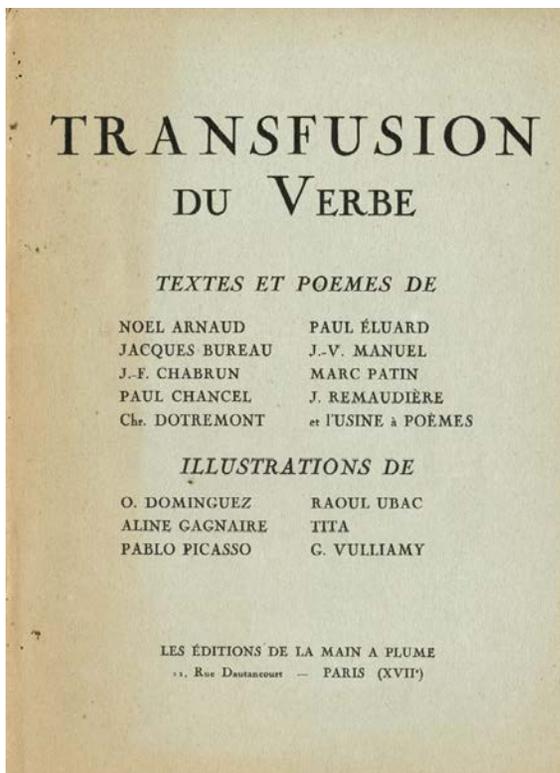
GÉRARD DUROZOI

Las actividades de Óscar Domínguez como “ilustrador” o acompañador de textos son cuantitativamente mucho menos importantes que las de Max Ernst, Joan Miró o Salvador Dalí. Sin embargo, no carecen de interés y bastan para mostrar la connivencia establecida con los demás miembros del grupo surrealista parisino: no es indiferente —en paralelo con la producción de telas y de objetos, algunos de los cuales se cuentan entre los más turbadores de los elaborados en los años treinta, con la invención de la decalcomanía sin objeto preconcebido inmediatamente adoptada por los demás artistas y poetas y con la participación en las exposiciones colectivas del movimiento— que haya realizado un aguafuerte para *La hampe de l'imaginaire* de Georges Hugnet (1936), que esté representado con *Ouverture* en la serie de las “Cartes surréalistes” de 1937, que haya participado con un dibujo en *Trajectoire du rêve* y que se cuente entre los ilustradores de las *Œuvres complètes* de Lautréamont (1938). A estas realizaciones significativas debemos añadir dos proyectos por desgracia irrealizados: la edición “ilustrada” de la traducción española de “El castillo estrellado” de André Breton (1936) y *Grisou*, un volumen de “decalcomanías automáticas de interpretación premeditada”, realizado al alimón con Marcel Jean y con un prefacio de Breton (1937). La confianza que Breton le brinda a Domínguez, ya señalada en el texto “De las tendencias más recientes de la pintura surrealista” (1939), se confirma al principio de la guerra: en Marsella, donde Domínguez trabaja, como todo el mundo, para la empresa Croque-Fruits*, colabora en la elaboración colectiva del *Jeu de Marseille* al concebir dos cartas (Freud. Mago del Sueño-Estrella y As del Sueño-Estrella) y prepara la portada destinada a los ejemplares de autor de la *Anthologie de l'humour noir* (cuya difusión retardará la censura).

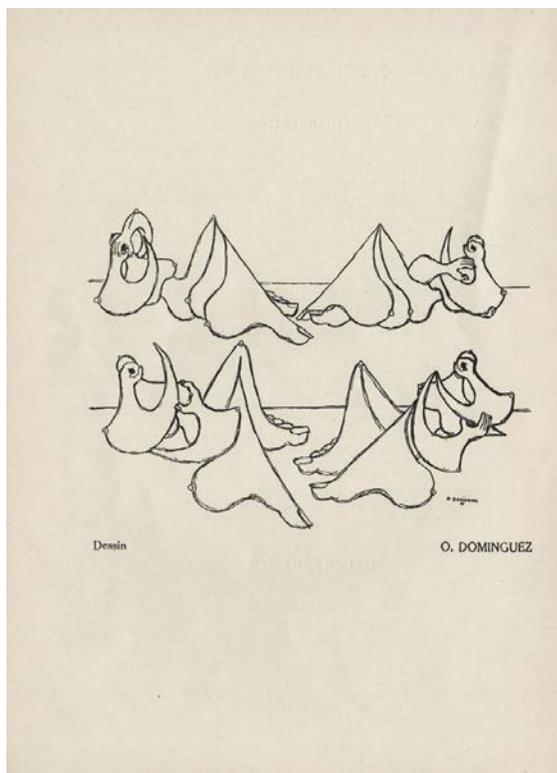


EDUARDO WESTERDAHL, ÓSCAR Y MAUD, ca. 1953. Gelatinobromuro, copia de época, 6 x 5,5 cm. Colección José María Lafuente, Santander

* Cooperativa obrera que estuvo activa en Marsella entre 1940 y 1942. Fue fundada por SYLVAIN ITKINE (1908-1944), hombre de teatro y amigo de los surrealistas, que fue asesinado por la Gestapo en 1944. [N. del T.]



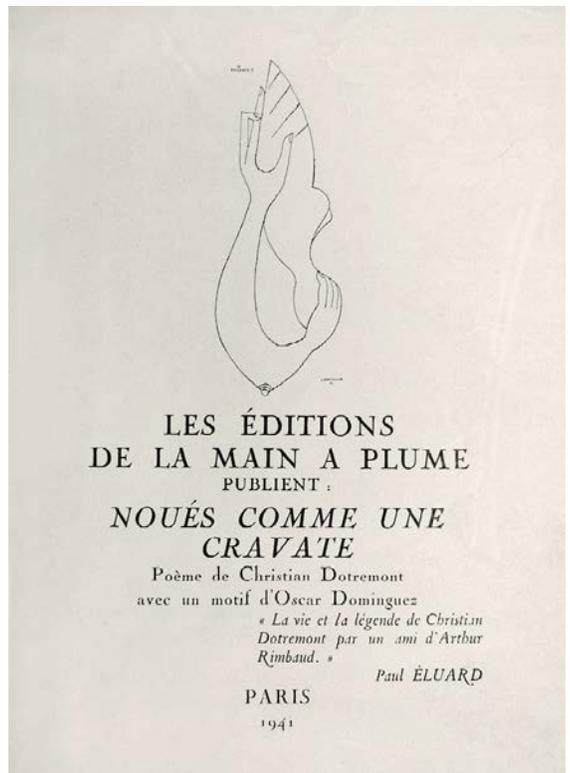
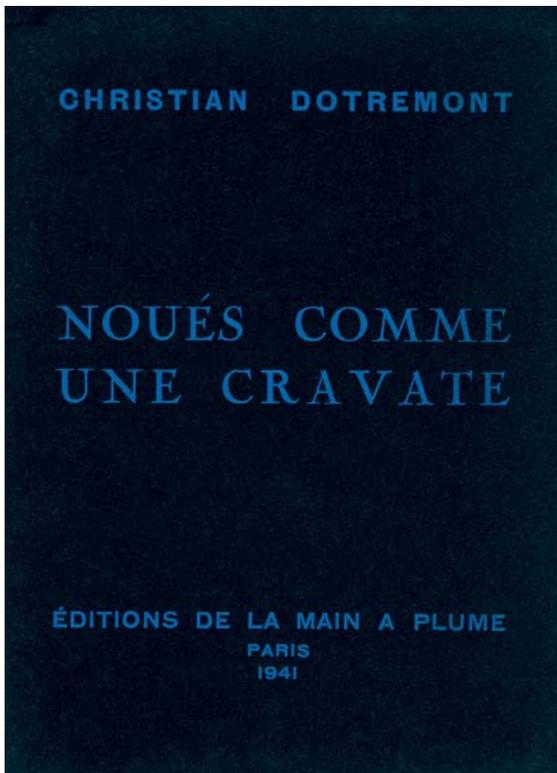
Cubierta de la publicación colectiva *Transfusion du verbe*, Les Éditions de La Main à Plume, París, 1941. Colección José María Lafuente, Santander



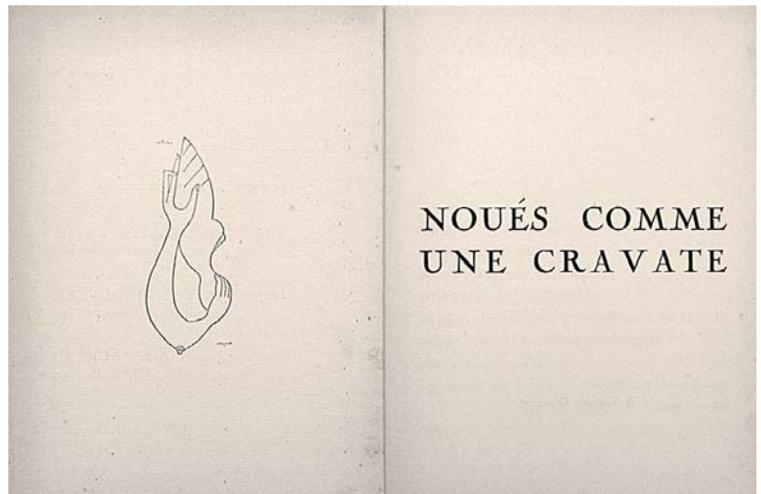
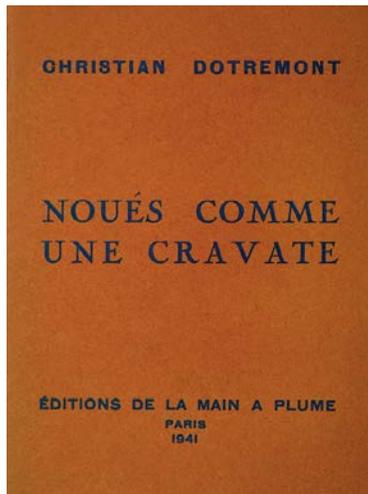
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Dibujo que acompaña el poema "L'intérieur de la médaille" de J.V. MANUEL, en *Transfusion du verbe*

Tras su regreso a París a finales del verano de 1941, Domínguez se pone rápidamente en contacto con el grupo de La Main à Plume, y está presente, desde el mes de diciembre, en la tercera publicación organizada por Noël Arnaud y sus amigos, que intentan mantener, en la Francia derrotada, la exigencia surrealista: en *Transfusion du verbe* acompaña con un dibujo el poema "L'intérieur de la médaille" de J.V. Manuel (cuatro desnudos femeninos de pies desproporcionados, cuyos talones son al mismo tiempo senos). En la misma época, realiza un frontispicio para *Noués comme une cravate*, de Christian Dotremont. Estas primeras colaboraciones se confirman en junio de 1942 con la publicación, en el volumen colectivo *La conquête du monde par l'image*, del texto "La pétrification du temps", acompañado de una reproducción de la *Estocade lithochronique* de 1939 –publicación tanto más notable cuanto que se trata del único texto "teórico" de Domínguez sobre pintura. En diciembre hará un nuevo frontispicio para *Au fil du vent*, de Laurence Iché, y en junio de 1943 un aguafuerte para los ejemplares de autor de *Aux absents qui n'ont pas toujours tort*, de Arnaud. La complicidad con La Main à Plume, sin duda reforzada por la presencia de Domínguez en las reuniones del café *Les 4 sergents*, se mantiene hasta la ruptura desencadenada entre Éluard y el grupo (mayo de 1943): el pintor se aleja (al mismo tiempo que André Thirion) por fidelidad a Éluard, justo en el momento en que se esbozaba el proyecto de publicar algunas páginas del *Grand ordinaire* en una segunda serie de *Les Pages Libres de la Main à Plume*¹.

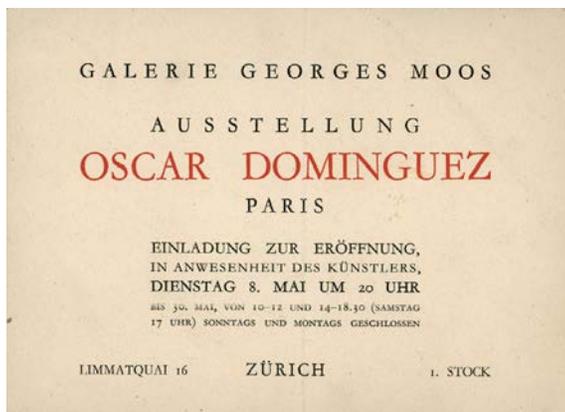
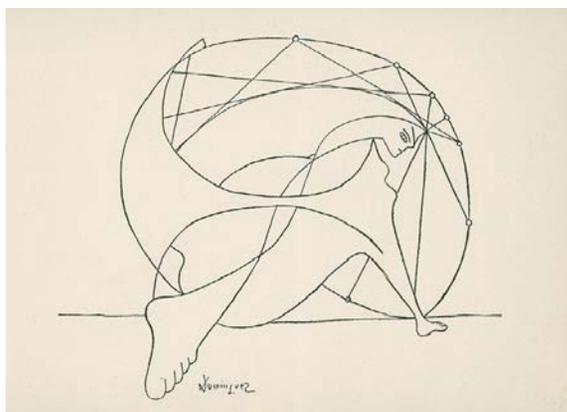
¹ Aparece el 28 de mayo de 1943 entre los firmantes de *La Parole est à Péret*, publicado en Nueva York –mientras que ÉLUARD, que no forma ya parte del grupo surrealista "oficial" desde agosto de 1938, se ve, por supuesto, excluido... Pero esta aparente "contradicción" debe atribuirse a la dificultad de las comunicaciones entre París y Nueva York, y se sabe que, en Nueva York, ANDRÉ BRETON, MARCEL DUCHAMP, CHARLES DUIITS, MAX ERNST, ROBERTO MATTÀ e YVES TANGUY declaran haber creído "poder unir a sus nombres los de los ausentes cuya actitud anterior implica la misma solidaridad actual que la suya" hacia PÉRET, mencionando así, para Francia, únicamente a BRAUNER, a DOMÍNGUEZ y a HÉROLD (lo que confirma su ignorancia completa de las actividades y publicaciones de La Main à Plume, en donde se venera a PÉRET).



CHRISTIAN DOTREMONT, *Noués comme une cravate*, Éditions de La Main à Plume, Paris, 1941. Ilustrado con un dibujo reversible de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Colección Guillermo de Osma, Madrid



CHRISTIAN DOTREMONT, *Noués comme une cravate*, Éditions de La Main à Plume, Paris, 1941. Ilustrado con un dibujo reversible de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Colección particular, París



Catálogo de la exposición *Oscar Domínguez, París-Zürich, 1951*, Galerie Georges Moos. Incluye un listado de veinte obras y un dibujo de DOMÍNGUEZ. Colección José María Lafuente, Santander

Paralelamente, Domínguez realiza en 1942 ocho aguafuertes para *Domaine* de Robert Ganzo, y proporciona al año siguiente ilustraciones para *Le feu au cul*, de Hugnet, *Sombre est noir*, de Amy Bakaloff, y *Le grand ordinaire*, de Thirion. Es verdad que esta notable actividad de ilustrador —que va más allá del círculo de los surrealistas— constituye una compensación por la casi total imposibilidad de exponer². No será, en efecto, sino a finales de 1943 cuando Domínguez participe, en la Galerie des Trois Quartiers, en *Un Groupe d'Artistes de l'École de Paris*, y cuando se beneficie, sobre todo —y por fin— de su primera exposición individual en París, del 1 al 14 de diciembre, en la Galerie Louis Carré, exposición para la que, por otro lado, será Éluard quien escriba una breve presentación³.

Será, por tanto, en un contexto muy particular —cuya atmósfera será muchas veces la de la semiclandestinidad y la del contrabando intelectual— cuando se realizarán los dibujos del *Grand ordinaire*, así como su edición. André Thirion se muestra, en *Révolutionnaires sans révolution*⁴, muy discreto acerca de Domínguez y de los lazos que mantuvo con él. A lo sumo, confirma que el pintor era fiel, en Montparnasse, al “Select”, que, en su taller, “se bebía mucho y que las bromas eran brutales” y que Domínguez fue un habitual de los “miércoles de Georges Hugnet”, donde se encontraban, en el restaurante *Le Catalan* de la rue Saint-Benoît, entre otros, Picasso, Desnos, Éluard, Leiris, Georges Auric o Patrick Waldberg. Apenas dice gran cosa sobre el propio *Grand ordinaire*, pero proporciona algunas informaciones sobre las etapas de su redacción. Así, desde finales de 1929 o principios de 1930, escribe algunos capítulos de lo que se llama al principio *La vie de château*. A pesar de los ánimos recibidos de Aragon, se encuentra pronto bloqueado, principalmente en razón de sus preocupaciones políticas —¿es más urgente escribir o participar en la preparación de la revolución proletaria?—, pero también por razones de índole literaria: escribir no se justifica sino a condición de hacer “algo nuevo” y Thirion, que se siente, desde este punto de vista, muy inferior a Breton o Aragon, juzga lo que ha escrito “anodino e impersonal”. Decide, en consecuencia, al sentirse mucho más en su elemento cuando se trata de analizar lo social desde un punto de vista marxista, posponer toda ambición o trabajo literarios. Esto lo confirma el abandono de notas inicialmente destinadas a la redacción de un estudio sobre *La Bohème* que habría debido aparecer en

² Es también la época en que DOMÍNGUEZ pinta algunas telas que firma como MIRÓ, TANGUY, ERNST o DALÍ —cuya venta ayuda a financiar las publicaciones de *La Main à Plume*.

³ El modesto catálogo (una hoja plegada en dos) está ilustrado con una reproducción en blanco y negro pegada sobre el papel, que figuraba también en el cartel que anunciaba la exposición.

⁴ Éditions Robert Laffont, París, 1972.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. MUJER CÓSMICA, 1943. Aguafuerte en negro sobre papel. 54,4 x 38 cm (sin firmar). Pertenecce a una serie de 15 ejemplares procedente de los Talleres Lacourière, París. Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

Le surréalisme au service de la révolution, pero que no logró terminar en aquella época. Será, finalmente, en 1941-1942, cuando tome forma *Le grand ordinaire*: los capítulos de *La vie de château* se convierten en “importantes fragmentos de los capítulos 1, 2 y 5”⁵, mientras que las notas sobre *La Bohème* dan nacimiento al capítulo 4, y la obra puede acabarse porque “entre 1930 y 1940 se había levantado un cierto número de hipotecas”: la derrota, Hitler y Vichy “han abolido los obstáculos”, han barrido las objeciones que le impedían a Thirion considerarse un escritor. La nueva situación histórica invita a utilizar “del mejor modo las aproximaciones y las licencias del lenguaje poético. El lema

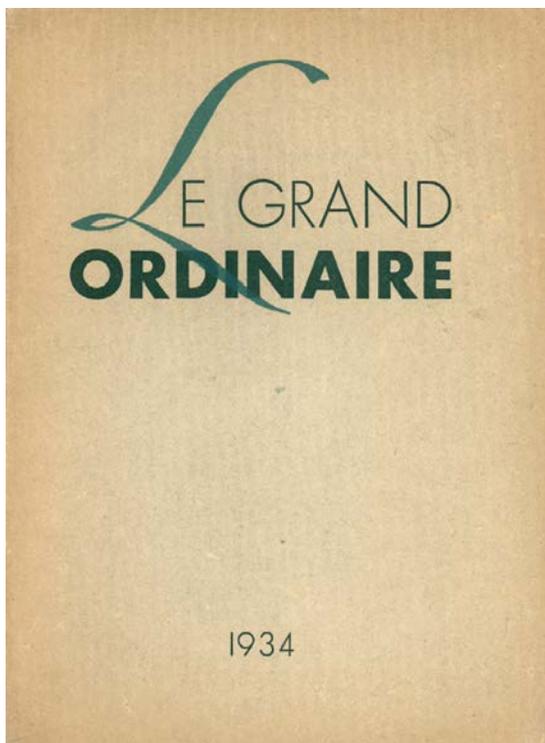
⁵ “Préface à la réédition”, ERIC LOSFELD, colección “Le désordre”, París, 1970.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *MUJER*, 1943. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm. Colección Loro Parque S.A., Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. LA VENUS DEL EBRO, 1943. Óleo sobre lienzo, 60 x 92 cm. Colección particular, Madrid



Trabajo, Familia, Patria era una buena fuente de inspiración⁶ –fórmulas que dan a entender que la época será abordada por vías metafóricas, como de una manera oblicua (lo que se verifica en la lectura): este texto, que ninguna mención clasifica en un género (“relato”, “novela”, “ensayo”, etc.), se presenta en una alternancia de elementos de ficción (cuya dimensión autobiográfica, en especial intelectual, no deja de tener importancia) y de reflexiones o discusiones más filosóficas que se refieren, entre otras cosas, a la organización social, al trabajo, al amor o a la condición de las mujeres, en las que se citan autores tan poco recomendables en 1943 como Diderot, Engels, Rousseau, Hegel o Fourier. Es sobre todo en la “ficción” donde se encuentran situaciones “eróticas” –y no es imposible que una de las fuentes (más o menos inconscientes) de la estructuración del libro haya de buscarse en la concepción novelesca del Marqués de Sade, que de este modo está más realmente, más discretamente presente en *Le grand ordinaire* que Casanova o Don Juan, que intervienen en él como personajes.

La obra se publicó en la primavera de 1943 –con la fecha falsa de 1934 para despistar a la censura, pero con un colofón simbólicamente fechado un 14 de julio, día de la “fiesta nacional” francesa–, sin nombre de autor, de ilustrador⁷ o de editor. Thirion afirma que “menos de 150 copias fueron distribuidas en París y en provincias a lo largo del año 1943”⁸.

Un vistazo, aunque sea rápido, a las ilustraciones permite constatar que Domínguez privilegió los desnudos –particularmente femeninos, presentes en cuatro de las seis imágenes (en realidad, siete, pues la ilustración que abre el libro se retoma al final del

⁶ *Révolutionnaires sans révolution*, p. 478.

⁷ No aparecerán oficialmente hasta la reedición de 1970.

⁸ Se trata de ejemplares “ordinarios”, cuya tirada no está indicada en el colofón, que no detalla sino los diferentes ejemplares “de autor”. Podemos señalar que en los catálogos de las librerías se ofrecen todavía con bastante frecuencia ejemplares “ordinarios”.



ANDRÉ THIRION / ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Le grand ordinaire*, París, 1934 [1943]. 189 x 137 mm. Esta edición, reproducida en estas páginas y las siguientes, es uno de los cinco ejemplares sobre papel Auvergne, marcados de la B a la F (letra F). Además de las siete ilustraciones de ÓSCAR DOMÍNGUEZ impresas, este libro contiene un poema inédito con un dibujo original de ÓSCAR DOMÍNGUEZ de 1936 dirigido a BERTHELOT FERRY, y una hoja manuscrita que reproduce la novena página del libro. Asimismo, se incluyen en la edición un dibujo a tinta china que representa al *Mariscal Pétain* con medallas, dos estados de un aguafuerte sobre el mismo personaje, y otro aguafuerte *León con sifón*. Colección José María Lafuente, Santander

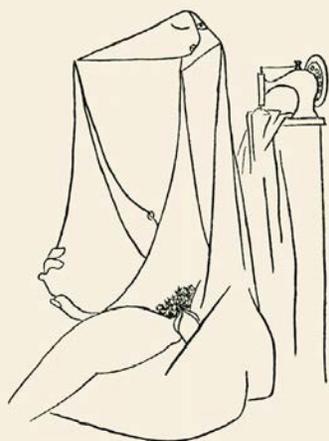




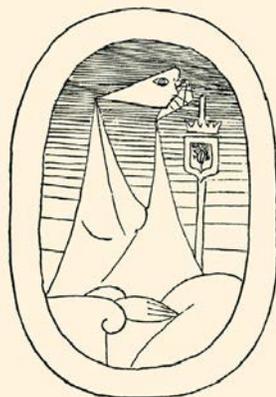
mismo)— y que las distorsiones anatómicas son constantes. Ya empleadas en el dibujo que realizó para *Transfusion du verbe*, dan tal vez testimonio de una primera recepción o influencia de Picasso —se trata entonces de las telas del periodo de Dinard—, lo que se volverá un poco cargante después de la guerra. Cuello muy alargado, nalgas y senos desmesurados, contorsiones y posturas improbables caracterizan a todos los cuerpos, de este modo inmediatamente evocados al modo de un fantasma. Cuando los personajes femeninos se entregan a una actividad sexual, la imagen no efectúa una distinción clara entre los amantes, cuya definición gráfica permanece indecisa puesto que los rasgos dibujados parecen corresponder alternativamente a uno o a otro: la ilustración de la página 23, que lleva, como casi todas las demás, una leyenda tomada del texto de Thirion, “...Encore un enfant arraché à l’affection de sa mère...” [“Otro niño arrancado al afecto de su madre”], muestra un acoplamiento, pero fijarse en la cara del hombre, arriba de la composición, no es algo inmediato, pues se confunde con el perfil de la mujer que el relato designa como una joven costurera —lo que justifica la presencia de una máquina de coser en la que aflora el recuerdo de la tela *Machine à coudre électro-sexuelle* [Máquina de coser electro-sexual], de 1934 (y de Lautréamont...) y que reaparecerá en un buen número de pinturas, pero que, en el dibujo, evoca también una penetración repetida. En cuanto a la mano que acaricia el seno hinchado, no está visualmente unida a la silueta masculina. El cuerpo, troceado, no aparece figurado sino de un modo parcial, y sus diferentes partes se recolocan de una manera casi anagramática que no deja de recordar la de un Bellmer, mientras que en el aspecto estilístico estamos lo más lejos posible de este último. Además, la relación afirmada entre la imagen y su leyenda está cargada de ironía en relación con la “Familia” tal y como la alababa el régimen de Vichy, y esta ironía tiene un doble sentido: en el texto de Thirion, la fórmula es pronunciada por los “criadillos” después de que un joven, Jean, venza la resistencia de la costurera, y siguen diciendo: “La pobre mujer [la madre de Jean] se morirá de celos”, antes de prever que Jean acabará por golpear a su madre y robarle sus ahorros, y de ir ellos mismos a “ofrecer su virilidad” a las jóvenes prisioneras de una casa de educación religiosa, que los acogerán del mejor modo posible... Pero la imagen sugiere, además, debido a que sus formas señalan un acto de placer autónomo y autosuficiente, que a este acoplamiento no le sucederá ningún nacimiento, como si el placer erótico negara por su existencia la posibilidad de confiar un niño al afecto de su madre.

La segunda ilustración directamente “erótica” es la de la página 73, que lleva la leyenda “... Je ne suis pas un amant, mais un expérimentateur...” [“No soy un amante, sino un experimentador”], que confirma una experimentación fantástica referente a los cuerpos: la mujer es penetrada por un sexo a la vez que lame otro en vigorosa erección. ¿Se trata de tres amantes? El texto de Thirion no habla sino de dos, y solo se ven, en efecto, dos caras dibujadas —aunque la del hombre parezca también desdoblarse; pero si hay que descubrir a tres personajes en este dibujo, es forzoso reconocer que sus anatomías están extrañamente desordenadas. Tal vez sea más conveniente considerar que el dibujo muestra dos momentos distintos de la relación sexual.

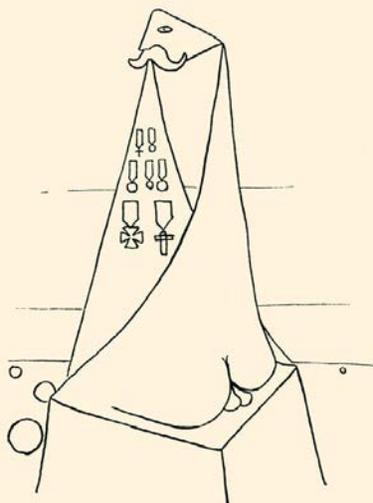
En “Le thé chez la doctoresse” [“El té en casa de la doctora”], de la página 99, un solo organismo está en convulsión, pero ésta es tan extrema que aquél está dotado de un segundo sexo, esbozado bajo el seno apoyado en un volumen (¿un sofá?) que aparece como una prolongación, con el mismo trazo, de la forma femenina —como si la hipersexualización o la exultación de la carne atribuyera al cuerpo la capacidad de dilatarse



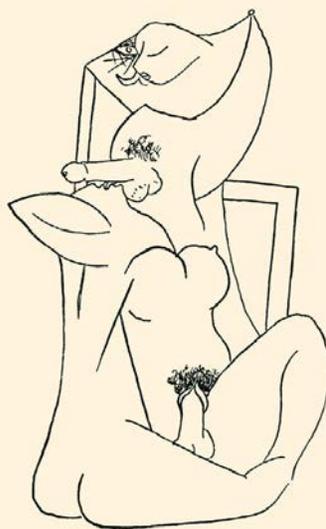
... Encore un enfant arraché à l'affection de sa mère...



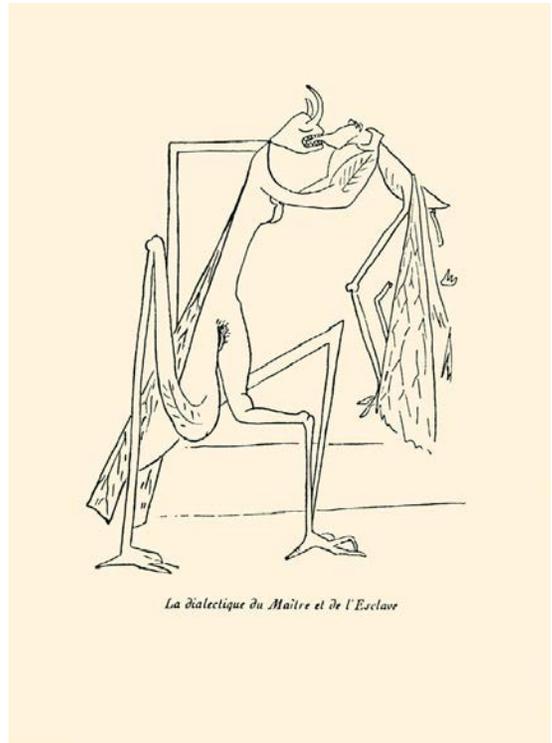
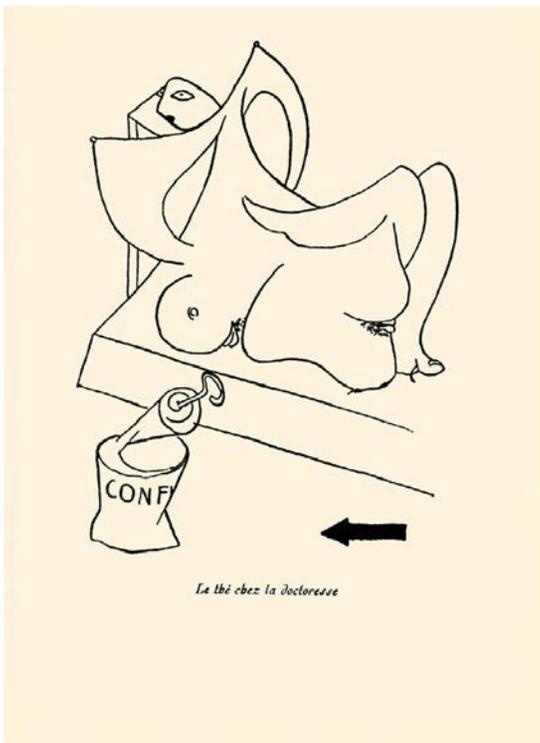
... Marquis, dactylo ou mecanographe.
bleus comme le cinquième jour d'avril...



... Englutissez les terrains de manœuvre



... Je ne suis pas un amant, mais un experimentateur...



hasta confundirse con su entorno. En primer plano, una flecha negra subraya la presencia de un bote de mermelada –que se abre con un abrelatas que recuerda claramente las latas de sardinas tan frecuentes en los óleos de antes de la guerra. La imagen no ilustra el ritual erótico que permite la mermelada en el texto de Thirion, sino que muestra sus instrumentos y sugiere, por medio de una suerte de condensación de lo escrito, la dinámica que conduce al enigma de ese cuerpo a la vez turbado y turbador.

En la página 35 se encuentra una especie de retrato enmarcado: es la “...Marquise, dactylo ou mécanographe, bleue comme le cinquième jour d’avril...” [“Marquesa, dactilógrafa o mecanógrafa, azul como el quinto día de abril”]. Esta figura sentada ante un asta de la que pende un escudo blasonado se muestra tranquila o soñadora. Mucho más fácilmente legible que los demás cuerpos femeninos, parece, sin embargo, entregada al placer por la expansión de sus formas, pero al mismo tiempo ignorante de su poder. Observamos que está principalmente compuesta de dos triángulos afilados que volvemos a encontrar en la página 61 para “...Engloutissez les terrains de manœuvre” [“Tragaos los campos de maniobras”]: representan esta vez al reaccionario ejemplar que aparece en el texto de Thirion, el coronel Cod, que ostenta su panoplia de medallas –pero Domínguez ha optado por atribuirle la facha bigotuda de Pétain, lo que Thirion señala en 1970: los dibujos de Domínguez, escribe, “se parecen más a un comentario que a una ilustración, incluido el retrato del Mariscal Pétain, personaje que no aparece en el libro”. Este retrato no es en absoluto oficial (y es aceptable por las autoridades del momento), en tanto que el personaje –además de lo que su forma revela de femenino, por contaminación con la

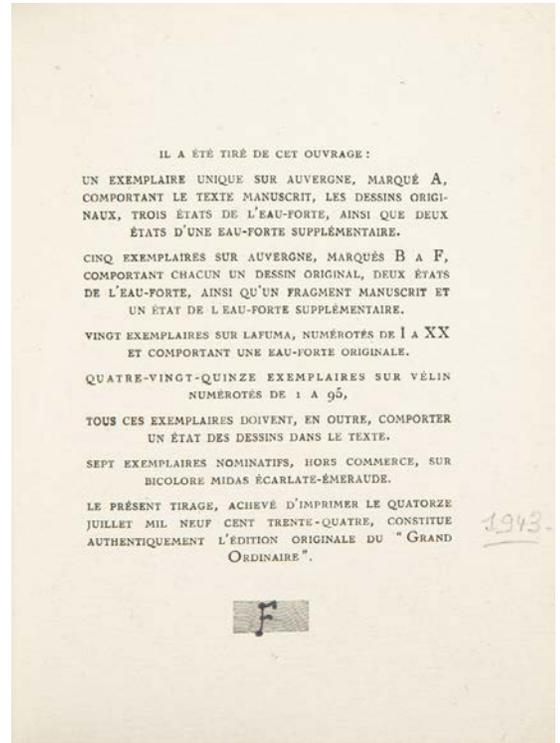
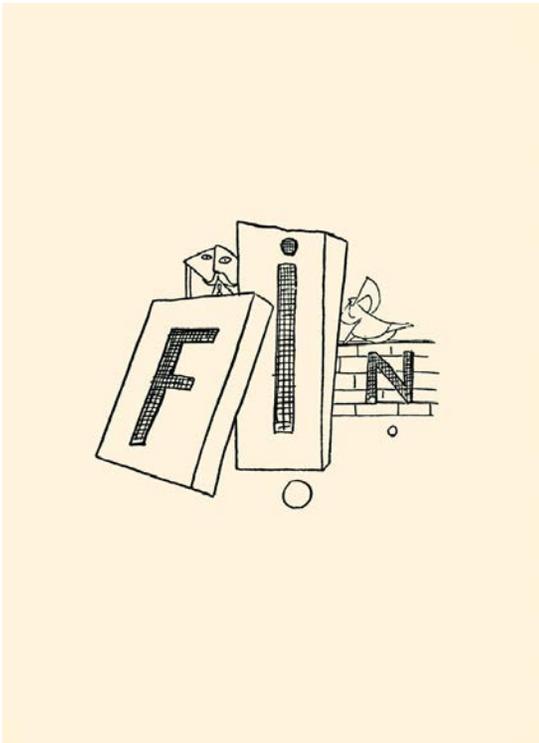


figura de la página 35— está desnudo y tiene los testículos aprisionados entre las nalgas: ¡tal explicitación de las connotaciones políticas del *Grand ordinaire* habría justificado por sí sola una edición clandestina! Además, se prolonga en la ilustración que señala el final del libro: vuelve el rostro de Pétain, pero es todo lo que permanece visible, como un sello postal o un mal recuerdo, del Mariscal, que esta vez tiene el cuerpo disimulado por dos volúmenes paralelepípedos en los que se inscriben las letras F e I, mientras que la N se lee en segundo plano, sobre un muro en lo alto del cual una mujer retoza libremente. Un retrato feminizado de Pétain, esta vez tocado con un gorra, se encuentra en un dibujo de Domínguez “que ilustra” la carta M de *L’Alphabet du Maréchal* elaborado en 1941 por Andrée Manziat (pequeña obra de propaganda destinada a los niños): la carta corresponde aquí a “Masturbación de M.”, y deja ver un sexo cuyos testículos están dotados de una flecha que indica su caída, mientras que de uno de los senos del Mariscal se derrama un chorro de leche recogido en un plato, a su vez señalando con una flecha como “socorro N.”, lo que hace alusión a las obras del “Servicio de Socorro Nacional” vigentes entonces. Este dibujo, añadido a un ejemplar de *L’Alphabet du Maréchal*, se reproduce en el número 98 del catálogo de ventas *Une Bibliothèque de connaisseur*, Guy Loudmer, Hôtel Drouot, 2 de diciembre de 1989.

Al contrario que las otras leyendas, “La dialectique du Maître et de l’Esclave” [“La dialéctica del Maestro y del Esclavo”] no está tomada estrictamente del texto de Thirion. Este último evoca con menos precisión “el célebre conflicto del Maestro y del Esclavo” para aclarar la manera en que una mujer enamorada puede ver la vida de su amante.

Después de dos párrafos consagrados a la mantis religiosa, Domínguez proporciona una interpretación sintética de todo el pasaje, haciendo del insecto una figura auténticamente femenina, con senos redondos y el sexo abierto cara al lector, mientras que el macho despedazado sigue siendo un animal. Además, este dibujo interviene en dos ocasiones en la obra, al comienzo⁹ y en la página 213, donde precede a la viñeta que “entierra” a Pétain. De este modo, el texto se encuentra apesado entre dos momentos de la dialéctica, y esta última –incluso si su representación conserva un alcance que concierne a las relaciones amorosas– adquiere o recobra una significación “histórica” que no tenía tan claramente en el relato: participa en la definición de la época y en su evolución. La primera (figuración de la) dialéctica del Maestro y del Esclavo podría, de este modo, designar un momento de la historia –la instauración del régimen de Pétain, cuyo carácter femenino confirmará su imagen de la página 61–, mientras que la segunda haría alusión, conforme a la enseñanza hegeliana, a la victoria final del “esclavo” temporal sobre su maestro –la inversión del mismo régimen o, si nos referimos al texto de Thirion, la transformación de la desesperación y del hambre omnipresente evocadas en sus páginas finales en un sobresalto capaz de modificar la organización sociopolítica. *Le grand ordinaire* adquiere de este modo una significación directamente política, más claramente afirmada que en su propio texto, donde los debates tratados plantean, sin duda, más bien preguntas (ese tipo de preguntas que no convenía plantearse en 1943) antes que aportar una solución inequívoca.

Los dos aguafuertes realizados para los ejemplares de autor de la obra confirman que la fidelidad de Domínguez al texto que “ilustra” se corresponde con la preocupación de darle un anclaje histórico “fechado”. El primero, con la lupa que magnifica un sexo femenino en un entorno irracional, es sin duda la imagen más auténticamente surrealista del conjunto (el sifón que acompañaba al maniquí concebido por Domínguez para la *Exposición Internacional del Surrealismo* de París en 1938 vuelve a aparecer aquí para metamorfosear el cuerpo de la mujer en un forro hirsuto); mientras que el segundo invierte la figura femenina de la página 73, la reelabora (simplificación, acentuación de la verticalidad, definición de un fondo), y precisa los rasgos del compañero masculino para aproximarlos al retrato de Pétain de la página 61.

El trabajo de Domínguez para *Le grand ordinaire* afirma así su originalidad en relación a lo que suelen ser las “colaboraciones” entre pintor y escritor en la edición de textos surrealistas, y muy particularmente en las obras publicadas por las Éditions surréalistes. En la mayoría de los casos, se trata, en efecto, de añadir a un texto un trabajo plástico, sin que este último mantenga con él una relación directa: los grabados que figuran en las tiradas de autor de las Éditions surréalistes son realizados por artistas a los que se sospecha cómplices de los poetas, pero esto no implica sino una connivencia general del espíritu, y no una significación común al texto y a la imagen¹⁰. El modo de actuar de Domínguez es muy distinto, aunque solo sea en la medida en que *Le grand ordinaire* es desde el principio un “libro ilustrado” –cuyos ejemplares de autor no hacen sino confirmar su tonalidad general; por eso Domínguez, por una parte, tiene en cuenta perfectamente el texto, del que transporta en imágenes ciertos pasajes, mientras que, por otra parte, propone de ese mismo texto una interpretación que, lejos de falsearlo, explicita particularmente una de sus dimensiones.

⁹ Desde este punto de vista, es una lástima que esta presencia inicial de la dialéctica se haya suprimido en la reedición de 1970, donde se la ha reemplazado por el “Prefacio” de THIRION –incluso aunque este último subraye el enriquecimiento aportado por DOMÍNGUEZ a su texto.

¹⁰ Algunos ejemplos: una punta seca de KANDINSKY para *Le Marteau sans maître* de RENÉ CHAR, un aguafuerte de MAX ERNST para *Je ne mange pas de ce pain-là* de PÉRET, un aguafuerte de TANGUY para *À même la terre* de ALICE PAALEN o para *L'Île d'un jour* de MARCELLE FERRY, un aguafuerte de BRAUNER para *Frappe de l'écho* de ROBERT RIUS... En tales casos, se trata al principio de vincular a dos “celebridades”, o de hacer que el poeta se beneficie de la del “ilustrador”, con el fin de vender por suscripción los ejemplares de autor para financiar la tirada.

La marquise descendit avec élégance le grand escalier de la cour d'honneur. Sur chaque marche du grand escalier, il y a des petits valets.

"Et vous qui étiez les petits valets
B... Les charbonniers"

Les petits valets qui sont ~~en~~ bon de l'escalier s'élevaient sous le parapet de la marquise, sa robe qui se balançait dans le vent. À la marquise et puis, et n'importe quel petit valet, les petits valets descendent comme des serpents. Cela fait tout de suite vers XVIII^{me} siècle. Dans l'histoire dont il sera peut-être question, la personne qui tient le rôle de la marquise est jeune et folle.

Ah mon beau château ! Il a quelquefois des châteaux, sans marquise - comme il y a des marquises sans châteaux. Je me souviens du parc de la marquise : il avait une très belle avenue : "J'en y suis souvent promener". (Il n'y a pas de sons entendus ~~de~~ dans ces deux dernières phrases) Les marquises ne peuvent entendre rien, d'ailleurs. Ce sont de personnages historiques ~~de~~ comparés, comme de très, très. Il y a plus de marquises, elle ne t'ont été dépeintes en 1793. Au plutôt il n'y a plus de marquises, on les légendes.

~~Marquise de la porte, marquise de la porte~~

Le château était lui-même une création d'architecte, inconnu. Il avait voulu imiter à une parville de Berlin et l'avait construit en favoris étranges. Il habite de nouveaux architectes, mais à lui donne l'aspect d'une maison de chiffonniers, sur la zone d'intérieur était l'intérieur, mais en moderne et en neuf.

Au dessus de la porte, il y avait une marquise, mais elle était de verre. He he ! la délicate plantation

Dans l'air: un torreador mort
 Dans la pluie, une guitare pleine des roses
 Dans tes yeux, tes yeux.
 Dans les 7 jours de la semaine, 1 jour pour te faire de la peine
 Dans le jour pour te faire de la peine, ~~une~~ une guitare
 Dans la guitare, ton plus grand secret.

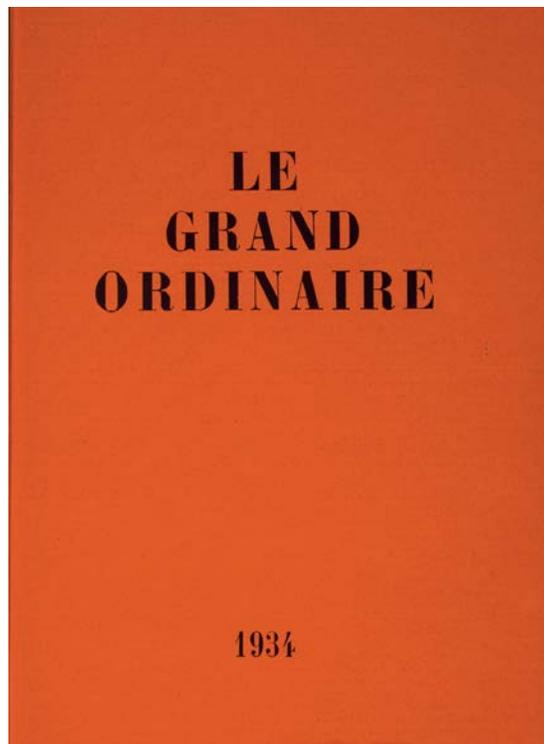
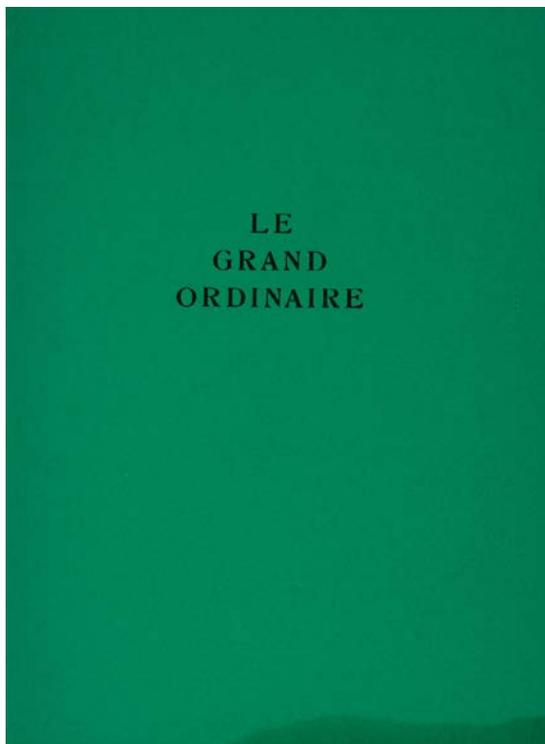
Cand tu sortiras de l'hôpital, je te dirais des petites secrets
 Les grand secrets, je les garde, pour ma guitare. Ma
 Ma guitare t'aime, comme toutes les choses que sont à moi
 mais, tu que pleuches si bien des oranges, Sait-tu que es
 que ma guitare?

Pou: ~~je~~ je t'aime.



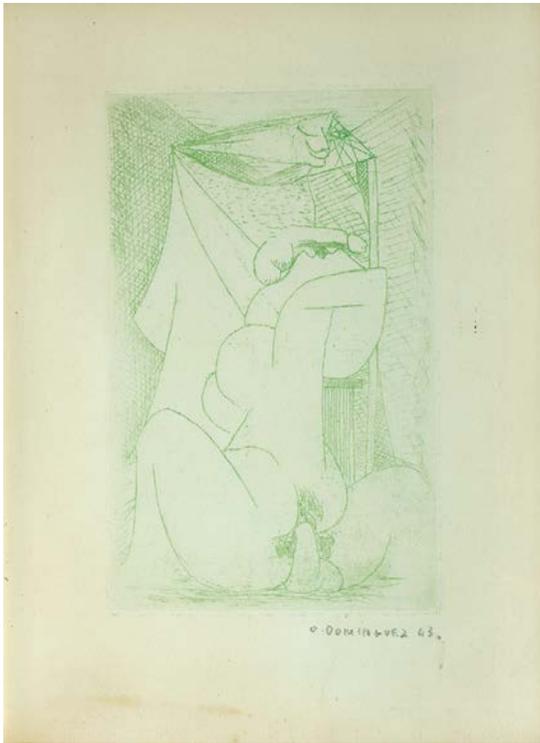

¹¹ No figura, sobre todo, en la exposición de Livres surréalistes —cuando una de sus secciones estuvo consagrada a los “años de guerra”— organizada en el Centro Georges Pompidou (13 de mayo - 20 de junio de 1981), como complemento del coloquio celebrado en la Sorbona sobre “El libro surrealista”, cuyas actas se publicaron en *Melusine* nº IV (Éditions L'Âge d'Homme, 1982). Tampoco figura en la exposición *La révolution surréaliste* organizada por WERNER SPIESS en el Centro Georges Pompidou en 2002.

Es posible que esta manera de proceder, única en la edición de los textos surrealistas, haya determinado en relación con *Le grand ordinaire* una cierta despreocupación, igualmente debida al hecho de que Thirion no tiene la reputación de ser uno de los autores mayores del movimiento... Se sigue mencionando raramente esta obra entre las publicaciones determinantes del movimiento¹¹, cuando constituye una obra que afirma totalmente, y en su doble discurso textual y gráfico, las preocupaciones que pueden considerarse propias de ese movimiento durante el conflicto mundial.



El ejemplar que figura en las colecciones de TEA Tenerife Espacio de las Artes es, además, excepcional, puesto que perteneció a André Thirion, quien señaló en una nota su carácter único: está, en efecto, “enriquecido con siete dibujos originales de Óscar Domínguez en el reverso de las ilustraciones del aguafuerte en dos estados destinado a los ejemplares sobre Auvernia, y de un aguafuerte dedicado”, a lo que se añaden el manuscrito del prefacio a la edición de 1970 y una postal de año nuevo de 1958, en forma de telegrama. Este último texto, manuscrito y adornado con dos matasellos laberínticos, es breve: “Feliz año / 1958 / Domínguez”, pero es especialmente conmovedor, pues Domínguez puso fin a sus días a lo largo de la noche de año nuevo¹². Realizados después de la edición, pero sin duda en las semanas o los meses ulteriores, puesto que uno de los grabados está firmado y fechado en 1943, los dibujos originales están exclusivamente dedicados a figuras femeninas. Una de ellas levanta un sobre; otra, sentada en un sillón, es presentada en una actitud de serena ensoñación que no deja de recordar la ilustración de la página 35, proponiendo una suerte de variante. Una tercera se resume en un perfil, mientras que un lazo de curvas basta para definir, como surgidos de un descanso gráfico, la cabeza minúscula y los senos de lo que podría ser una estatua. El estilo de estos dibujos, no pensados para ser reproducidos, es más libre que el de las ilustraciones: el trazo es menos regular, la pluma se permite algunos retoques, y tienen el encanto particular de una improvisación jovial que se despliega libremente, sin censurar el erotismo que pueda sobrevenir, pero complaciéndose sobre todo en divagar con gracia. Si hiciera falta una prueba suplementaria del placer que pudo encontrar Domínguez al acompañar el texto de su amigo, estos dibujos bastarían ampliamente. Pero, con un mínimo de atención, incluso el lector de un ejemplar ordinario de la obra sentirá a su vez un júbilo incontestable.

¹² THIRION no dejó de dedicar un ejemplar “Para André Breton, en testimonio de una admiración y de un afecto que ni el tiempo ni la lejanía han desmentido, este libro “clandestino” que no ha sido publicado por las Éditions de Minuit. Thirion” (se sabe que las Éditions de Minuit habían nacido para difundir, durante la ocupación alemana, textos clandestinos, entre los cuales el más célebre fue *Le silence de la mer* de VERCORS). Pero un envío que figura en uno de los siete ejemplares impresos en papel bicolor confirma la proximidad entre los dos responsables del *Grand ordinaire*: “Para Óscar Domínguez, / El Minotauro en frac, / domestica palomas y después de soltarlas las sacrifica con tiros de revólver hexagonal; tritura las plumas, los ojos y las patas en un gran mortero con su gran sexo, y se alimenta de ello entre las 10.35 h. y las 11.45 h. de la mañana, antes de la hora del cinzano... / Además, preferimos las ilustraciones al texto, que no habría sido nunca publicado sin tu obstinación de borracho una tarde que la tomaste con una pobre paloma turca, Óscar, querido canaco / Tu amigo / Thirion”.



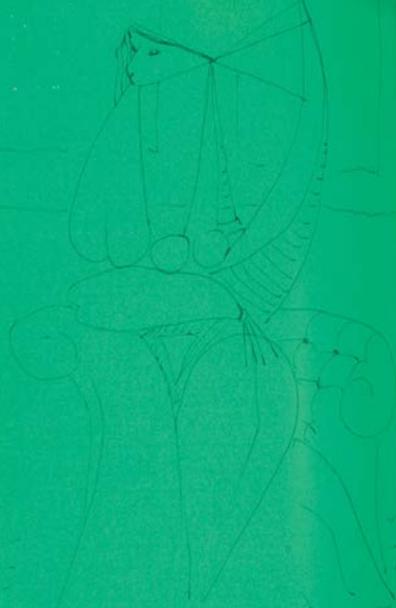
ANDRÉ THIRION / ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *LE GRAND ORDINAIRE*, Paris, 1934 [1943]. El ejemplar reproducido en esta página y en las siguientes es uno de los siete "hors commerce", reservado para el propio ANDRÉ THIRION e impreso en papel bicolor. Esta edición, 19 x 14 cm, además de las siete ilustraciones de ÓSCAR DOMÍNGUEZ impresas, contiene otros siete dibujos originales a tinta azul insertos en distintas páginas del libro. Asimismo, un frontispicio en aguafuerte a color verde, firmado "O. Dominguez 43", otro grabado a tinta negra con el mismo motivo, también firmado y fechado, así como un último grabado original en negro, firmado y con fecha, dedicado por DOMÍNGUEZ a THIRION "pour mon très cher ami Thirion [sic]. O. Dominguez 43". Incluye una hoja plegada con el manuscrito del prefacio a la reedición de 1970 en tinta azul y adjunta al final del volumen, junto a una felicitación autógrafa de DOMÍNGUEZ con inscripciones dedalianas "Bonne Anné 1958". El ejemplar contiene una treintena de correcciones autógrafas, así como el nombre "Féche" adjunto a la dedicatoria impresa. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

est maintenant plus fort que sa timidité. Il est déjà très heureux de toucher l'épaule, mais il faut maintenant qu'il embrasse, qu'il embrasse la bouche. Il attend néanmoins la bout de quelques secondes, longues comme des heures, Claire fait un petit mouvement de l'épaule. Elle essaie une plaisanterie d'un ton un peu altéré : — Me prenez-vous pour le dossier de ma chaise? Elle tient ses yeux obstinément fixés sur son ouvrage. Elle se pique le doigt. Alors Jean, devenu soudain très courageux, prend Claire dans ses bras, se penche et l'embrasse dans le cou d'abord, puis sur la joue, charabap la bouche qui se dérobe, tandis que sa main carresse naïvement la gorge.

La jeune femme repousse lentement les épaules qui l'ont combrent. Elle a pris les poignets de son agresseur. Il sent qu'elle éprouve quelque plaisir à se laisser embrasser. Soudain elle défend avec une certaine vigueur sa bouche et ses seins. — Jean, Jean, voyons... finissez! — Que faites-vous?... laissez-moi!... Le ton de ces reproches, d'abord plaintif, devient presque sec : — Laissez-moi! Claire se dégage et se lève. — Que faites-vous? Que voulez-vous faire? L'empêcher de verser la porte : — La porte est ouverte! Si l'on nous voit! Jean veut lui prendre les mains, ballottée, d'une voix basse, une forme de réponse. Claire s'échappe, s'appuie à une chaise. — Non, Jean, finissez! Votre mère peut descendre! Jean reste devant elle, les bras ballants, interdit. Mais le désordre de la toilette de Claire n'est pas fait pour qu'il le désire de votre fille, madame. La robe qui a glissé, dégageant une épaule, découvre maintenant le groupé droit où, non au-dessus du bas, apparaît de la peau nue, la cuisse. Toute l'attention est reportée sur les deux jambes de Claire, juteuses de las très fins. Le regard de Jean révèle à Claire son contentement cloué! Elle veut y mettre un peu d'ordre, mais son épaule mais, comme sa jarretelle droite a côté, elle se profite pour remonter très haut, beaucoup trop haut si possible. La jarretelle était rose, les cuisses paraissaient humides, et n'a dit Jean, d'un bond votre fille, madame, a traversé la pièce; il ferme la porte, donne un tour de clef : — Maintenant, on ne pourra plus nous voir. Claire s'est rouillée rouge. Elle crie à votre fille : — Ouvrez la porte... Allez-vous



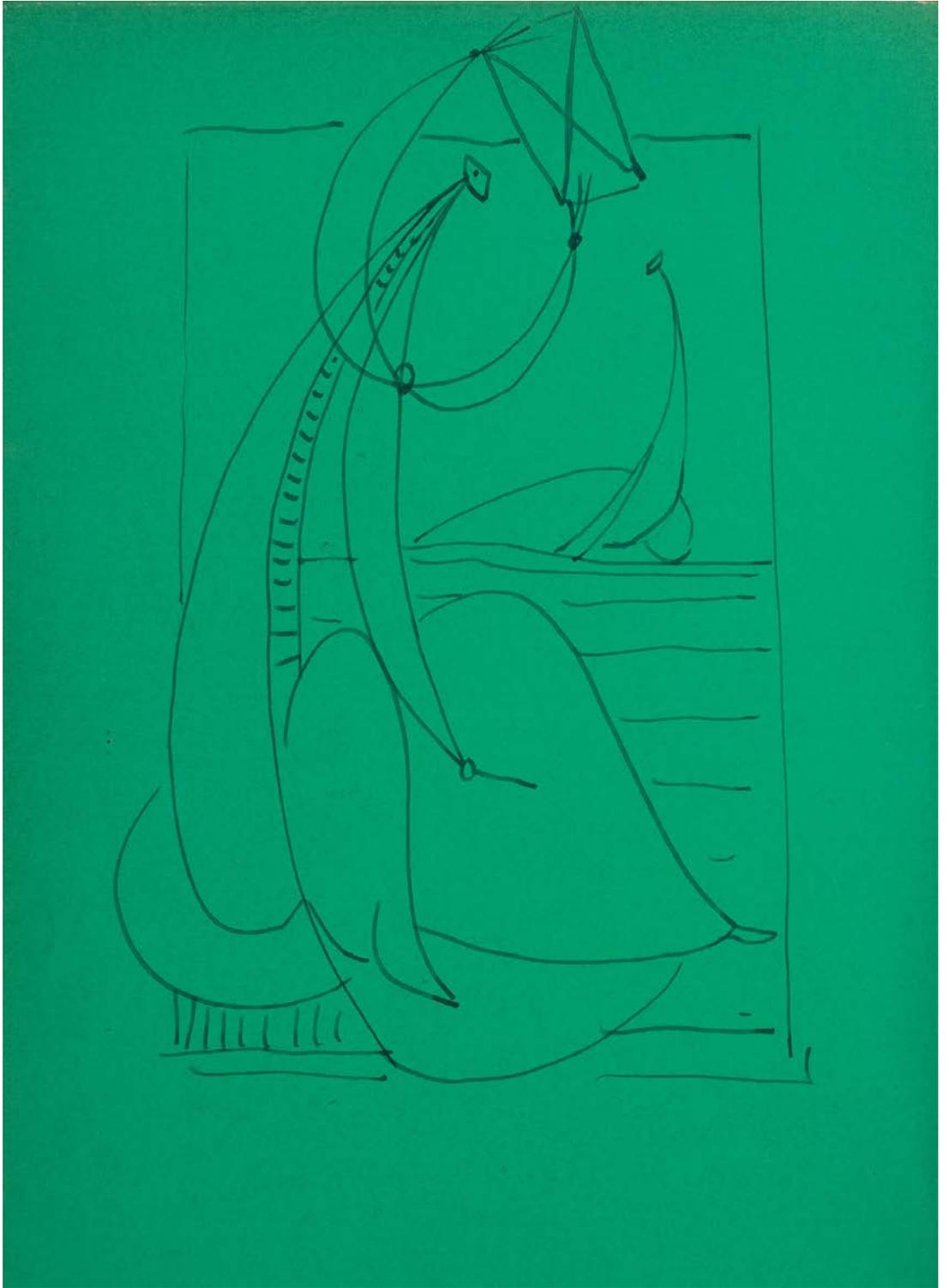
... Encore un enfant arraché à l'affection de sa mère...



en! Mais ses yeux n'expriment aucune volonté. Ils attendent. Claire se défend encore mais elle ne peut échapper à l'étreinte de Jean dont la bouche s'applique sur des lèvres brûlantes. Les lèvres se sont entr'ouvertes et les dents descendent. Claire interromp ce baiser et murmure : — Partez, maintenant, partez, si votre mère nous voyait! Ce dernier mot s'achève dans un soupir. Les mains de Jean triomphent. Elles sont descendues le long du ventre et pénètrent entre les cuisses qui se sont écartées. La jeune femme ne résiste plus.

— Ah! Ah! cela veut dire les petits valets, encore un enfant arraché à l'affection de sa mère! La pauvre femme en crévera de jalousie. Ce soir elle se devra devant l'axe noire à classer, regardera sa triste anatomie de créature destinée par l'âge, le travail et l'absence de soins, et versera quelques larmes en pensant : « Pourquoi mon fils ne m'a-t-il pas comme quand je n'avais ni bourrelets de graisse sur les paupières, ni pattes d'oie, ni rides de chaque côté du nez et de la bouche, et que mes seins n'étaient pas deux vieux sacs flasques et vides dont les pointes me carressent l'abdomen? » Par nos bons offices, ou par ceux des hommes, cette mère infortunée connaît sa rivale, la jeune concubine, l'ardeur et la beauté d'une femme de trente ans. Jean est en retard à chaque repas. A la maison, ce ne sont que des scènes du matin au soir. De sa part, on ne voit plus un son. Il dépense tout son argent avec sa maîtresse. Il dit qu'il ne rentre pas de plusieurs jours. Hier, il a battu sa mère. Ce soir, la pauvre femme a trouvé sa chambre sans dessus dessous, les tiroirs vides, une huile frottée! Jean a pris les économies et les modestes bijoux d'une chaise d'or, deux bagues, une broche qui faisaient toute la fortune de sa mère. Il les ventra, c'est sûr, pour aller un peu plus au cinéma et au dancing.

Nous en sommes au chapitre de la jeunesse, l'espoir de Nations, l'âme fille, imitez vos frères? Dans le secret de vos petits lits, vous avez été seules, jusqu'à, à posséder un corps que la nature a fait pour le partage. En comparaison de maigre jouissance que vous connaîtrez, les plaisirs que vous dispenseront les hommes vous paraîtront divins. Ils le sont d'ailleurs, à coup sûr! Et ce diantre, les petits valets





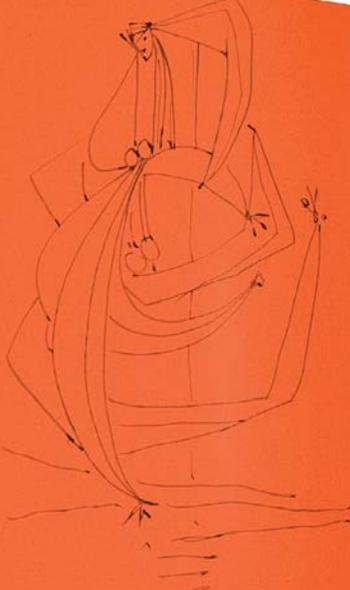
des gymnastiques mentales du solitaire. Personne n'en peut douter, ce geste est bien emprunté à ton père. J'en dirai autant de ce grognement, et si par hasard tu te mettais à cracher! Tu vieilliras comme l'antre de tes jours. Tes vis-à-vis blanchiront très vite et tomberont à partir de la quarantaine (cela commencera par une sorte de tonnerre). Ton père a d'ailleurs passé bien avant toi par ces chemins minces que tu as cru découvrir (suivent une foule de pensées déprimantes sur les enthousiasmes, les illusions de la jeunesse et la vision soudaine d'un avenir limité, dont tous les contours sont formés par des habitudes, des convenances, des modifications déjà très vieilles, l'affreuse vallée de larmes avec ses récifs crasseux et ses impitoyables culs-de-seau mouillés). J'allo je vivais dans un lac, rose et bleu pâle; y passaient, en arant l'air de glisser, des jeunes femmes au nez droit, la poitrine prise dans un corsage blanc (dentelles et lingerie) fermé et seul par une broche d'argent ou était figuré un insecte blanc. Tout était calme et transparent à l'exception d'un tapis de haute laine sur lequel on avait semé un peu d'or dans un foisonnement d'iris. Souvent, parmi les algues, et les écartant avec douceur pour ne pas interrompre le balancement de leurs feuilles en lames de saïbre, se frayait jusqu'à mes parages le chemin sourd d'un gros fauteuil aux angles vifs, dont le bois de rose serait très fort un capitonnage de soie au couleur d'aurore, comme la lumière de l'apalé ou son reflet sur une grosse lampe de cuivre. Le lac était orienté de telle sorte qu'il y régnait toujours une lumière de printemps, que l'on baissait quelquefois pour assurer aux dormeurs des somneils très profonds.

La bouche d'un métro vomit une foule de bureaucrates à l'œil terne, aux habits sales; des jeunes filles dont la fraîcheur étonnait parmi tant de vestons usées, de dos raides, de vêtements tristes, papotèrent bruyamment avec d'incessants mouvements de tête à droite et à gauche, et des clin d'œil aux hommes. Elles se quitteront en se criant des *adieu* qui commencent comme autant d'angelus de la vie quotidienne. J'imaginai des cours sans air, des rues étroites, des maisons sales aux escaliers usés où traînent en savates les concubines et les commères, des appartements minuscules et obscurs.

34



... Marquise, Andryka en micrographie,
Vieux comme le crépuscule jour d'août...



... dans le vagage du second cercueil...

ASIAH BERGOS.

Moi aussi, je vivais : je me maintenais dans la frange limoneuse des classes sociales; je happais quelques miettes du grand banquet mais le fracas des cuisines et les hurlements des convives n'arrivaient jusqu'à moi qu'à l'état de murmures. Il fallait bien, de temps à autre, payer son tribut aux médecines; de petits travaux, des occupations fugitives, la vente d'un bien de famille momayaient mon indispabilité permanente. Je n'étais pas intégré dans le grand système de décevelage, bien que je ne fusse pas tout à fait à l'abri des échelonnures.

Ceci mérite mieux qu'une simple mention. Imaginez un territoire incertain et fragile, la lumière du musée Grévin combinée à celle de la haute montagne, une steppe couverte de bars qui servirait à la fois de coulisses aux Folies-Bergères et de champs de course pour trains express, une infinité de billards japonais, un marécage peuplé d'oiseaux avec une perspective de châteaux en Espagne. Entrent et sortent des trappes de riches qui font la noce ou qui se déclassent par ennui, par dégoût, par vice ou par conviction; à l'autre bout sont des mendians, des paresseux invétérés ou provisoires, de belles filles coquettes et malheureuses, sans oublier les vrais amateurs de la pêche à la ligne. Au milieu de tous ces gens se tiennent, tant bien que mal, les espèces les plus variées d'intellectuels, des artistes, des aventuriers, les révolutionnaires professionnels qui ne sont pas encore devenus des bureaucrates. Il faut y comprendre aussi la pégre, avec ses enclaves aux listes mouvantes et peu sûres. Tout cela, recouvert par les clamens d'une jeunesse confuse et bruyante comme une meute de jeunes chiens, possède ses cafés, ses maisons, ses

35

parle à la première personne du singulier (nous continuerons encore un peu sur ce mode, pour la commodité de l'expression), accueillit M. God, un dimanche d'automne, à l'heure du café-mati. Le Colonel n'avait pas changé : plutôt vieux que bossu, avec des yeux brillants d'assurance et de bon sens.

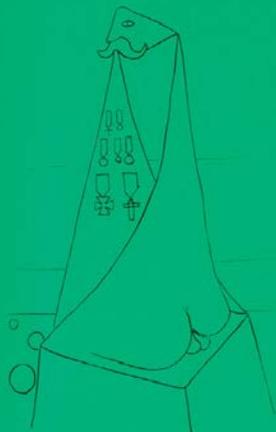
Il fut cordial dès l'abord. Nous prîmes un fiacre et God m'offrit un cigare. Quel calme soudain dans Paris ! Plus de voitures automobiles, quelques bicyclettes, des valais clos jusqu'aux débits de boissons : un vrai dimanche de famille !

— Et cette guerre ? m'entreprit le Colonel.

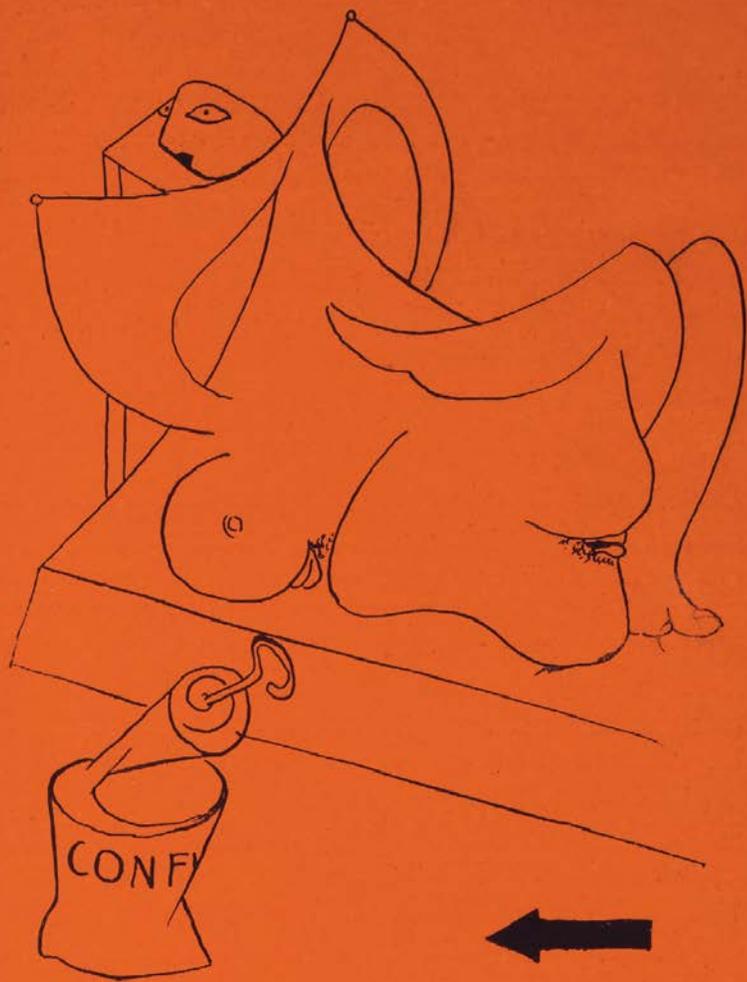
— Plutôt facultative. Après avoir beaucoup marché j'appris, du côté de la Loire, un grand bourg. Sur la place, voisinant avec l'interdiction rituelle aux nomades de stationner, le fut d'un jeune boulean supportant cet écriteau modeste : *Les, depot des isoles*. Comme il se devait, il n'y avait après de cet écriteau qu'un seul homme, un capitaine. Parve capitaine isolé, collant peut-être par surcroît ! Il regardait, tristement, s'écouler le flot des militaires qui rejoignaient des caennies méridionales. Dans l'ensemble, opérations neuves à contre-sens. En repoussant. Il y avait pourtant quelque chose à défendre ! Et vous ?

— Des amis m'avaient prévenu : *vous êtes fichu, il n'y a rien à faire, ne vous rendez pas complice de cette plouserie* ! J'ai planté la mes bou-hommes. Pas intéressants d'ailleurs. Il y avait une partie politique autrement passionnante à jouer dans les troupeaux de moutons tenus au delà de la Loire.

Le fiacre trottait. Nous allions à Vincennes ; le colonel m'expliqua que deux de ses vieux amis nous attendaient à la Porte Jaune. Un homme remarquable, disait-il, le docteur Ogre, médecin aliéniste des hôpitaux, auteur de nombreux ouvrages scientifiques. Le colonel consacrait ses loisirs à la lecture. Il était très pénétré de son rôle nouveau. Ne fallait-il pas reconstruire la Nation ? Des années de grèves, de paros et les électeurs, partis pour la Pomranie, étaient bons. Peut-être en reviendraient-ils avec de meilleurs sentiments ! Dans tous les cas, l'heure n'était pas aux idéologies lumineuses mais à la réalité, prise à bras-le-corps. C'est là que les conseils



...En, Amis : les revues de manœuvre



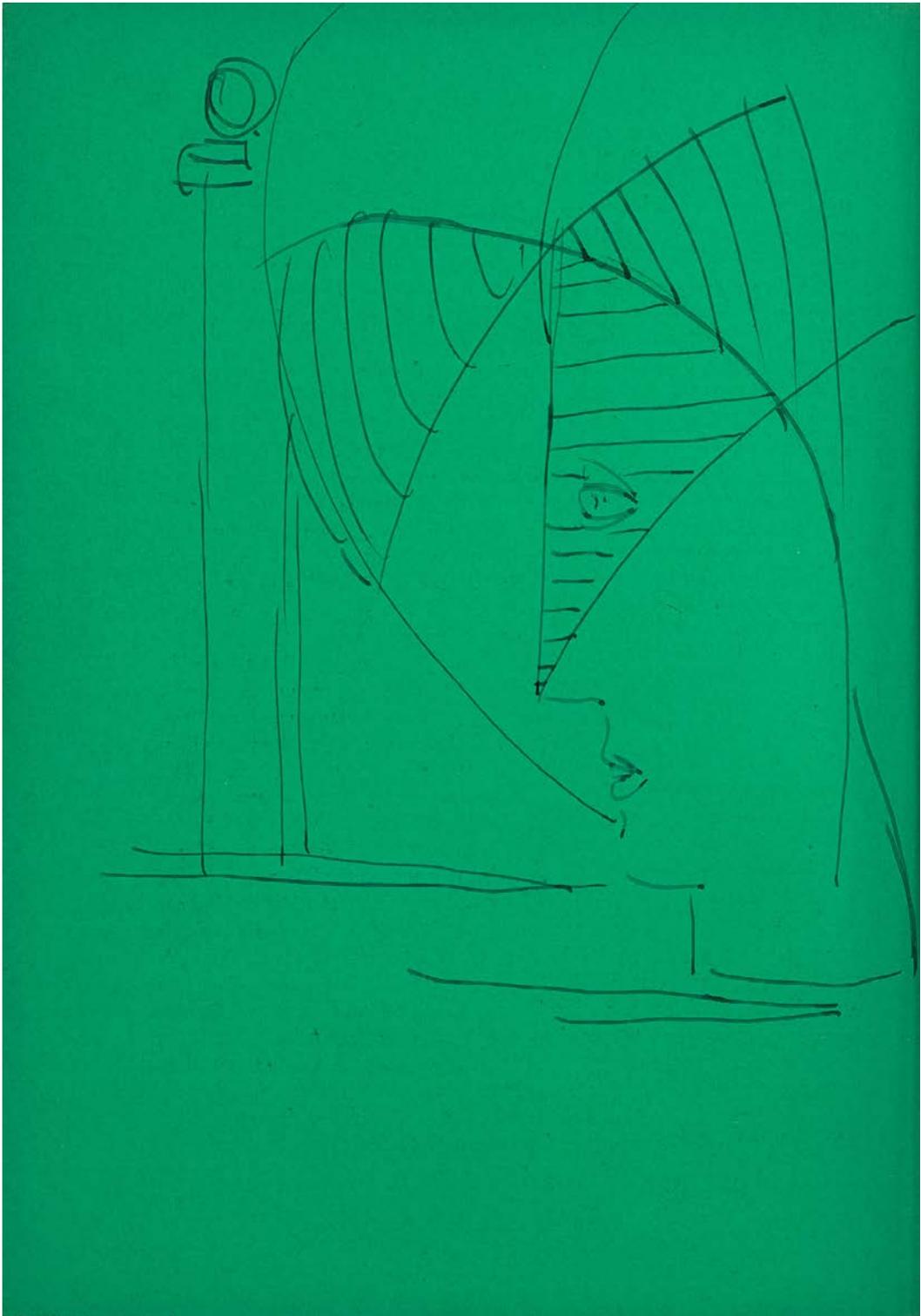
Le thé chez la doctoresse

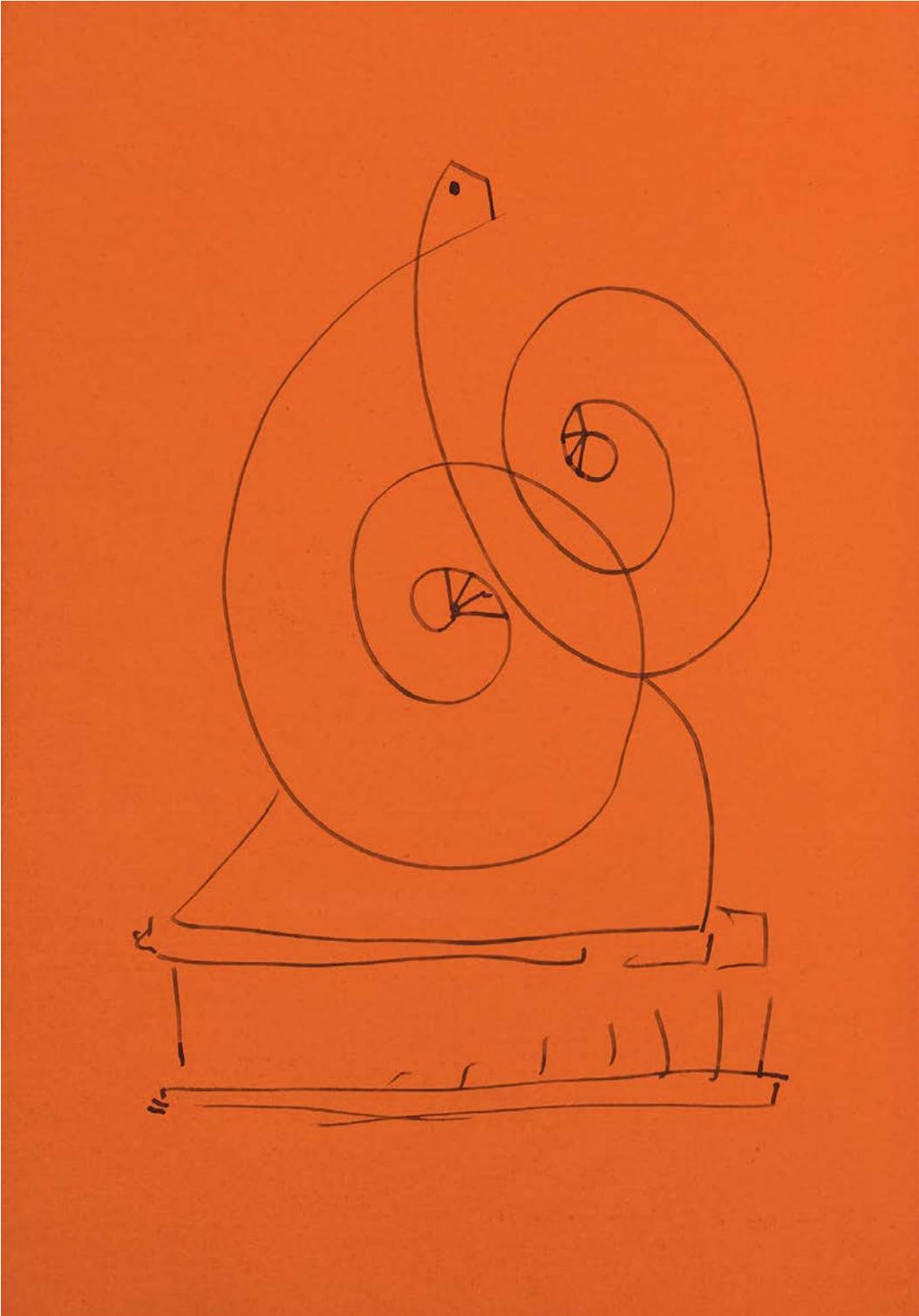


La dialectique du Maître et de l'Esclave



...Je ne suis pas un amant, mais un expérimentateur...







IL A ETÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

UN EXEMPLAIRE UNIQUE SUR AUVERGNE, MARQUE A, COMPORTANT LE TEXTE MANUSCRIT, LES DESSINS ORIGINAUX, TROIS ÉTATS DE L'EAU-FORTE, AINSI QUE DEUX ÉTATS D'UNE EAU-FORTE SUPPLÉMENTAIRE.

CINQ EXEMPLAIRES SUR AUVERGNE, MARQUÉS B A F, COMPORTANT CHACUN UN DESSIN ORIGINAL, DEUX ÉTATS DE L'EAU-FORTE, AINSI QU'UN FRAGMENT MANUSCRIT ET UN ÉTAT DE L'EAU-FORTE SUPPLÉMENTAIRE.

VINGT EXEMPLAIRES SUR LAFUMA, NUMÉROTÉS DE I A XX ET COMPORTANT UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

QUATRE-VINGT-QUINZE EXEMPLAIRES SUR VELLIN NUMÉROTÉS DE 1 A 95,

TOUS CES EXEMPLAIRES DOIVENT, EN OUTRE, COMPORTER UN ÉTAT DES DESSINS DANS LE TEXTE.

SEPT EXEMPLAIRES NOMINATIFS, HORS COMMERCE, SUR BICOLORE MIDAS ÉCARLATE-ÉMERALDE

LE PRÉSENT TIRAGE, ACHÈVE D'IMPRIMER LE QUATORZE JUILLET MIL NEUF CENT TRENTE-QUATRE, CONSTITUE AUTHENTIQUEMENT L'ÉDITION ORIGINALE DU "GRAND ORDINAIRE".

monté le 10 mai 1980

H.S.

*Exemplaire d'André Thérion
contenant les sept dessins originaux
d'Osou Dominguez, un verso de l'illustration
de l'eau forte en deux états obtenus avec
des profanes au St-Vierge et d'une eau forte
supplémentaire. Il a été acheté le 10 mai 1980
par le Musée de la Gravure.*





LE FEU AU CUL

El fuego en el culo

En 1961, Oscar Domínguez participó en la ilustración de dos libros: *Le feu au cul*, de su amigo el poeta Georges Hugnet, y *Le grand ordinaire* (El gran Ordinario), de André Thirion.

Lo que en el poder la particularidad de que los dibujos de Domínguez, en tinta azul de mano izquierda y con aspecto lírico, fueron realizados sobre los textos de Hugnet, está en el tipo del dibujo se subordina al verso del poema. Se trata de escenas más pornográficas que eróticas, en las que Domínguez se deja llevar por la fantasía inconsciente y obscena, y por la asociada sexualidad que emerge del poema. Poemas y dibujos muestran, en sus múltiples dimensiones de líneas finas (la de la escritura y la del dibujo), fundidos en sus diversos movimientos de los cuerpos en el acto sexual.

En los años sesenta Domínguez realizó varios trabajos sobre papel japonés impreso y marcado desde la tinta a la luz. Esta exposición permite comprender que de ellos, conceptualmente se trató con la tinta. Se trata, por tanto, de un espacio de luz, compuesto por dos tiempos: el primero, con un dibujo original y dos grabados en cueros existentes en el momento, con sus libros originales.

LE GRAND ORDINAIRE

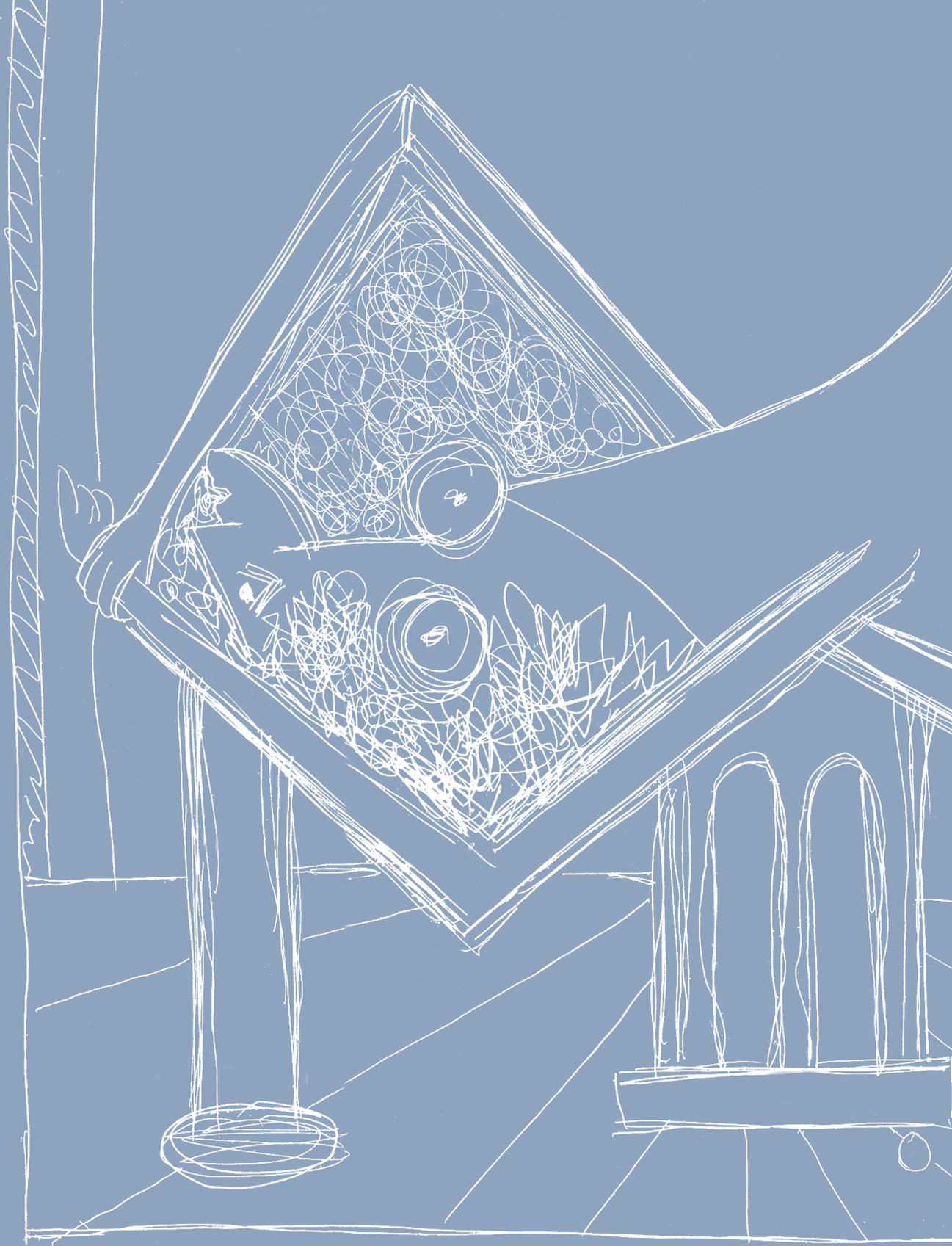
El gran Ordinario

Cuando André Thirion y Oscar Domínguez publican *Le Grand Ordinaire*, le asignan 1934, como fecha de edición con el propósito de evitar el control de la censura, aunque el año real fuera 1943, esto es, en plena Ocupación nazi. Las ilustraciones de Domínguez para el libro -aparecido, por la misma razón, sin mención alguna al editor- contiene dibujos de tono pornográfico que se miden del Mariscal Petain, jefe del Régimen de la región francesa de Vichy, quien ejercía la represión, el control y los atropellos más escandalosos en nombre de la moralidad y el orden. Con los bigotes y medallas característicos, al Mariscal Petain se le representa en situaciones vergonzantes o un tanto indecorosas.

En una estancia de papel pueden contemplarse dos de las más importantes ediciones de este libro. En primer lugar, la edición de lujo conservada por IFA Teniente Espacio de las Artes y procedente de la colección de Gerard Nördmann, con frontispicio impreso en verde, firmado y fechado. Este ejemplar contiene siete dibujos originales de Oscar Domínguez en tinta azul, un grabado original suplementario en negro dedicado por Domínguez a Thirion ("Pour mon très cher ami Thirion: O. Domínguez 43") y un pliego con el manuscrito del preludio a la reedición del libro en 1970.

El segundo volumen de *Le Grand Ordinaire*, perteneciente a la Colección de José María Labuente, contiene un aguafuerte original, siete ilustraciones, un poema inédito del pintor dirigido a Berthelet Ferry, un dibujo a tinta china representando a un militar con su medalla, dos estados de un aguafuerte y otro aguafuerte con el molino del león con sifón.





ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y PAUL ÉLUARD

ILUSTRACIONES PARA *POÉSIE ET VÉRITÉ* 1942

ALFONSO PALACIO

Las ilustraciones realizadas por Óscar Domínguez para el libro *Poésie et Vérité* 1942 de Paul Éluard en 1947 constituyen una buena muestra de la estrecha amistad que unió a estos dos grandes protagonistas de la vanguardia surrealista parisina, al menos entre 1934, año en que el primero entró en contacto con el citado grupo, y 1952, fecha en que falleció el segundo.

De esa relación nos han llegado diferentes comentarios, como por ejemplo los realizados por César González-Ruano acerca de las continuas visitas del escritor al estudio que el pintor tenía en el bulevar Montparnasse durante los primeros años de la Segunda Guerra Mundial¹ y el que aparece en una carta escrita por el artista, en una fecha aún sin precisar, a quien entre 1945 y 1950 fuera su esposa, Maud Bonneaud:

(...) Ce matin Éluard étais très particulièrement gentil avec moi, on a parlé presque 2 heures. Je suis content car il est en pleine forme. Les vacances dans le Midi, avec Picasso et le soleil l'ont réussi à merveille. Il a pris à nager et il est presque comme un arabe².

Además, parece ser que durante la ocupación alemana de Francia fueron muy frecuentes los encuentros entre Óscar Domínguez y Paul Éluard en el restaurante Le Catalan, situado en el mismo Boulevard Montparnasse donde el artista tenía su estudio. Allí, en compañía de Pablo Picasso, Michel Leiris, Charles Ratton, Robert Desnos, André Beaudin

¹ GONZÁLEZ-RUANO conoció a PAUL ÉLUARD a través de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Sobre este aspecto, consúltese: CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO, *Ficha impresionista de veinte artistas españoles en París (1940-1942)*, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, Barcelona, 1946.

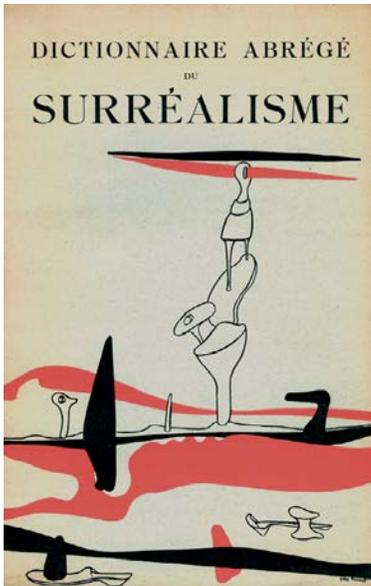
² FERNANDO CASTRO BORREGO, *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1978, pp. 28, 183 y 184. "Esta mañana Éluard ha estado particularmente agradable conmigo. Estuvimos hablando casi dos horas. Estoy contento porque se le ve en plena forma. Las vacaciones en el Midi, con Picasso, y el sol le han sentado de maravilla. Aprendió a nadar y casi parece un árabe".



MAN RAY. *RETRATO DE PAUL ÉLUARD CON AUREOLA*, ca. 1935. Gelatinobromuro, copia actual, 28 x 21 cm. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París



IZIS BIDERMANAS. *ÓSCAR Y MAUD*, ca. 1952. Gelatinobromuro, 24,5 x 18,5 cm. Colección José María Lafuente, Santander



ANDRÉ BRETON / PAUL ÉLUARD, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Ediciones José Corti, París, 1938. Colección José María Lafuente, Santander



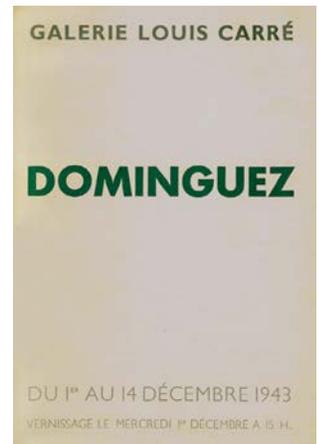
MAN RAY. REtrato de PAUL ÉLUARD. Gelatinobromuro, copia actual, 30,2 x 20,8 cm. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

y Apelles Fenosa entre otros, el pintor español y el escritor francés intercambiaban semanalmente información acerca de la marcha de su trabajo y de su situación personal durante aquellos delicados años³.

Por otro lado, desde el punto de vista expositivo, ya en 1938 Domínguez había sido seleccionado por el propio Éluard y André Breton para formar parte de la *Exposition Internationale du Surréalisme* que tuvo lugar en la Galerie des Beaux-Arts de París entre los meses de enero y febrero. En ella, el artista canario presentó una serie de objetos, dos de los cuales, *Lágrima* y *Jamás*, así como *La exacta sensibilidad* y *Las cuatro estaciones*, fueron reproducidos en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, editado por primera vez ese mismo año por los dos autores citados y en el que el propio Domínguez aparecía bautizado como “El drago de las Canarias”⁴.

Ahora bien, uno de los acontecimientos clave que marcan la dimensión de esa relación se produjo en 1943, cuando con motivo de la primera exposición individual de Óscar Domínguez en París, que tuvo lugar en la Galerie Louis Carré entre los días 1 y 14 de diciembre, éste le pidió a Paul Éluard, quien desde noviembre se encontraba ingresado en el hospital psiquiátrico de Saint-Alban, que escribiera el texto introductorio del catálogo que se tenía pensado publicar. En él, el escritor francés, en su habitual tono poético, hizo un elogio de la elevada calidad, así como de la originalidad de la pintura del tinerfeño, que entroncaba con lo mejor de la modernidad pictórica española. Al menos esto último era lo que daba a entender en el arranque de aquel escrito, que rezaba como sigue:

De Picasso à Domínguez, en passant par Miró et Dalí, variété, générosité de la peinture espagnole, peinture de l'imagination qui se veut forte et libre, peinture en exil, retentissante et combattante. Peinture de l'imagination et science de la réalité



Cubierta del catálogo de la exposición Domínguez celebrada en la Galerie Louis Carré, París, 1943. Colección José María Lafuente, Santander

³ Cat. exp. *Éluard et ses amis les peintres*, Centre Georges Pompidou, París, 4 de noviembre de 1982-17 de enero de 1983, p. 100.

⁴ ANDRÉ BRETON y PAUL ÉLUARD, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, p. 35.

*miroitante, peinture héroïque. L'Espagne blanche et noire brûle en elle de son feu le mieux nourri, de son été le plus cru*⁵.



MAN RAY, *RETRATO DE PICASSO*, 1933. Gelatinobromuro, copia actual, 29,8 x 23,8 cm Colección particular; cortesía Galerie 1900-2000, París

El final de la Segunda Guerra Mundial trajo consigo el progresivo alejamiento de Óscar Domínguez de la órbita del Surrealismo, pero no el de su amistad con Paul Éluard y con otros creadores asociados en su día a ese movimiento de vanguardia, como Man Ray y Jacques Prévert. Diferencias con André Breton, quien no veía con buenos ojos los últimos cuadros metafísicos de torres dechiriquianas que el artista tinerfeño había hecho reproducir en la revista *Cahiers d'Art*, ni tampoco su cada vez mayor proximidad al propio Éluard, Picasso y el Partido Comunista, propiciaron ese distanciamiento⁶. En este sentido, buena muestra de esa cercanía a Éluard por aquella época es el hecho de que tres poemas suyos titulados “Hacer vivir”, “Nos uniremos” y “Enterrar y callar” acompañaran el catálogo de la exposición colectiva *Arte de la España republicana. Artistas españoles de la Escuela de París*, celebrada en la Sala Mánes de Praga entre los días 30 de enero y 23 de febrero de 1946, en la que participó el pintor canario junto con otros creadores de la talla de Francisco Bores, Luis Fernández, Julio González, el propio Picasso, Baltasar Lobo o Hernando Viñes. A los textos de Éluard se añadieron otros de Frédéric Delanglade, Jean Cassou y Tristan Tzara. Por otro lado, en el catálogo editado con motivo de esta misma muestra celebrada en la *Dum Umeni* (Casa del Pueblo) de Brno entre los días 23 de marzo y 14 de abril, decidió suprimirse el último de los poemas citados.

De igual modo, cinco años antes del fallecimiento del poeta, que Domínguez sintió, en palabras de Patrick Waldberg, “como un vacío que el tiempo no podrá colmar”, Éluard publicó en *Cahiers du Sud* el poema titulado *À Oscar Domínguez*, que para Emmanuel Guignon habría que entender como una especie de balance crítico del Surrealismo⁷. El poema dice así:

*Que n'avait-on pris en consigne
Au premier instant ces lignes hésitantes
Et ce lourd déploiement de couleurs injouables*

*Que n'avait-on considéré
D'un œil plus juste cet espace
D'où les objets voyants d'où les objets aveugles
Ne sortaient pas*

*Que n'avait-on déployé fait fleurir
L'état de grâce des vivants
La prééminence des morts*

*Un homme ancien un homme neuf
Avides et violents
Pour passer dans la vie penser à la mort
Nous parlions le langage embarrassé de l'ombre*

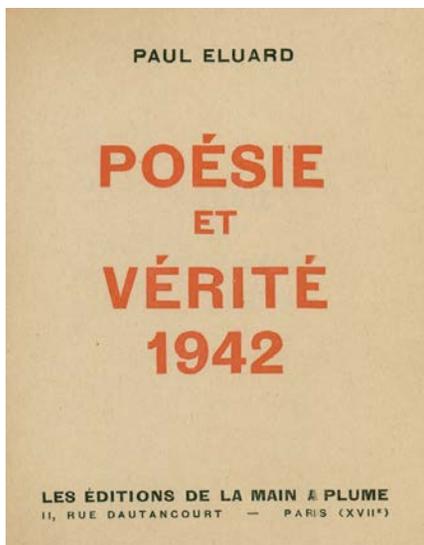
*Mais sur les deux versants du monde
Nous sommes pris dans la glu des images
Le sol rougit à blanc du levant au couchant.*⁸

⁵ “De Picasso a Domínguez, pasando por Miró y Dalí, variedad, generosidad de la pintura española, pintura de la imaginación que se declara fuerte y libre, pintura en el exilio, resistente y combativa. Pintura de la imaginación y ciencia de la realidad especular, pintura heroica. La España blanca y negra arde en ella con el mejor de sus fuegos, en el más duro de sus veranos”.

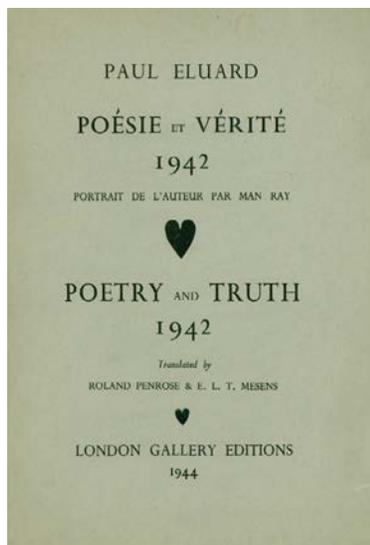
⁶ AA.VV., VICTOR BRAUNER. *Écrits et correspondances, 1938-1948*, Éditions du Centre Georges Pompidou, París, 2005, p. 182

⁷ EMMANUEL GUIGON, “Cronología”, en cat. exp. *Óscar Domínguez, 1926-1957*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de enero-31 de marzo de 1996, p. 294.

⁸ PAUL ÉLUARD, “À Oscar Domínguez”, *Cahiers du Sud*, n° 285, París, 1947, p. 751. “Que no hayamos castigado/Desde el primer momento estas líneas vacilantes/Y el posible despliegue de imposibles colores/Que no hayamos considerado/Con mirada más justa este espacio/Del que no salían/Ni los objetos que ven ni los objetos ciegos./Que no hayamos desplegado dejado florecer/El estado de gracia de los vivos/La preeminencia de los muertos//Un hombre antiguo un hombre nuevo/Ávidos y violentos/Para entrar la vida pensar en la muerte/Hablábamos el confuso lenguaje de la sombra//Pero en las dos vertientes del mundo/Vivimos atrapados por el atractivo de las imágenes/El sol enrojecido de blanco de levante a poniente”.



PAUL ÉLUARD, *Poésie et vérité* 1942, Les Éditions de La Main à Plume, Paris, 1942. Colección José María Lafuente, Santander



PAUL ÉLUARD, *Poésie et vérité* 1942, London Gallery Editions, 1944. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

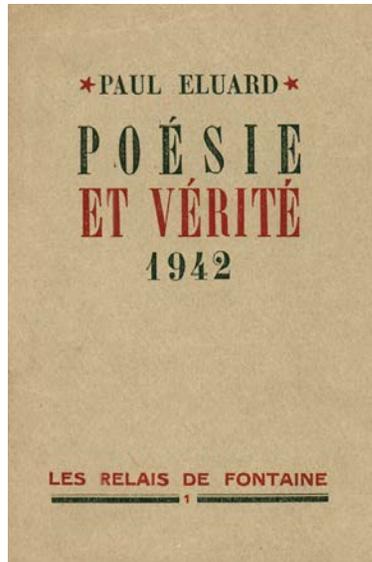
Este mismo texto volvió a aparecer publicado en abril de 1948 en *Voir*, libro de Éluard editado en Ginebra por Les Trois Collines en el que se recogían los poemas dedicados a lo largo de su vida a treinta y dos artistas, acompañados de la reproducción de sesenta y cuatro obras y que, en función de lo que se decía en él, había que entender a modo de comentario irracional de la pintura realizado por la poesía. Los pintores representados eran Picasso, Chagall, Gris, Villon, Léger, Braque, De Chirico, Klee, Ernst, Miró, Tanguy, Masson, Beaudin, Man Ray, Magritte, Dalí, Valentine Hugo, Penrose, Balthus, Delvaux, Leonor Fini, Dora Maar, Labisse, Cícero Dias, Fautrier, Dubuffet, Hayter, Jennings, Vulliamy, Chastel, Ubac y el propio Domínguez. Su poema iba acompañado de la reproducción del óleo sobre lienzo de 1943 titulado *La couturière*, perteneciente a la colección particular de Éluard⁹, quien además también poseía *La solitude*, de 1940. Con motivo de la aparición de este libro tuvo lugar la inauguración de una exposición en la Galerie du Pont-Royal, en la que se exhibieron algunas de las obras reproducidas en la publicación.

La muerte en 1952 de Paul Éluard puso fin a esa amistad. De todas maneras, “ese otro gran amigo muerto que ha dejado un hondo vacío en el corazón de Domínguez”, como lo definiera R.V. Gindertael en su reseña a la exposición individual que el pintor español celebró en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas en 1955¹⁰, fue el encargado de prologar con un breve texto escrito hacía tiempo el catálogo de esa misma exhibición. Dos años más tarde sería el propio Óscar Domínguez quien falleciera, cerrándose con ello definitivamente el último capítulo de esta relación.

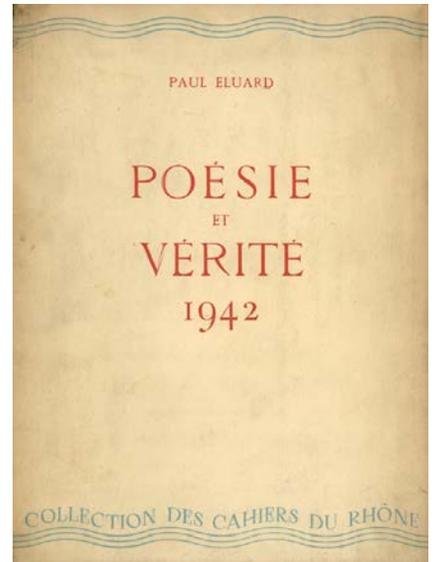
De ella, como se ha señalado al comienzo de este texto, ha quedado como máximo ejemplo el trabajo de ilustración realizado por el artista canario para el libro *Poésie et Vérité* 1942, editado por primera vez ese mismo año, aunque sin ilustraciones, y reeditado en 1947 por Ed. Librairie Les Nourritures Terrestres, esta vez con las imágenes de Óscar Domínguez. El título está tomado del que Goethe diera a su propia autobiografía, de ahí

⁹ Hay que recordar que la madre del escritor francés desempeñó la profesión de costurera durante toda su vida.

¹⁰ R. V. GINDERTAEL, “Óscar Domínguez, adepte puis dissident du surréalisme”, *Les Beaux-Arts*, n° 707, Bruselas, 10 de noviembre de 1955.



PAUL ÉLUARD, *Poésie et vérité 1942*, Les Relais de Fontaine. Colección José María Lafuente, Santander

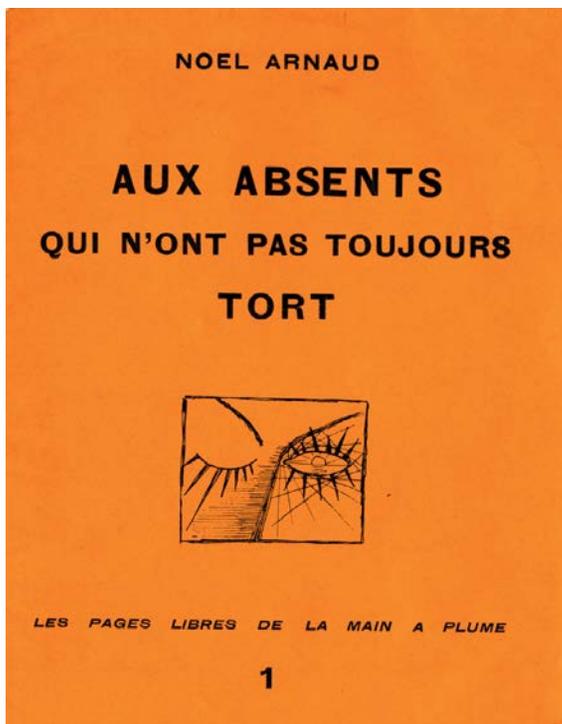


PAUL ÉLUARD, *Poésie et vérité 1942*, Collection des Cahiers du Rhône. Colección José María Lafuente, Santander

la importancia que tiene como elemento de diferenciación la presencia siempre en el mismo del año 1942. Según se hace constar en el propio volumen, tanto el texto como las ilustraciones fueron tirados el 1 de octubre de 1947 en el taller de estampación de Roger Lacourrière, situado en Montparnasse. La tirada ascendió a doscientos veintidós ejemplares y para su realización se utilizó papel verjurado antiguo (para el ejemplar número 1) y papel chiffon de lana (para el resto de ejemplares). El trabajo desarrollado por Óscar Domínguez consistió en la ejecución de treinta y dos aguafuertes. Una litografía en color decoró el frontispicio. Por una carta del pintor canario a Eduardo Westerdahl desde Londres, a donde había ido como organizador de una exposición de artistas españoles de la Escuela de París en aquella ciudad, se sabe que en marzo de 1947 Domínguez ya había comenzado a trabajar sobre el proyecto. Por otra desde París al mismo personaje, se informa de que el libro había salido a la venta a comienzos de 1948¹¹.

Con el fin de centrar un poco más el significado y alcance de esta colaboración entre Óscar Domínguez y Paul Éluard, conviene tener en cuenta las circunstancias que rodearon la primera edición de este libro. Como se ha dicho, ésta se produjo en mayo de 1942, en el contexto de la actividad llevada a cabo por La Main à Plume, nombre del grupo de escritores y artistas, algunos de ellos procedentes de la revista de orientación dadaísta *Réverbères* animada por el pintor Jean Marembert, que mantuvo activa la práctica surrealista bajo la ocupación alemana tras la huida de algunos de los más destacados miembros de esa vanguardia a Estados Unidos y Latinoamérica. El nombre del grupo fue tomado de uno de los versos que componen el poema “Mauvais sang” incluido en el célebre libro de Arthur Rimbaud *Une saison en enfer*: “La main à plume vaut la main à charrue”. A él pertenecieron, entre otros, Noël Arnaud, quien supervisó personalmente la publicación del libro de Éluard, Jean-François Chabrun, Christine Boumeester, Christian Dotremont, Henri Goetz, Manuel Viola, Robert Rius, Gérard Schneider, Gérard Vulliamy, Léo Malet, Pablo Picasso, Raoul Ubac, Maurice Henry, René Magritte, Paul

¹¹ Las dos cartas se encuentran reproducidas en: FERNANDO CASTRO BARRERO, *op. cit.*, pp. 28 y 29.

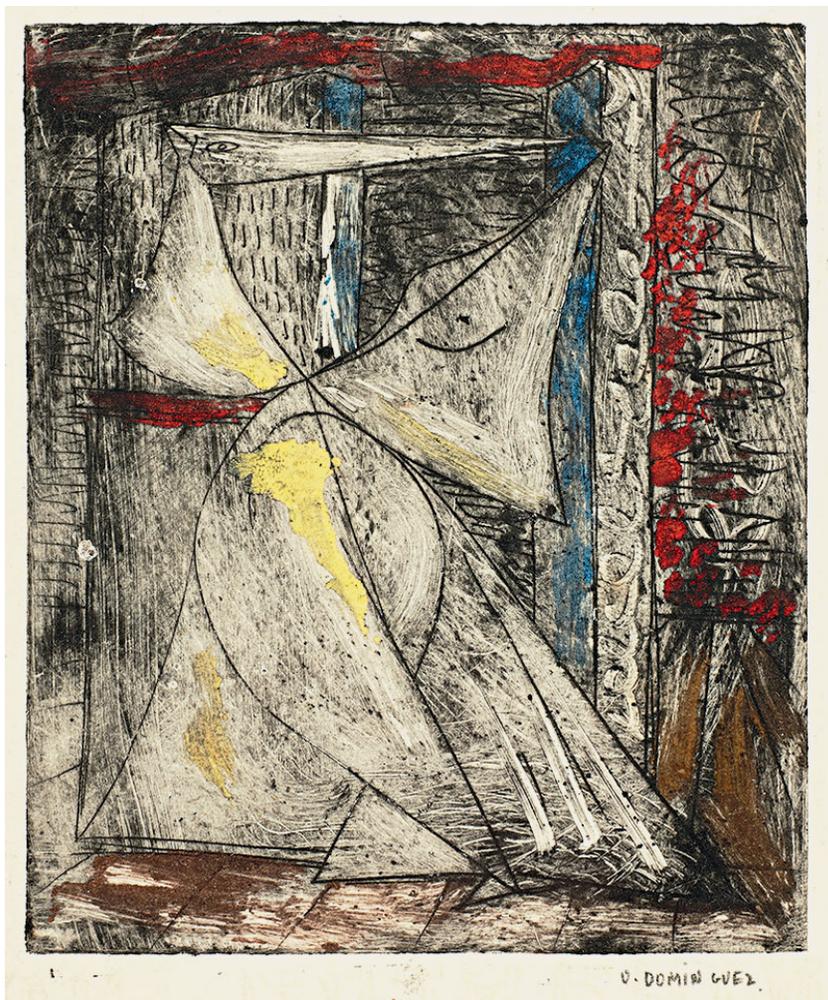


NOËL ARNAUD. *Aux absents qui n'ont pas toujours tort*, París, Les Éditions de La Main à Plume, 1942. Ilustrado con un aguafuerte original de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Colección José María Lafuente, Santander

Delvaux, Jacques Hérold, Victor Brauner, Jean Arp y, aquellos que más nos interesan en este caso, Paul Éluard y Óscar Domínguez. El primero, que fue contactado por Reine Bureau, Arnaud y Marc Patin, fue quien sugirió la incorporación del canario a la asociación. La actividad del grupo entre 1941 y 1944, dejando a un lado su decidido apoyo a la Resistencia frente a la ocupación alemana¹², consistió sobre todo en la publicación, desde esa óptica surrealista, de un total de siete antologías con textos e ilustraciones de diferentes artistas y veinticuatro *plaquettes* individuales, entre las que destaca la de Paul Éluard. Mientras, las actividades llevadas a cabo en el seno del mismo por Domínguez han quedado perfectamente referenciadas por Jean-Charles Gateau y el propio Guignon¹³: trabajo de ilustración en 1941 para la publicación colectiva titulada *Transfusion du verbe* y para el poema de Christian Dotremont *Noués comme une cravate*; realización de otras ilustraciones al año siguiente para el libro de la escritora Laurence Iché, compañera sentimental de Robert Rius, *Au fil du vent*, una de las cuales fue reutilizada en la colección titulada *Les Pages Libres de la Main à Plume*; y ejecución en 1943 de un aguafuerte para el volumen de Noël Arnaud titulado *Aux absents qui n'ont pas toujours tort*. Además, se tiene noticia de que desde la dirección del grupo se tenía pensada la publicación de una monografía del artista canario, que por aquel tiempo, según comentaba Jean-François Chabrun, estaba obsesionado con el desarrollo de una técnica que permitiese la elaboración de un cuadro colectivo, escrita por su compatriota Manuel Viola. Finalmente, en el contexto de otra de las publicaciones de La Main à Plume titulada *La conquête du monde par l'image*, realizada en 1942, Domínguez escribió el artículo "La pétrification du temps". La ruptura de Paul Éluard con el grupo en 1943 tras la expulsión

¹² Hasta ocho miembros de esta agrupación encontraron la muerte durante la Segunda Guerra Mundial por su compromiso y lucha por la libertad.

¹³ JEAN-CHARLES GATEAU, *Éluard, Picasso et la peinture: 1936-1952*, Droz, Ginebra, 1983, pp. 114 y 115 y EMMA-NUEL GUIGNON, *op. cit.*, pp. 287 y 288.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. FIGURA FEMENINA, ca. 1942. Aguafuerte y gouache sobre papel, 15 x 12 cm. Dibujo para el libro *Aux absents qui n'ont pas toujours tort* de NOËL ARNAUD, 1942. Colección Galería Guillermo de Osma, Madrid

de Georges Hugnet y su discusión con Arnaud y Malet, a quien el poeta había calificado a partir de un escrito suyo de trotskista contrarrevolucionario, originó igualmente por solidaridad con su amigo la salida de Óscar Domínguez del mismo. Atrás habrían quedado un conjunto de trabajos realizados por este último en el contexto de su pertenencia al grupo, y más concretamente con el propósito de financiarlo, que alimentaron la leyenda del pintor canario como creador de falsos cuadros que harían pasarse por obras de Giorgio de Chirico y Pablo Picasso.

En lo que a su contenido se refiere, *Poésie et Vérité 1942* —obra a partir de la cual hay que recordar que en 1943 Francis Poulenc realizó una cantata coral para doce voces titulada *Figure humaine*— constituye junto con *Au rendez-vous allemand*, escrita en 1944, uno de los grandes ejemplos del compromiso moral y político alcanzado por Paul Éluard durante la Segunda Guerra Mundial. Decidido a no huir de Francia, el escritor francés

llevó a cabo a lo largo de esos años una destacada labor de oposición a la ocupación alemana, tanto desde su actividad literaria como desde su estrecho contacto con el partido comunista y el maquis¹⁴. En este sentido, los diecisiete poemas que componen el libro son una buena muestra de la sombría situación que se vivía en Francia por aquella época, pero también de la actitud de protesta y resistencia, así como de esperanza en un futuro mejor y de la necesidad de solidaridad y amor entre los seres humanos, que alentó Éluard en estos momentos tan complicados. Su reedición en 1947 se debió al deseo del escritor de realizar una nueva tirada ilustrada, para lo que llamó a su buen amigo Óscar Domínguez, quien en aquel momento estaba preparando su primera exposición individual en la ciudad checa de Olomuc, celebrada al final entre el 14 y el 28 de diciembre. Además, en ese año también cabe destacar la publicación de su libro *Les deux qui se croisent*, dedicado a Maud, y que lleva reseñado como lugar y fecha de realización “Luchon, agosto de 1946”.

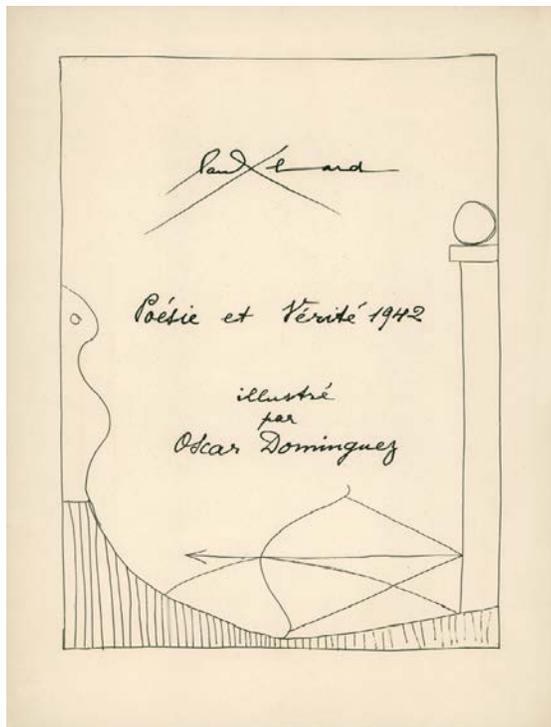
El pintor canario enseguida comprendió la profunda carga humanista, repleta de matices y aristas, que tenía el conjunto de poemas reunidos por Éluard. Para su plasmación se sirvió de algunos de los motivos sobre los que su obra había venido reflexionando en los últimos años (los que, por cierto, salpican por todas partes su relato poético más arriba citado), caracterizados por su gran polivalencia y versatilidad tanto semántica como visual, así como por un estilo de ejecución muy específico, que sería el característico de su denominada etapa picassiana. Ésta se desarrolló aproximadamente entre 1944 y 1949, independientemente de que Domínguez conociera a Picasso desde finales de la década de 1930, gracias al mayor contacto que se produjo entre ambos en el París ocupado y, más tarde, en Golfe Juan, retiro estival del pintor malagueño una vez finalizada la guerra y a donde solía acudir Domínguez a visitarlo. También iban otros escritores, editores, músicos y artistas como Jacques Prévert, Edouard Pignon, Guy Bernhardt de la Pierre y Albert Skira. De la intensidad de esa amistad y, en especial, de la tremenda admiración que el artista canario sentía por su colega español ha quedado una importante cantidad de comentarios suyos en diversas cartas¹⁵. De igual modo son muy interesantes, en este sentido, las declaraciones realizadas por determinados protagonistas de la vida cultural de la época que conocieron a los dos creadores¹⁶.

El libro, que tanto en lo literario como en lo artístico, en lo escrito y en lo visual, hay que entender como una unidad, se abre con un frontispicio en el que aparecen algunos de esos motivos trabajados por el pintor canario en aquella época: un arco con una flecha, un árbol y un toro, animal éste con el que, tanto en lo personal como en lo profesional, se sintieron identificados Domínguez y Picasso, y que en la obra del primero aparece ya a mediados de la década de 1930 como una especie de símbolo individual y colectivo del destino trágico. Muchos de sus cuadros de la etapa picassiana están caracterizados por la presencia, entre amenazante y surreal, de este animal, que unas veces aparece solo y otras acompañado por luchadores-gladiares y toreros, en el contexto de alguna tauromaquia. De igual manera, ese otro motivo del arco y de la flecha, junto con el de la columna y una piedra por encima del capitel se repite, a modo de perfecto marco, en la portada que contiene el nombre del autor, el título del libro y la persona que se ha encargado de realizar su ilustración. Por último, la flecha, símbolo al igual que el árbol de vida, de energía pujante y de fuerza, también será un motivo que aparezca en otros dos poemas: “Un feu sans tache” y “Bientôt”.

¹⁴ LOUIS PARROT, en su libro *L'Intelligence en guerre*, publicado en París en 1945, llegó a hablar del “coraje audaz” demostrado por PAUL ÉLUARD a lo largo de aquellos años.

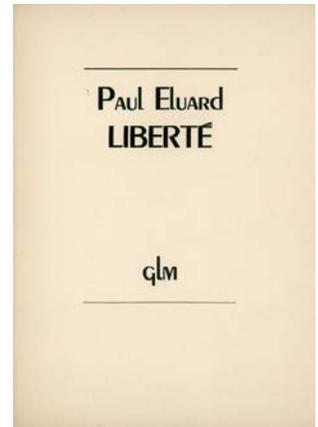
¹⁵ FERNANDO CASTRO BORREGO, *op. cit.*

¹⁶ BRASSÁI, KAHNWEILLER, JEAN-PAUL CRESPELLE, entre otros, dieron noticia de aquellos encuentros. Sus testimonios se encuentran recogidos en: FERNANDO CASTRO, “Domínguez y Picasso”, en cat. exp. Óscar Domínguez, Galería Guillermo de Osma, Madrid, 1994-1995, pp. 23 y 24.



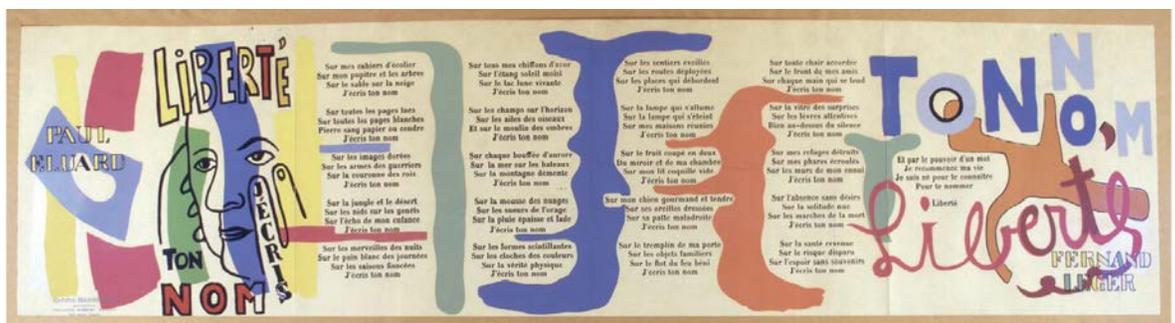
ÓSCAR DOMÍNGUEZ / PAUL ÉLUARD. *Poésie et vérité* 1942
 Editado por Les Nourritures Terrestres en París el 1 de octubre de 1947, en las prensas de Roger Lacourrière, este libro contiene 33 aguafuertes, 34 x 26,5 cm, de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Las imágenes reproducidas en estas páginas corresponden a la "suite" de las primeras pruebas, con la descomposición de la plancha en colores y un aguafuerte original, tal y como sucede en los primeros 35 ejemplares de esta edición compuesta por 221. Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

El poema con el que se abre el volumen, “Liberté”, es uno de los más célebres de Paul Éluard y, para algunos especialistas, de toda la literatura francesa del siglo XX. Convertido en auténtico himno de la Resistencia, el mensaje de optimismo combativo que porta en sus salmódicas estrofas, así como la reivindicación que a lo largo del mismo se hace de este principio libertario al que alude el título como un valor inherente a todo sujeto vivo, fue perfectamente interpretado por Óscar Domínguez a través de una serie de ilustraciones muy gráficas: el quinqué, la mujer con antorcha, los pájaros, las estrellas, las columnas sobre las que hay lámparas, etc. Con ellos, el artista consigue subrayar esa condición de justicia y esperanza, apoyada sobre el anhelo de libertad, que reclama el poeta. Es más, algunas de esas imágenes, como la mujer, las aves o la lámpara (*sur la lampe qui s’allume/sur la lampe qui s’éteint*), parecen estar sacadas del propio texto, sin que esa transposición se presente como una redundancia, pleonismo plástico o repetición, sino más bien como una audaz simbiosis entre la labor del escritor y la llevada a cabo por su traductor en imágenes. Esta perfecta comunión, que hace que a lo largo del libro imagen y texto se vayan enriqueciendo y complementando mutuamente, se hace más evidente si cabe en el sol estrellado que, a modo de clímax visual, sirve como colofón al estallido verbal originado por la palabra “Liberté” con la que se cierra el poema. Ese sol estrellado también aparecerá a modo de ilustración, y con su significado similar de explosión vital, en el poema titulado “Du dehors”.



PAUL ÉLUARD, *Liberté*. Ediciones GLM, París, 1945. Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

Una dimensión más sombría tiene el segundo poema del libro, “Sur les pentes inférieures”, atravesado por un tono entre trágico y elegíaco, y repleto de imágenes relativas al mundo humano y de la naturaleza que recuerdan, por su fuerza, a las de determinados poemas de René Char, buen amigo de Paul Éluard. En este sentido, a esa sensibilidad, imbuida también de cierta épica, parece responder la imagen elaborada por Domínguez para acompañarlo, que se podría identificar con la de un ser tendido parecido a ese “mort planté dans la terre/rien que ténèbres en tête” al que aluden el segundo y tercer verso. Unas lanzas con su punta en forma de corazón invertido podrían cifrar la interpretación de la imagen como un trasunto del guerrero fallecido que en un acto de generosidad y amor incondicional es capaz de entregar su vida, que nunca será inútil por esa dimensión sacrificial, en beneficio de los demás.



PAUL ÉLUARD / FERNAND LÉGER. *LIBERTÉ TON NOM*, 1942/1946. Poema con ilustraciones, 40 x 121 cm. The Penrose Collection, Inglaterra

Liberté'

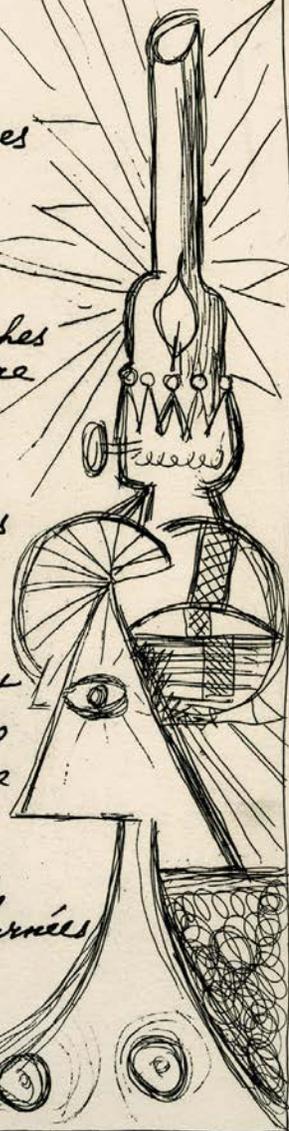
Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom

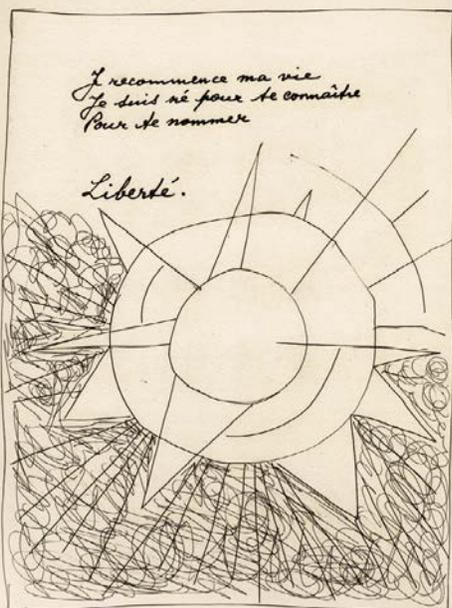
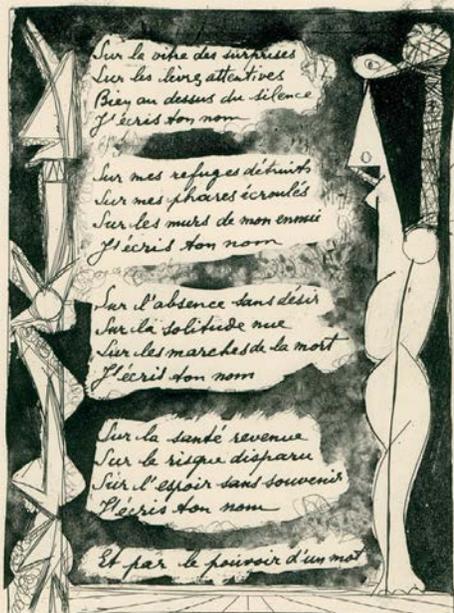
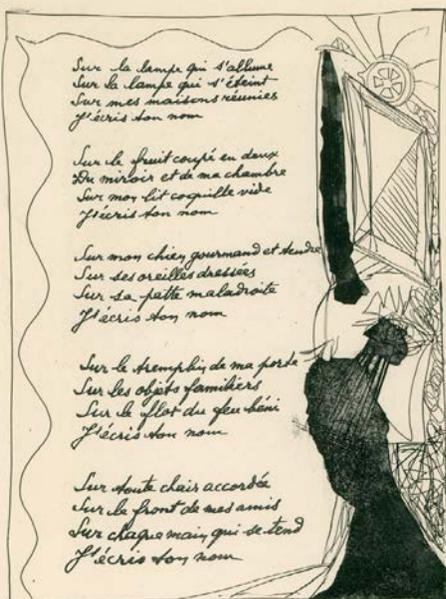
Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

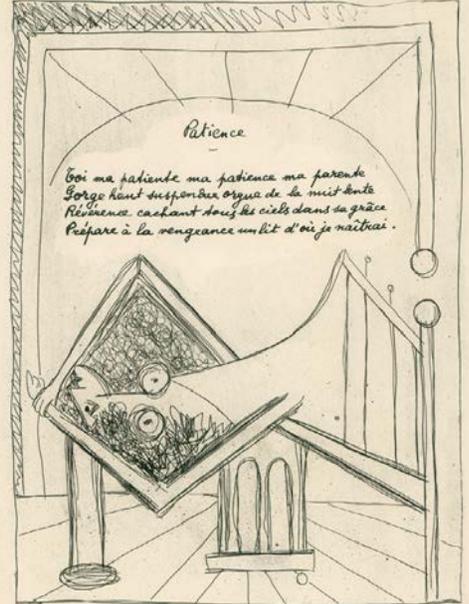
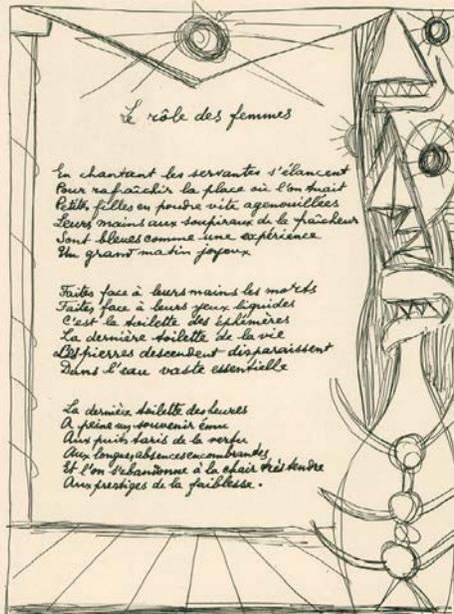
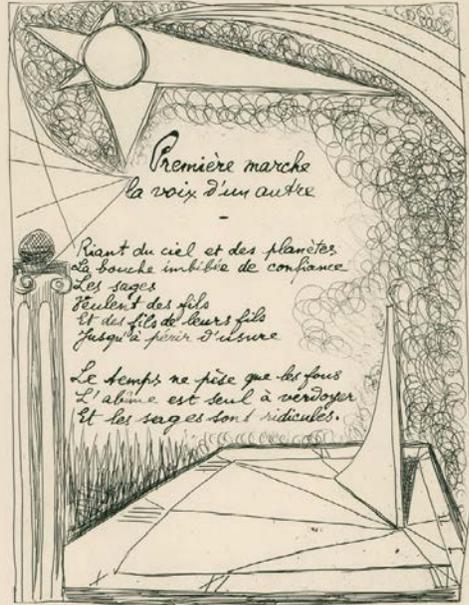
Sur les images dorées
Sur les armés des guerriers
Sur la couronne des rois
J'écris ton nom

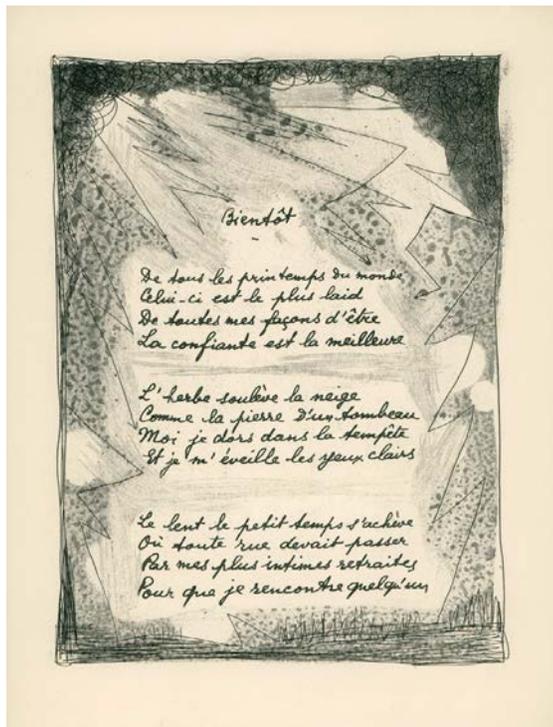
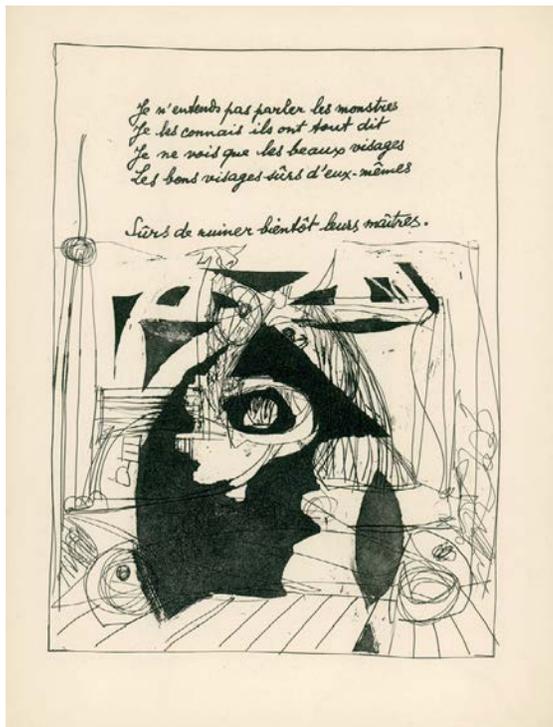
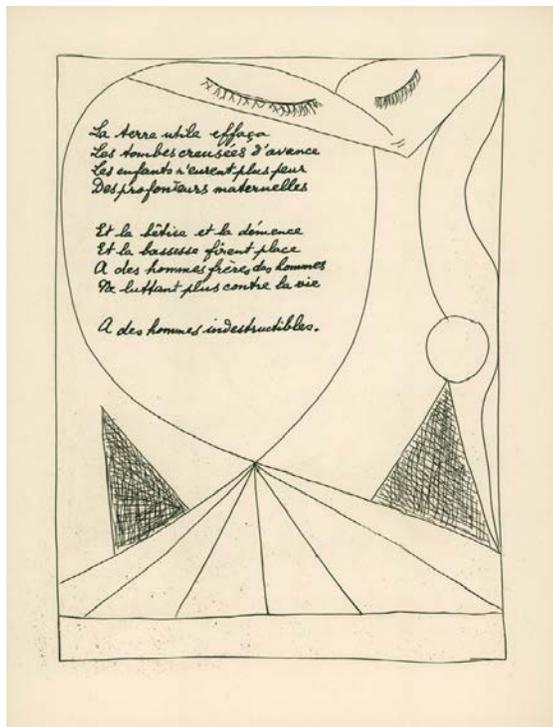
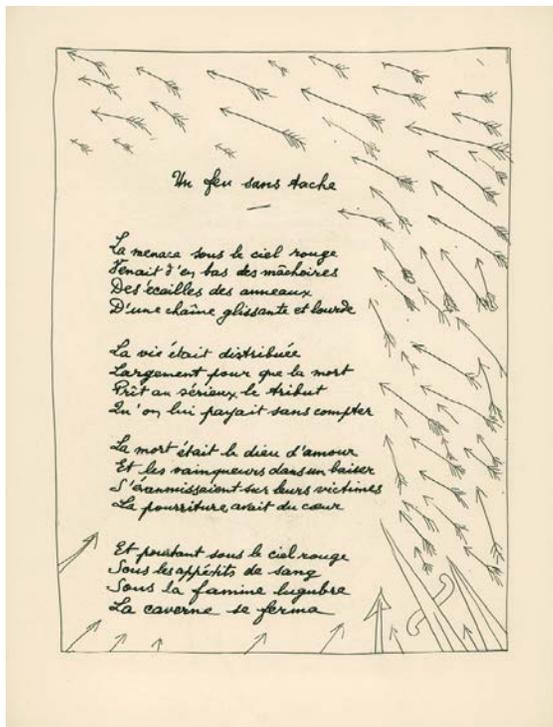
Sur la jungle et le désert
Sur les nids sur les genêts
Sur l'écho de mon enfance
J'écris ton nom

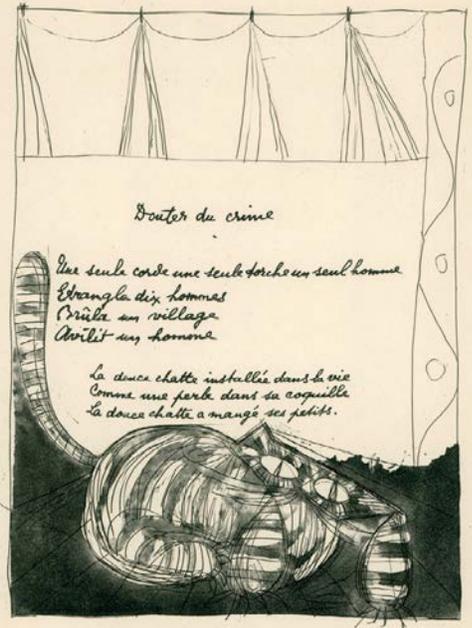
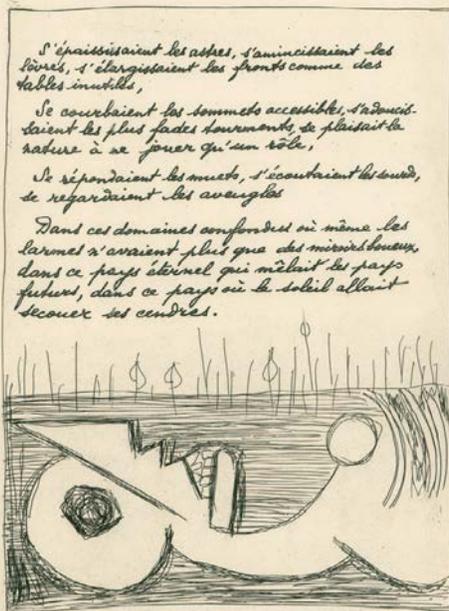
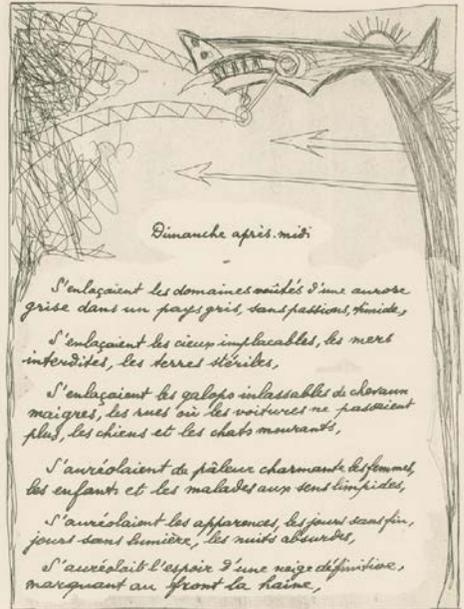
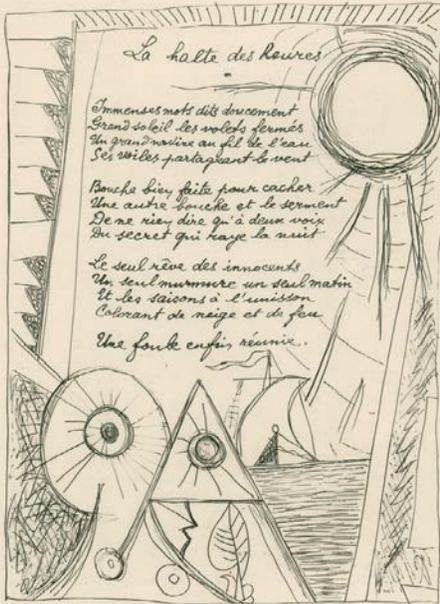
Sur les merveilles des nuits
Sur le pain blanc des journées
Sur les saisons fiancées
J'écris ton nom

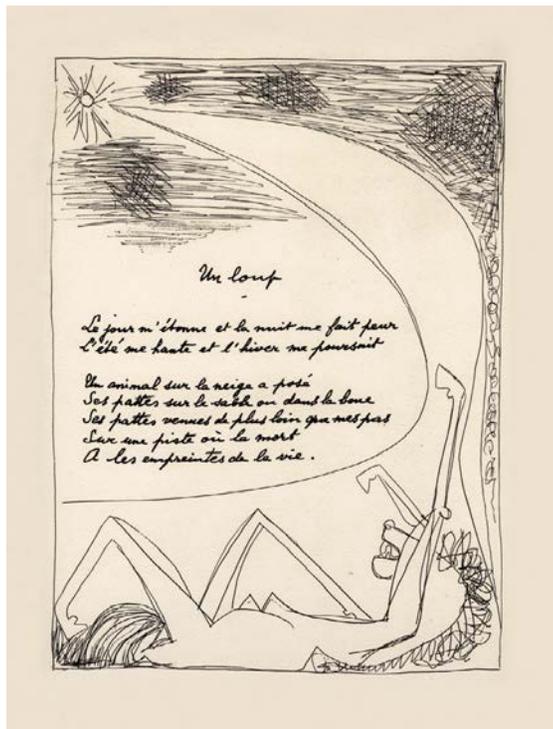
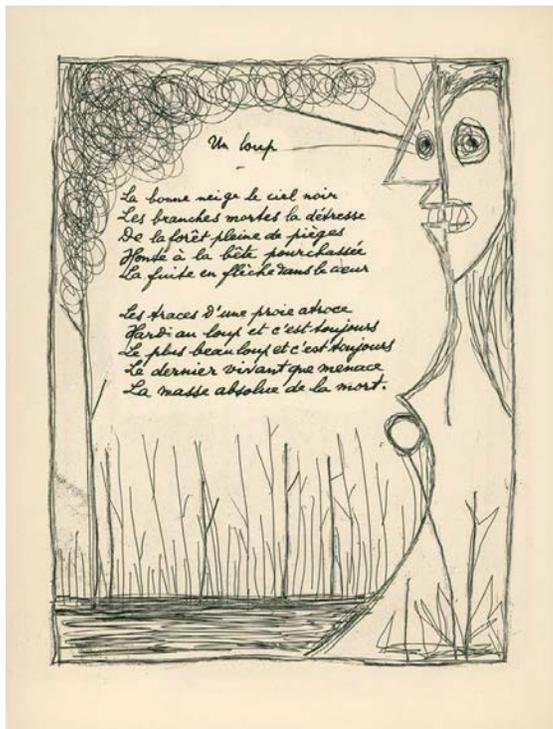
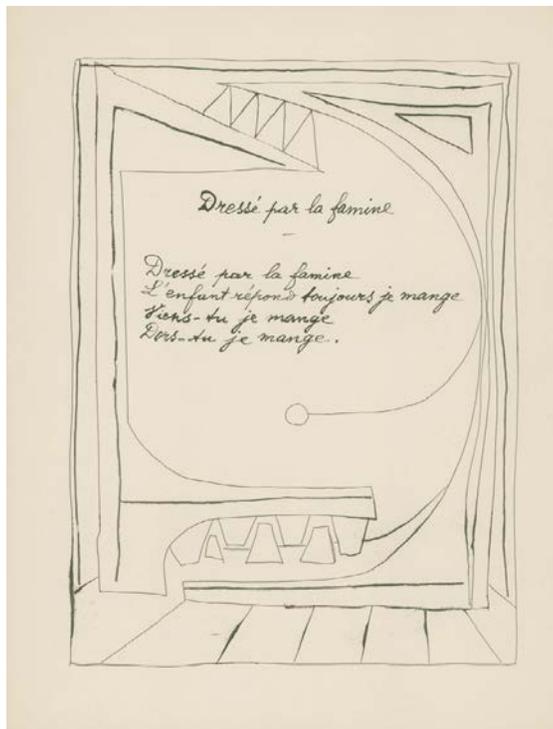
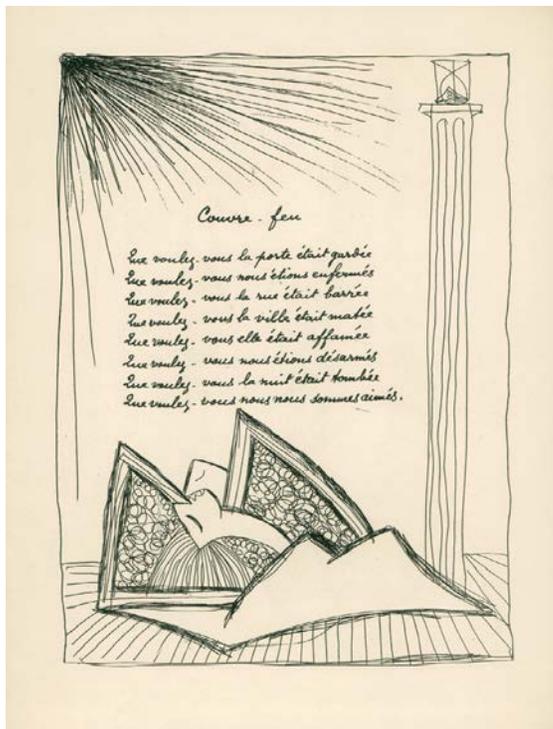


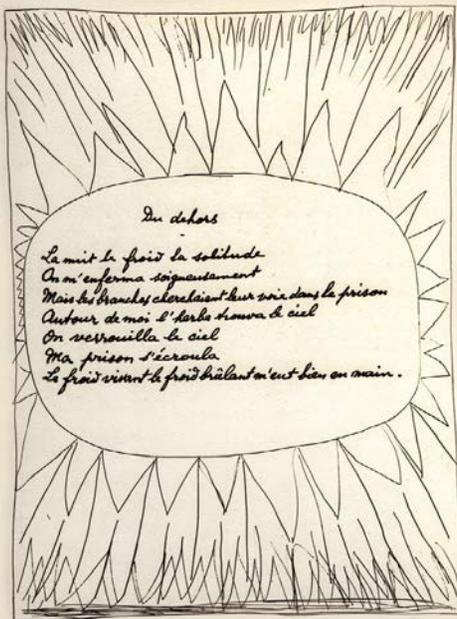






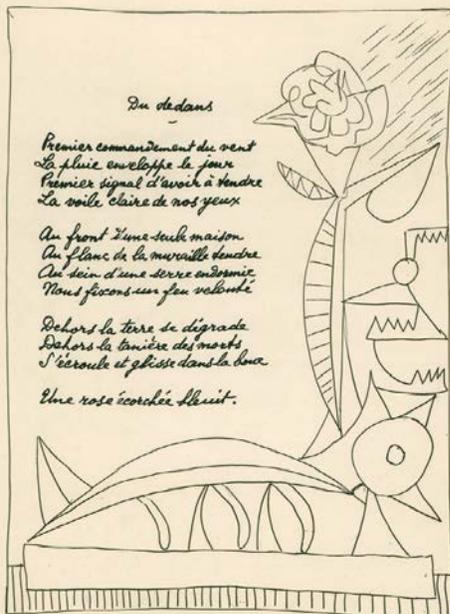






Du dehors

*La nuit la froid la solitude
 On m' enferma soigneusement
 Mais les branches chatoiaient leur soir dans la prison
 Autour de moi s'herbe trouva de ciel
 On serrouilla le ciel
 Ma prison s'écroula
 Le froid vivait le froid brûlant m'eut bien en main.*



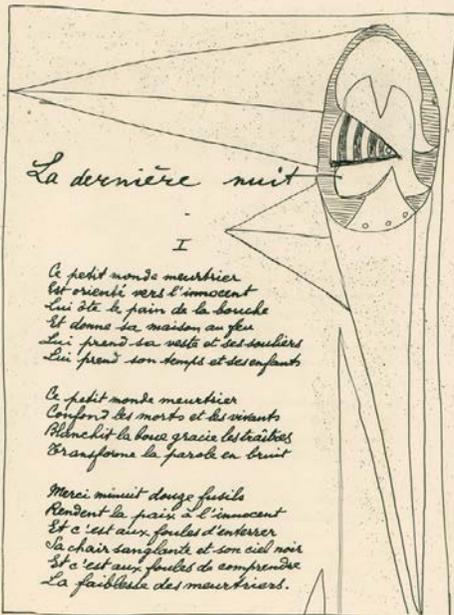
Du dedans

*Premier commandement du vent
 La pluie enveloppe le jour
 Premier signal d'avoir à tendre
 La voile, claire de nos yeux*

*Au front d'une seule maison
 Au flanc de la merveille d'endra
 Au sein d'une terre endormie
 Nous faisons un feu velouté*

*Delors la terre de dégrada
 Delors la tanière des morts
 S'écroule et glisse dans la boue*

Une rose écorchée s'éteint.



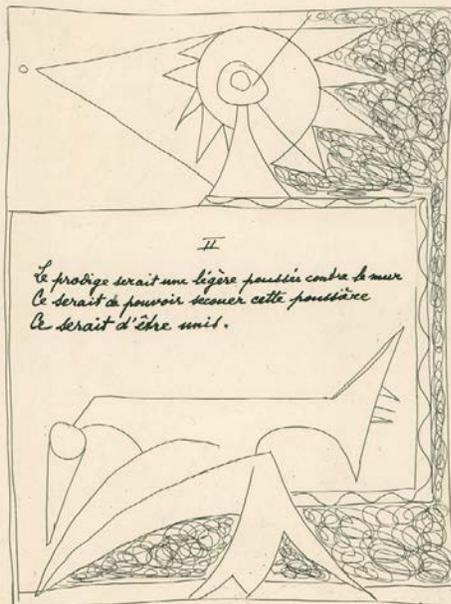
La dernière nuit

I

*Ce petit monde meurtrier
 Est orienté vers l'innocent
 Lui ôte le pain de la bouche
 Et donne ses maisons au feu
 Lui prend ses vases et ses souliers
 Lui prend son temps et ses enfants*

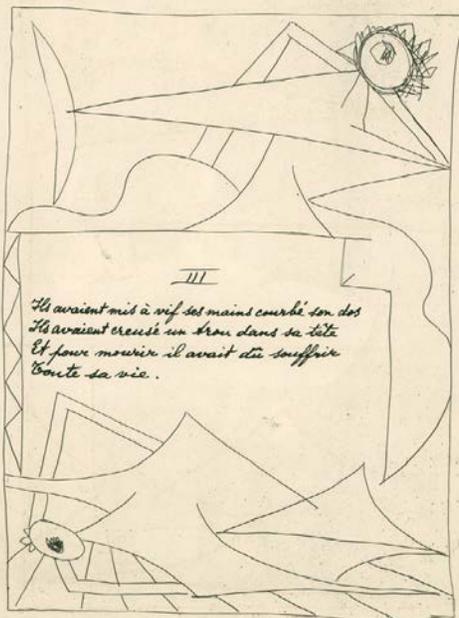
*Ce petit monde meurtrier
 Confond les morts et les vivants
 Planchet la boue grâce les traîtres
 Transforme la parole en bruit*

*Merci minuit douze fertile
 Rendent la paix à l'innocent
 Et c'est aux foules d'enterrer
 La chair sanglante et son ciel noir
 Et c'est aux foules de comprendre
 La faiblesse des meurtriers.*

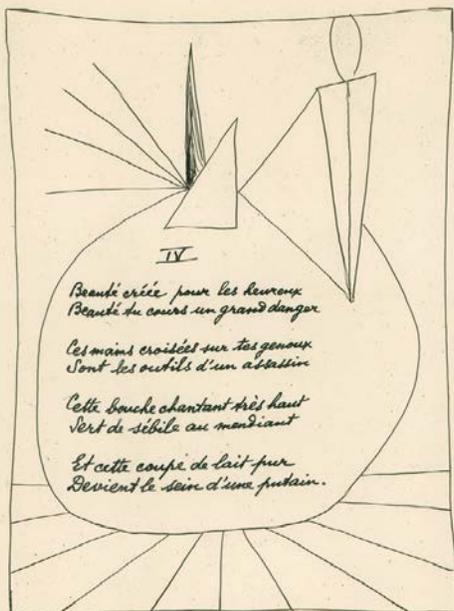


II

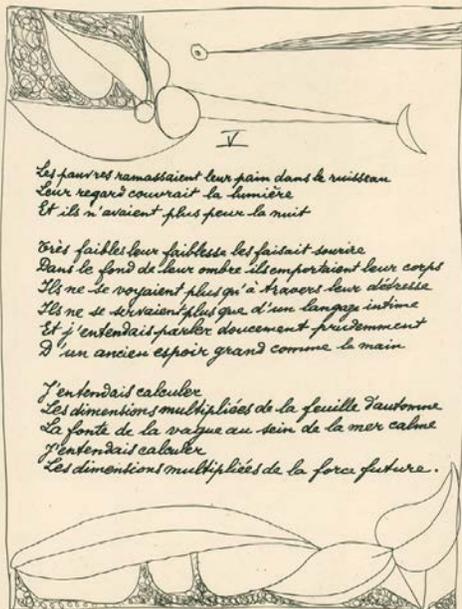
*Le froitage serait une légère poussière contre la mur
 Ce serait de pouvoir secouer cette poussière
 Ce serait d'être unis.*



III
 Ils avaient mis à rif ses mains courbée son dos
 Ils avaient creusé un trou dans sa tête
 Et pour mourir il avait dû souffrir
 Toute sa vie.



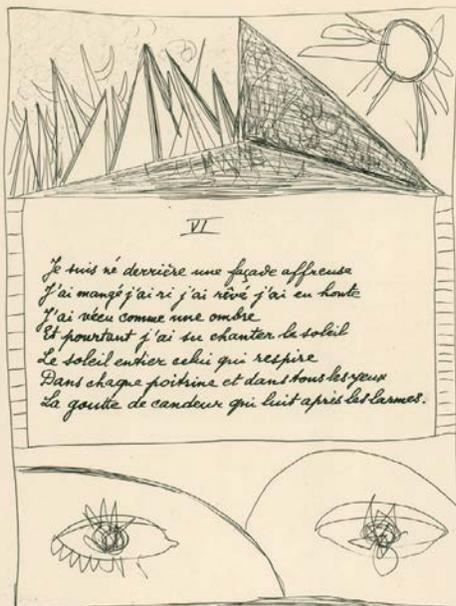
IV
 Beauté créée pour les heureux
 Beauté du cours en grand danger
 Les mains croisées sur tes genoux
 Sont les outils d'un assassin
 Cette bouche chantant très haut
 Vert de sébile au mendiant
 Et cette coupe de lait pur
 Devient le sein d'une putain.



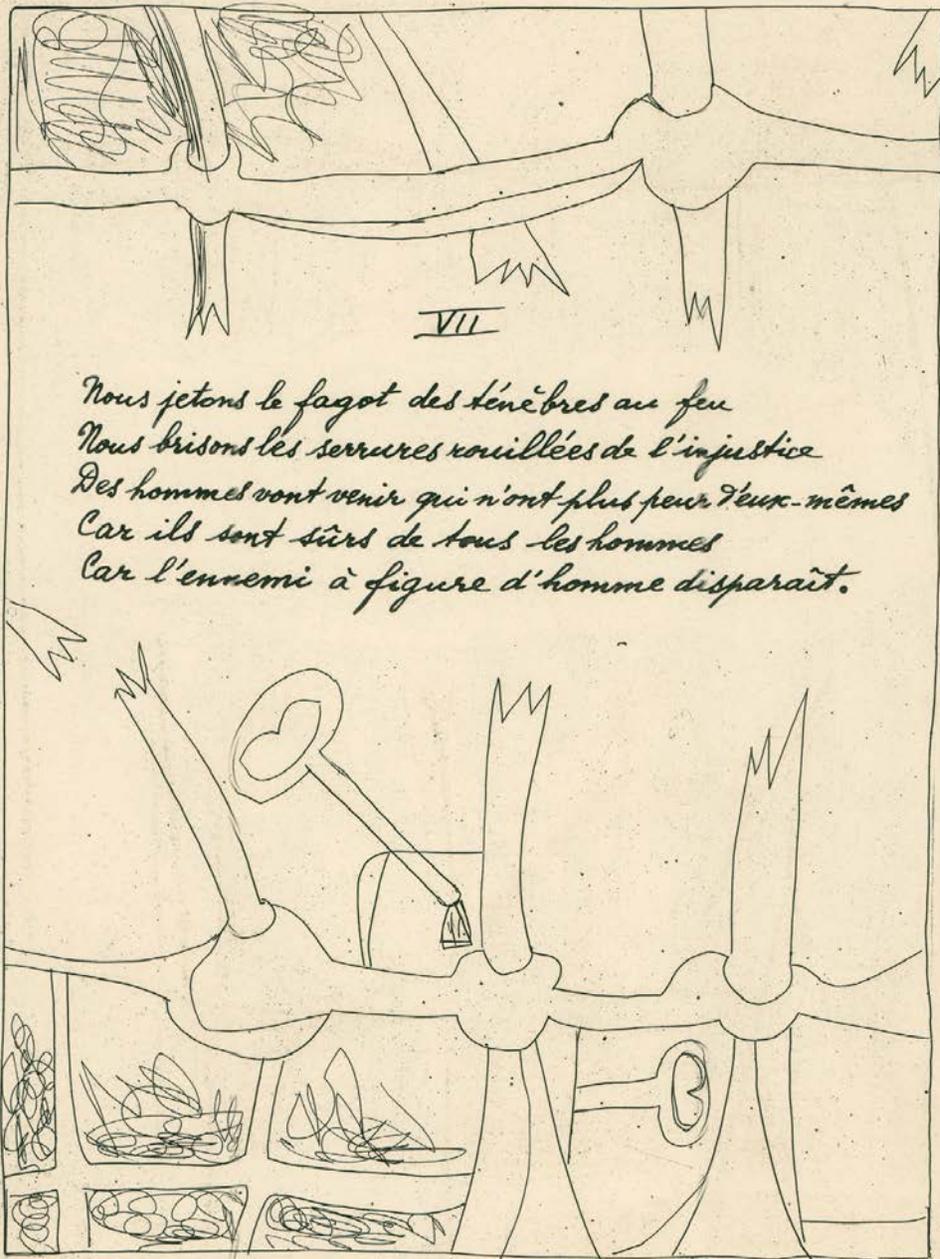
V
 Les pauvres ramassaient leur pain dans le ruisseau
 Leur regard couvrait la lumière
 Et ils n'avaient plus peur la nuit

Très faibles leur faiblesse les faisait soufre
 Dans le fond de leur ombre ils emportaient leur corps
 Ils ne se voyaient plus qu'à travers leur diablesse
 Ils ne se servaient plus que d'un langage intime
 Et j'entendais parler doucement prudemment
 D'un ancien espoir grand comme la main

J'entendais calculer
 Les dimensions multipliées de la feuille l'automne
 La fonte de la vague au sein de la mer cabine
 J'entendais calculer
 Les dimensions multipliées de la force future.



VI
 Je suis né derrière une façade affreuse
 J'ai mangé j'ai ri j'ai rêvé j'ai eu honte
 J'ai vécu comme une ombre
 Et pourtant j'ai su chanter le soleil
 Le soleil entier celui qui respire
 Dans chaque poitrine et dans tous les yeux
 La goutte de candeur qui luit après les larmes.



VII

Nous jetons le fagot des ténèbres au feu
Nous brisons les serrures rouillées de l'injustice
Des hommes vont venir qui n'ont plus peur d'eux-mêmes
Car ils sont sûrs de tous les hommes
Car l'ennemi à figure d'homme disparaît.

Dicho tono trágico, y también algo melancólico, se transforma radicalmente en la estrella, la columna con el vaso o la bola en la parte de arriba y el reloj solar con los que Domínguez acompaña el siguiente poema del libro titulado “Première marche. La voix d’un autre”. Una atmósfera mágica, próxima al ensueño y la irrealidad, parece acertar a reforzar el contenido de los versos. De igual manera, una cierta fuerza de naturaleza cósmica (“Riant du ciel et des planètes”) y una relativa dimensión metafísica, que se proyectan principalmente tanto en la citada columna como en el reloj, este último muy similar al que aparecía en lienzos del propio Domínguez realizados en 1943, como el titulado *Le plus clair du temps*, aciertan a consolidar el significado del poema.

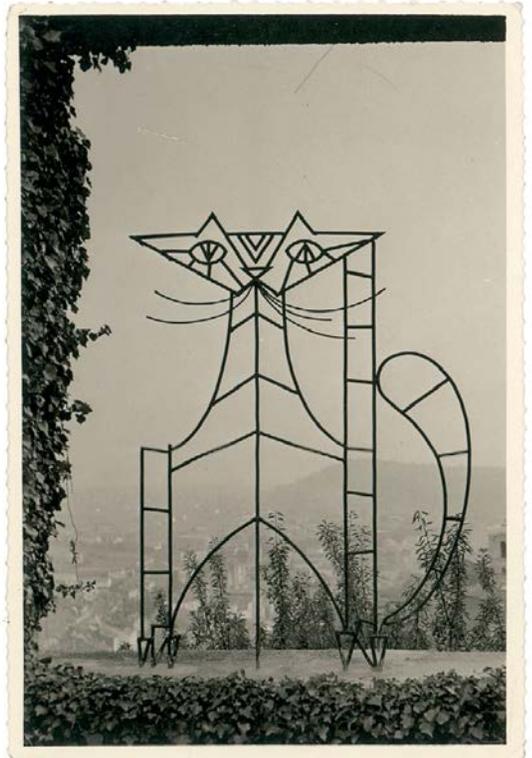
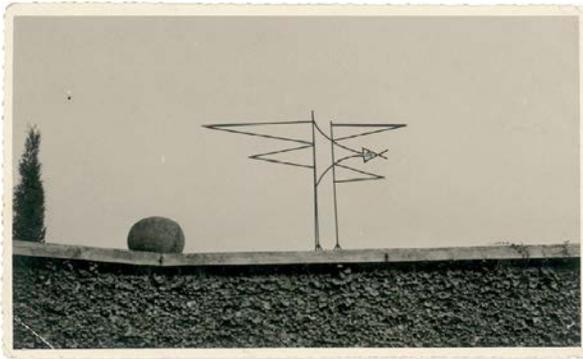
Este guiño metafísico a Giorgio de Chirico, que tanto influyó en el pintor tinerfeño a comienzos de la década de 1940, también se hace patente en esa especie de suelo entarimado al aire libre que aparece en el cuarto, quinto y sexto del libro, “Le rôle des femmes”, “Patience” y el ya citado “Un feu sans tache” respectivamente, y que es muy similar, en lo conceptual, a los suelos de madera, con marcada perspectiva, que ambientan algunas de las pinturas del artista italiano. La mujer que aparece en todos ellos, de acentos picassianos, ha de entenderse como una personificación en clave de arquetipo y categoría universal, antes que anécdota o circunstancia particular, de aquellas a las que en algunos casos aluden los títulos de los textos o de aquellas a las que se exhorta a lo largo de los mismos. Ellas serían esos seres sufrientes, pero también fuertes, de papel tan doloroso y complicado, aunque siempre esperanzado, como lo demuestra esa bombilla que aporta luz en uno de ellos, en tiempos de guerra. Por otro lado, esa misma clase de mujer picassiana, aunque en este caso en una pose más sensual y erótica, y entendida en este sentido como pulsión amorosa, también aparece en el conocido poema titulado “Couvre-feu” y en “Un loup”.

El sol, el mar, “un grand navire au fil de l’eau/ses voiles partageant le vent”, diversos seres representando la condición humana, es decir, esa “foule enfin réunie” a la que se alude al final, aparecen ilustrando “La halte des heures”, auténtico canto a la vida más allá de la lucha, así como al futuro en paz y libertad que algún día se conquistará. Por contra, una dimensión más apocalíptica tienen tanto el texto como las imágenes del siguiente poema, “Dimanche après-midi”, para el que Óscar Domínguez escogió la cabeza de un caballo, animal sufriente por naturaleza, de hondos acentos picassianos y muy similar a la que aparece en su lienzo *La liberación de España*, ejecutado ese mismo año de 1947. Un caballo, en este caso derribado y despanzurrado, también será el motivo seleccionado por Domínguez para ilustrar el segundo de los dos poemas del libro titulado “Un loup”. Finalmente, como colofón de “Dimanche après-midi”, aparece la representación de un personaje muerto, parecido a los que se encuentran tendidos en el suelo en algunos de los cuadros realizados en aquella época por el pintor tinerfeño, como por ejemplo los de su serie titulada “Tori e gladiatore”, y los lienzos *El caballo de Troya* y *Composición con personajes y animales*.

Una parecida dimensión alucinatoria tendrían los dos siguientes poemas de libro, “Dressé par la famine” y “Douter du crime”, que Domínguez acertó a reflejar mediante la representación de sendos animales a mitad de camino entre lo monstruoso y lo grotesco. De apariencia dragoniana el primero de ellos, el otro sería un gato, ser de aspecto mucho menos amable y más amenazante que el diseñado como escultura en 1951 para la villa que Marie-Laure de Noailles tenía en Hyères.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. 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, Las Palmas de Gran Canaria



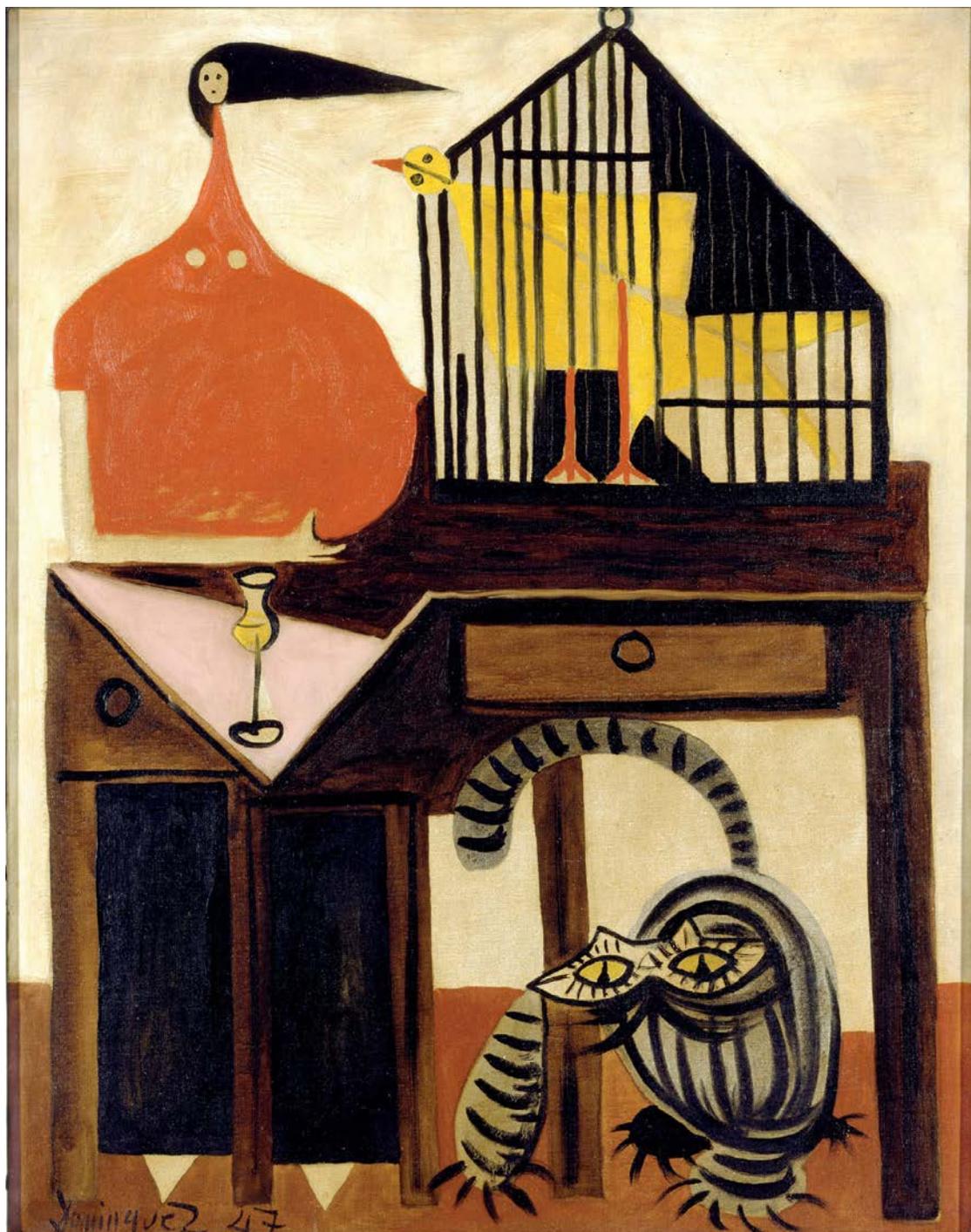
EDUARDO WESTERDAHL. Fotografías de esculturas realizadas en hierro por ÓSCAR DOMÍNGUEZ para los jardines de la villa de MARIE-LAURE DE NOAILLES en Hyères. MUJER, PÁJARO y GATO, ca. 1956. Colección José María Lafuente, Santander

Finalmente, la masacre cotidiana del inocente por aquella época, al mismo tiempo que la certeza en la existencia de un futuro mejor, que pasa inevitablemente por la lucha, anima el contenido de “La dernière nuit”. Esta tensión aparece perfectamente reflejada en las ilustraciones de figuras tendidas, estructuras óseas rotas, soles, antorchas, velas, lámparas, etc. ideadas por Domínguez. Muy interesante tanto por su fuerza como por su originalidad resulta la presencia en el arranque del poema de esa forma esquelética que porta una espada, y que parece situarse a mitad de camino entre lo humano, lo animal, lo orgánico, lo mineral y lo arquitectónico. Es la forma que parece romperse al final del mismo y en la que el artista canario habría proyectado todo ese espíritu del mal que estaría oprimiendo a sus amigos y conciudadanos pero que, antes o después, terminaría por ser aniquilado.

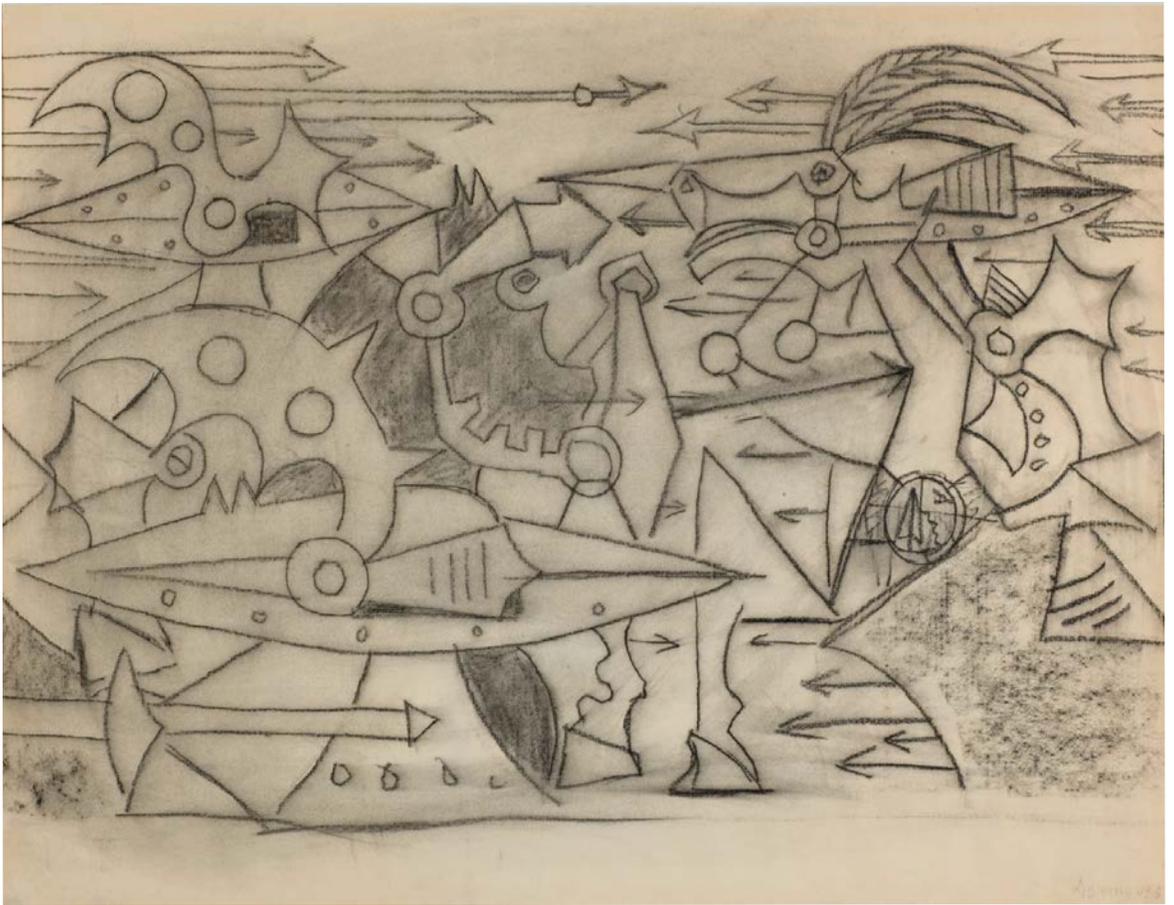
A la destrucción de ese espíritu y a la construcción de un futuro mejor se orientaron, de un modo u otro, Éluard y Domínguez mediante la realización de este trabajo conjunto de escritura e ilustración. En este sentido, *Poésie et Vérité 1942* constituye una buena muestra del elevado compromiso con la historia y con la vida alcanzado por ambos creadores en un determinado momento de su trayectoria. En él, tanto el autor como el artista parecieron dar lo mejor de sí mismos. Y con él, tanto el uno como el otro ofrecieron muestras de esa perfecta compenetración que sólo puede conseguirse gracias a una parecida sensibilidad artística y a una amistad, como es la que mantuvieron estos dos creadores, que se nos antoja única, especial y realmente fraterna.



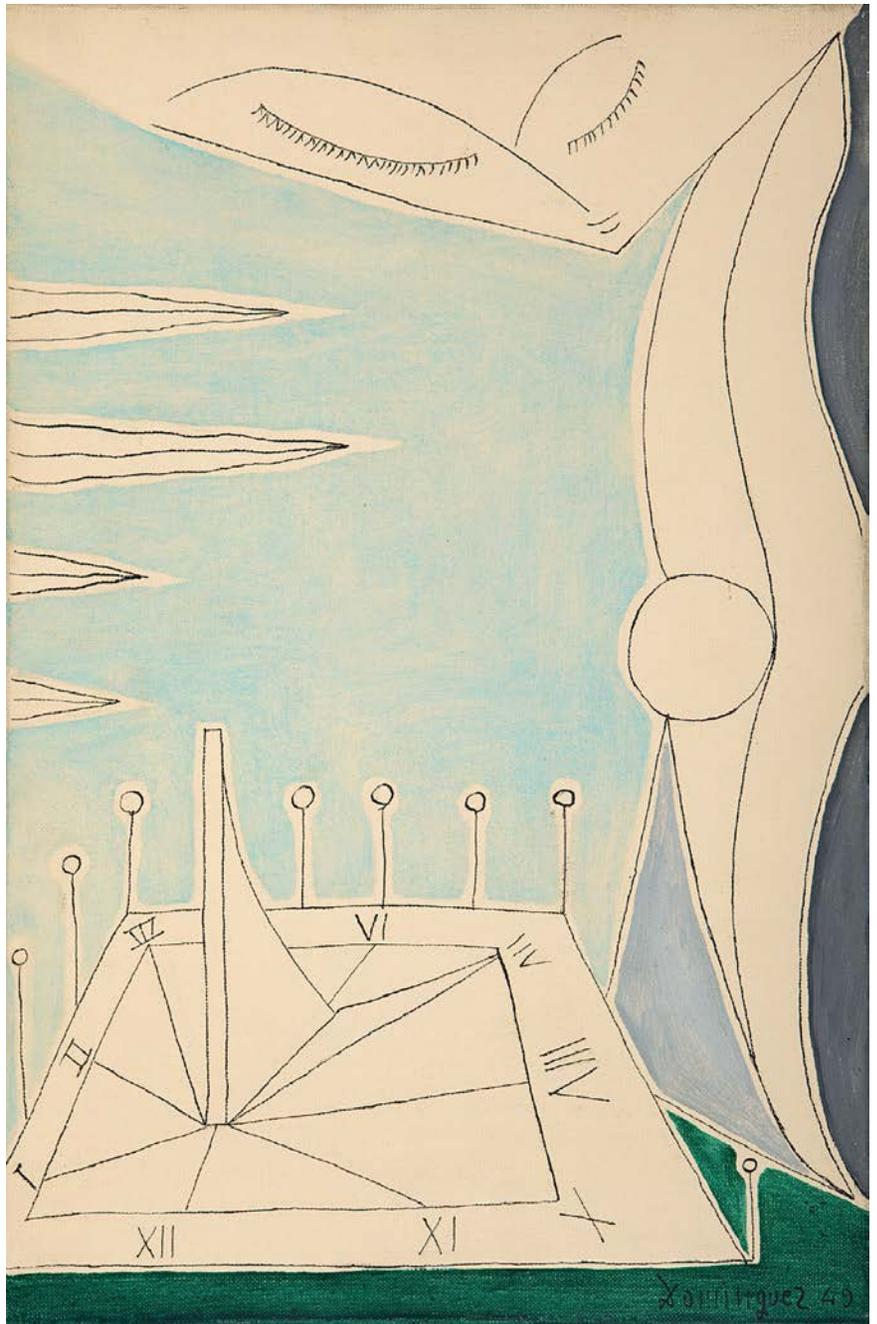
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. MUJER Y GATO. Gouache, 15 x 12 cm. Colección José María Lafuente, Santander
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. EL GATO, 1947. Gouache, 36,5 x 49,5 cm. Colección particular



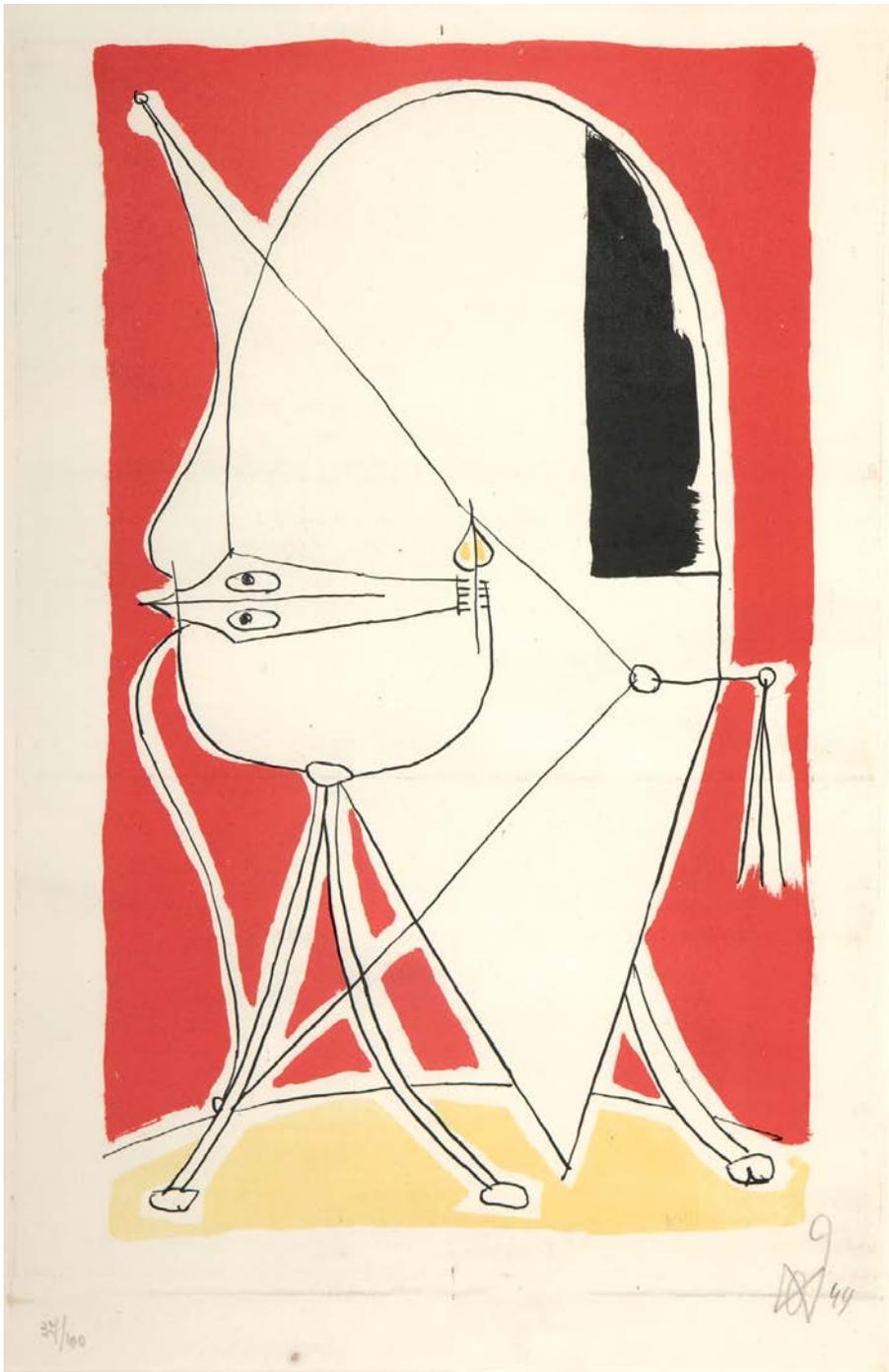
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. EL GATO Y EL CANARIO / LAS DAMAS DE RATHBONE PLACE, 1947. Óleo sobre lienzo, 91,5 x 71 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



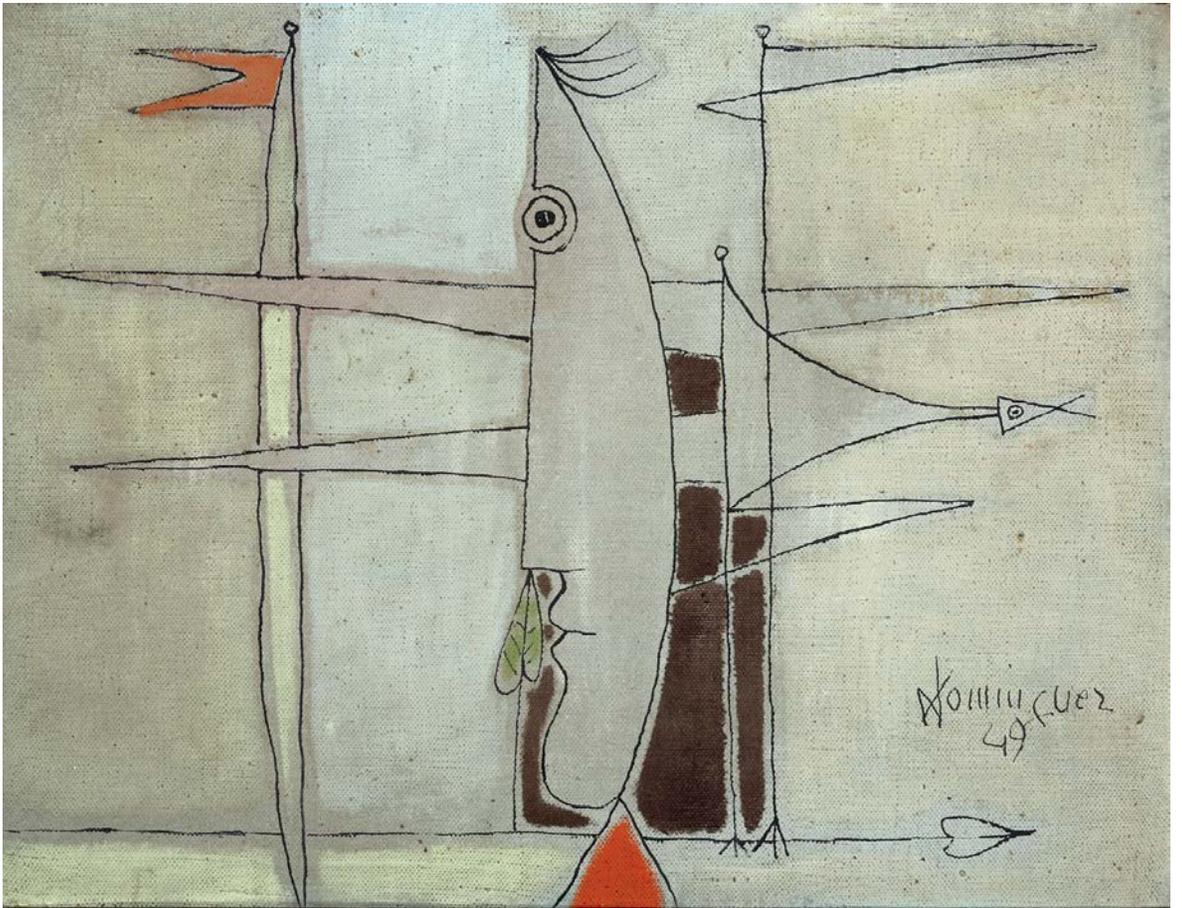
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. BATALLA, 1950. Lápiz sobre papel, 50 x 64 cm. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife



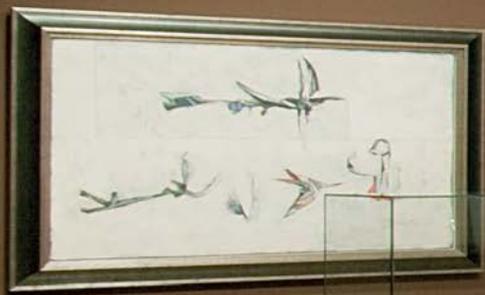
ÓSCAR DOMÍNGUEZ. MUJER CON RELOJ SOLAR, 1949. Óleo sobre lienzo, 33 x 22 cm. Colección particular, cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *TORO ARQUERO*, 1949. Litografía sobre papel, 37 x 24 cm. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *PERFIL O COMPOSICIÓN*, 1949. Óleo sobre lienzo, 27 x 35,5 cm. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife



鳥の飛ぶ姿

鳥の飛ぶ姿は、自然の美しさを表現する重要な要素である。この作品は、鳥の飛ぶ姿を繊細な筆致で描き、その優雅さと力強さを同時に表現している。

1955

この作品は、1955年に完成した。作者は、鳥の飛ぶ姿を繊細な筆致で描き、その優雅さと力強さを同時に表現している。









Textual information, possibly a title or description, located below the photographs.





UN FILM SIN HISTORIA O LOS DOS QUE SE CRUZAN

VISITE À MONSIEUR DOMÍNGUEZ [ALAIN RESNAIS, 1947]

JOSÉ ANDRÉS DULCE

Cuando el joven Alain Resnais llega al estudio parisino de Óscar Domínguez apenas tiene veinticinco años. Por entonces su bagaje cinematográfico se limita a trabajos de poca monta: ha ejercido como ayudante de Nicole Védreš en el hermoso documental *Paris 1900*, rodado tras la liberación, y por su cuenta ha pergeñado un par de cortometrajes mudos con la participación de futuras estrellas como Gérard Philipe y Danièle Delorme.

Rara vez los comienzos de un gran director tienen interés para los historiadores del cine, que antaño hacían debutar a Rossellini en 1945, con *Roma, città aperta*, y a Resnais en 1959, con *Hiroshima mon amour*, pese a que ambos contaban ya con una prehistoria interesante. Antes de revelarse como uno de los pilares de la “rive gauche” (que no de la “nouvelle vague”, en la que erróneamente ha sido incluido), Resnais se fajó durante años en el campo del documental artístico, al que incorporó progresivamente las inquietudes del existencialismo francés de posguerra.

Aficionado a la pintura y al cómic, explorador de la gran cultura y de los géneros populares, el autor de *Muriel* dirigió sus primeras miradas como cineasta hacia la vanguardia



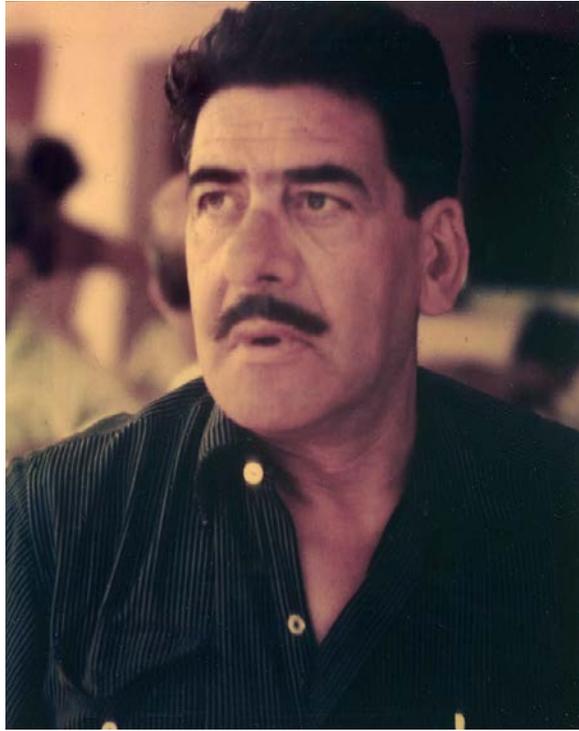
ALAIN RESNAIS durante uno de sus rodajes

artística que, al margen de los círculos académicos, bullía en la capital francesa después de la Segunda Guerra Mundial. En los primeros meses de 1947 el director bretón emprendió una serie de visitas a pintores vinculados al Surrealismo y al Expresionismo abstracto, creadores a los que quiso retratar en su medio de trabajo. Con este pretexto desfilan ante su cámara Lucien Coulaud, Hans Hartung, el holandés César Domela, Felix Labisse y el amigo de éste, el tinerfeño Óscar Domínguez, que había llegado por primera vez a París en 1927 y que luego se refugiaría allí por causas harto conocidas.

La idea de las “visites” no es nueva en el cine francés. Sacha Guitry la había puesto en práctica en 1914 con su maravillosa *Ceux de chez nous*, en la que vemos cómo la cámara registra para la posteridad a Auguste Rodin, Edmond Rostand, Edgar Degas, Claude Monet, Sarah Bernhardt, Camille Saint-Saëns, Octave Mirbeau, Anatole France, Auguste Renoir o Lucien Guitry, padre del debutante cineasta. El inquieto Sacha, que entonces tiene sólo cuatro años más que Resnais cuando visita a Domínguez, y aún menos experiencia que él en el campo cinematográfico, pretende no tanto inmortalizar a sus anfitriones como mostrar a sus amigos, en un gesto de familiaridad bajo el que late una intención política, ya que la Primera Guerra Mundial plantearía en su inicio un pleito paralelo entre la gran cultura alemana y el genio francés, encarnado por las citadas figuras y defendido con ardor por apóstoles de la tradición vernácula (además de enemigos jurados del elemento prusiano) como el escritor Léon Bloy.

Es probable que Resnais viese en 1939 la reedición sonorizada y comentada por el propio Guitry de *Ceux de chez nous*, que aún conocería en 1952 una tercera y última revisión, destinada a la pequeña pantalla. En 1947 “la guerre est finie” y de algún modo es como si, con estas nuevas visitas a grandes artistas, un círculo se cerrase después de dos hecatombes a gran escala. Tras la liberación, ya no es el genio francés lo que hay que defender y divulgar, sino el genio a secas, la creatividad humana, siempre amenazada y perseguida, obligada a huir y a esconderse, fortalecida por el hecho de haber sobrevivido una vez más a la agresión totalitaria.

Pero esta defensa del creador aparece desprovista del tradicional ropaje humanista en la *Visite*, cuyas contadas (y poco didácticas) imágenes tienen cierto aire de absurdo existencial, más referido al individuo y a sus actos aislados que a la Humanidad y al Arte entendido como misión evangelizadora (redimir a las masas de la ignorancia, salvar al mundo de la violencia y la sinrazón). El Domínguez que pinta ante la cámara está realizando un acto natural, no un gesto para la galería, como aquellos a los que tan aficionado era Dalí, consumado publicista de su imagen. Aquí sólo hay una tímida confidencia, un principio de diálogo entre el pintor y la cámara que se interrumpe antes de que se establezca una complicidad entre ambos, antes también de que el artista pueda proponerse un amago de actuación dirigido a un público potencial, ávido de primicias. El Domínguez cinematográfico no asume ningún protagonismo, ni siquiera se dirige a la cámara. Es como si rehuyera cualquier tentación narcisista o autocomplaciente. Ya sea por ello, o por decisión de Resnais, el espectáculo implícito en la filmación de un artista que consiente en trabajar ante las cámaras está perfectamente negado.



MAN RAY. ÓSCAR DOMÍNGUEZ, ca. 1952. Fotografía en color. 8,5 x 6 cm. Colección José María Lafuente, Santander

EL EXILIO FASCINANTE

No sólo en el frente: también en el corazón del arte se libran guerras feroces. El informado Alain Resnais debía estar al corriente de los desacuerdos que se venían produciendo en el seno del Surrealismo con sede en París. En una carta a Eduardo Westerdahl, fechada en marzo de 1947, Domínguez dice haberse retirado del grupo surrealista, pues cree que “este movimiento ha muerto por inercia”. En realidad, el pintor lagunero fechaba ese deceso en 1939, antes del comienzo de la guerra, y todo lo que ocurrió tras ella (incluida la famosa disputa con Breton, al que el isleño manda a la mierda ante significados miembros del grupo) no es más que la anunciada confirmación.

1947 verá la ruptura definitiva entre el díscolo Domínguez y el caudillo Breton. Nace entretanto la Escuela Española de París, que expone por primera vez en la Sala Mánes de Praga (con un reconocimiento particular para el propio Domínguez, catalogado por la prensa checa como “un clásico del Surrealismo”), éxito al que pronto se sumarán otros dos, el cosechado en la Galerie Drouant-David bajo el título *Artistas ibéricos de la Escuela de París* y el que se apunta el propio Domínguez al impulsar en Londres una tercera colectiva con el lema *Pintores españoles en París*. Entretanto —y seguimos en el año de la *Visite*— Breton organiza en la Galerie Maeght la exposición *Le Surrealisme*, proyecto totalizador del que Óscar Domínguez queda excluido, lo mismo que Picasso, Chirico, Masson o Magritte, excepciones demasiado importantes como para pasar desapercibidas.



En esta página y siguientes varios fotogramas de la película *VISITE À MONSIEUR DOMÍNGUEZ*, 1947, de ALAIN RESNAIS

Ese año se publicaría también *Les deux qui se croisent*, relato que Domínguez había co-escrito con Maud Bonneaud en el verano de 1946, durante su viaje a los Pirineos franceses. ¿Había caído ya el texto en manos de Resnais, atento lector de la literatura francesa más osada, explorador en el cine del “nouveau roman” antes que Duras o Robbe-Grillet? Sólo el propio Resnais podría confirmarlo. Por desgracia, son muchas las incógnitas que todavía pesan sobre este pequeño proyecto olvidado, lo que obliga a especular, a tantear en la penumbra.

Leyera o no a Domínguez, parece verosímil que al interés probado de Resnais por la pintura se sumase el atractivo que el exilio español ejercía sobre la intelectualidad francesa. A ese exilio y a ese magnetismo dedicaría Resnais una de sus mejores películas, *La guerre est finie* [*La guerra ha terminado*], 1966, con guión escrito por Jorge Semprún y protagonizada por Yves Montand. Mediada la década de los 60, el personaje de Diego Mora, trasunto del citado Semprún, podía criticar esa fascinación (el mito de la Guerra Civil pasado por el socorrido tamiz de Lorca y la letanía del heroísmo humillado y proscrito), pero veinte años antes las cenizas de la guerra española estaban aún candentes, reavivadas por el conflicto mundial y la batalla librada en suelo europeo, en Francia, en París.

Sería ingenuo pensar que Resnais ignoraba el avatar de Óscar Domínguez. Tanto como creer que su propósito consistía sólo en filmar al pintor, sin interesarse por el hombre. En las imágenes tristes, apagadas y casi menesterosas de la *Visite* se adivina cierto res-



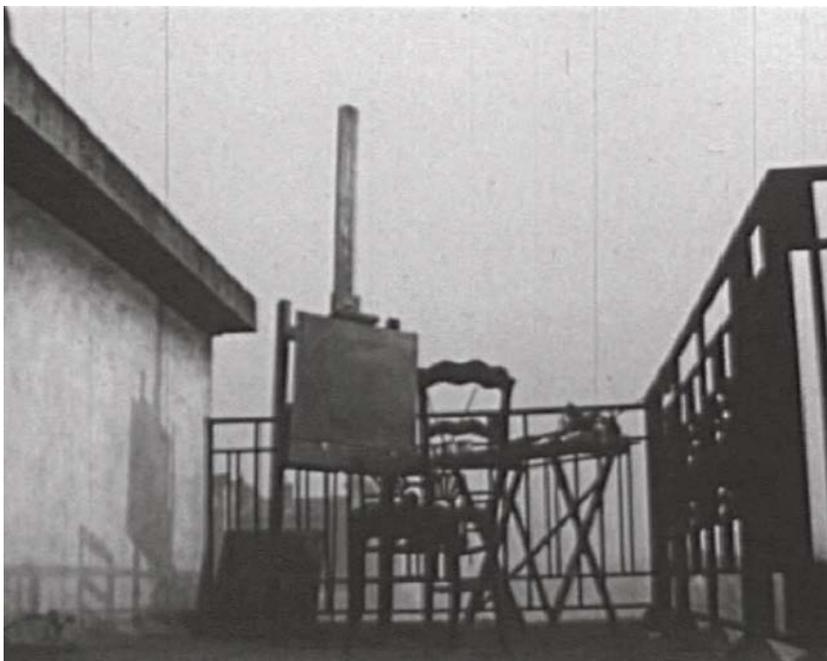
peto reverencial por el artista apátrida, al que la cámara trata de no incomodar pese a la cercanía y a la variedad de ángulos escogidos. Como el admirador preparado para asimilar con rapidez todo lo que se le ofrece a la vista o como el intruso que curiosear antes de ser puesto en la calle, Resnais adopta cierto estilo periodístico en las tomas, próximas al reportaje.

El tiempo apremia y quién mejor que Resnais, poeta de la memoria, para saber hasta dónde puede estirarse. En sus películas más logradas (*Hiroshima, L'année dernière à Marienbad, Muriel ou Le temps d'un retour*) veremos cómo los planos temporales se mezclan, los acontecimientos pasados y futuros se imbrican en la trama cambiante del presente gracias al montaje, que no ordena cronológicamente la acción sino que articula el tiempo cinematográfico en función de los personajes, de sus inquietudes y pensamientos. Las imágenes en bruto de *la Visite à Monsieur Domínguez* serían el deslavazado anticipo de las sofisticadas operaciones de estratificación y juego con el tiempo subjetivo que caracterizarán al mejor Resnais.

De ese conjunto de imágenes sueltas, rodadas en 16 mm (apenas seis minutos de un total estimado en diez o doce), se colige que el rodaje se limitó a un par de sesiones, que el sujeto fue filmado tanto en el interior como en el exterior del estudio y que Resnais, cuyo concepto del montaje era eminentemente dinámico, buscaba una mirada móvil, capaz de pasar con fluidez de los cuadros al pintor y de éste al entorno físico para regresar a la pintura, elaborada con trazos rápidos y seguros, en consonancia con la planificación cinematográfica.

EL HOMBRE COMO ISLA, LA ISLA COMO HOMBRE

Domínguez es filmado como si fuera un gigante. Desde diversos ángulos se capta al hombre, su gran cabeza, sus no menos enormes manos, la mole de su cuerpo basculando ante el lienzo mediante movimientos cortos y rápidos, destinados a favorecer la observación del motivo y la ejecución del trazo.



En otro momento de la película, el pintor se dirige en línea recta hacia el cuadro que le aguarda en el ático. Sentado sobre una pequeña silla, el titán se aplica a su labor sin titubeos; parece tener entre manos una composición prolija; podía tratarse de un bosquejo para algunas de sus pinturas contemporáneas, como *El caballo de Troya*, o de un motivo pretérito con el que su mano ya estuviese familiarizada, caso de sus *Spheres obeissantes*, y que por eso mismo le resultase más fácil recrear ante la cámara, a modo de demostración. Domínguez (y eso lo sabe bien el director) se halla bajo la influencia de Picasso, fruto de una amistad plenamente afirmada y de la admiración incondicional hacia el artista malagueño, cuyo *Guernica* sería reinterpretado por Resnais en su famoso documental de 1950, codirigido por Robert Hessens.

En aquella época la luz de Picasso atraía ya abundante polilla. Tal vez por ello Resnais decidió visitar a otro español al que quizá considerase más secreto, más merecedor de atención. Picasso ya pertenecía al mundo, mientras que Domínguez era el perfecto extranjero. La relación de visitados de 1947 indica que el director de *Mélo* no había escogido el camino fácil; seleccionó, de hecho, a aquellos pintores que, por inclasificables o raros, corrían el riesgo de ser olvidados por la posteridad, excluidos de los panteones futuros.

En la *Visite à Monsieur Domínguez*, el pintor tinerfeño es presentado en soledad, ajeno al tumulto de las exposiciones y a la vida hormigueante de los museos. Esta elección, que podría entenderse como un lugar común de los documentales cinematográficos dedicados a artistas, se convierte aquí en una insospechada paráfrasis de la insularidad.



El hombre como encarnación de la isla; la isla como geografía del hombre. Resnais filma a Óscar Domínguez como si fuera el último ser sobre la Tierra, un Robinson que en vez de dedicarse a cazar o a pertrecharse, emplease todas sus energías en pintar. Su semblante tosco, reconcentrado y misterioso transmite honestidad; es el rostro del eterno náufrago animado por una fe recóndita y violenta, diestro en la tarea escogida, hecha sólo para su mano (la derecha que trabaja mientras la izquierda descansa).

El cuadro o cuadros pintados ante la cámara, *para la cámara*, son como laberínticos mandalas que exteriorizan tempestades interiores, el espejo de un yo salvaje mantenido a raya, visceralmente proyectado sobre el papel o el lienzo. Nada hay de primitivo, sin embargo, en el sujeto filmado. Es la inteligencia moderna la que se muestra desnuda ante la cámara, imbuida de preocupaciones y miedos, consciente de que la guerra y el dolor atraviesan el mundo de parte a parte y que ese sufrimiento le atañe directamente.

Al mismo tiempo, lo que Resnais muestra, ¿sin querer?, como el esbozo del retrato que nunca acabará, es al héroe antiguo alejado de su patria. Ulises lejos de su Ítaca. Las variantes modernas de esta odisea suelen llevar a la urbe, llámese Venecia, Nueva York o Dublín. París ha acogido a Óscar Domínguez. París, la gran ciudad, “inmensa, poblada de esperanzas y promesas, donde (el artista) va a pasar su creciente curiosidad”, según reza Gaston Diehl sobre las imágenes que Resnais hilvanará en su documental de 1948 dedicado a Van Gogh.

Al igual que ese Van Gogh vulgarizado, merecedor del Oscar, Domínguez delata el cansancio y la sorda angustia producto del prolongado desarraigo. Al isleño que se muestra ante la cámara también ha comenzado a pesarle (como al holandés errante de la oreja cortada) “el egoísmo de la gran ciudad”, una ciudad que por otra parte no le cayó encima, pero que con su cosmopolitismo obsequioso e inagotable no dejaba de recordarle el terruño. La nostalgia (agravada por el hecho de no saber cuándo se regresará al lugar de origen) se irá agudizando en años posteriores, como han recalado los estudiosos

del pintor. ¿Tenía Domínguez una perspectiva más amplia de su problema, del “problema español”, a 2 ó 3 mil kilómetros de distancia, como los revolucionarios clandestinos de *La guerra ha terminado*? ¿O empezaba a hacersele intolerable la idea de morir en el exilio, como reflexiona Diego Mora al final de esa película?

Preguntas que quedan sin respuesta, al menos en el ámbito del cine. La película de 1947 nunca las responderá, ya que la indagación de Resnais se truncó apenas comenzó a formular sus primeros interrogantes. Lo que nos ha llegado son tomas aisladas, trazos arcaicos de una arquitectura inexistente, el artista mostrado aquí y allá en una secuencia monótona. Pese a todo, los últimos planos sugieren un conato de homenaje por parte de Resnais, que a lo largo del corto (o de lo que queda de él), ha mostrado obras sueltas del autor, entre ellas su escultura móvil *Femme couchée*, elaborada durante la guerra. Quizá Resnais reservaba para el final una glosa del pintor, algo parecido a una recapitulación. Un sucinto *raccord* formado por tres planos nos presenta una concatenación de detalles extraídos del imaginario pictórico de Domínguez: una máscara teatral sobre un escenario fragmentado, los ojos aterrados de una criatura nocturna suspendida sobre el omnipresente revólver, iluminado por una vela picassiana, y, por último, el gato, la indolente esfinge, el animal de los cuentos, que fija en el espejo de la cámara el arcano de su mirada.

Pero cualquier hipótesis que se haga sobre este material desechado debe ponerse en cuarentena, por muy fundada que esté. Incluso de las películas que nunca llegaron a rodarse existen guiones, indicios, el armazón de magníficos y prometedores proyectos a los que se han dedicado libros e investigaciones. La *Visite*, en cambio, no da para eso. Es el pecio de un barco que nunca se hizo a la mar, un film sin historia, *invisible* hasta el punto de que durante décadas los más profundos conocedores del cine francés dudaban de su existencia o sabían de que, a lo sumo, se conservaban retales, planos sin montar, nada digno de ser editado o exhibido.

CRUCE DE DESTINOS

Y es precisamente esa condición de obra no ya mutilada, sino abandonada, la que motiva otras preguntas. ¿Por qué Resnais, de suyo riguroso y pulcro, no acabó el trabajo? ¿Se sintió Domínguez importunado por la visita? ¿Sufrió un ataque de pudor o no quiso exponerse a la cámara más de lo debido? ¿No congeniaron el anfitrión y su huésped? ¿Acaso Resnais esperaba otra cosa del encuentro, más colaboración por parte del artista? ¿Renunció a la obra por razones económicas o porque perdió la fe en el proyecto?

Sea como fuere, el corto dedicado a Óscar Domínguez es el único de la serie dedicada a las “visites” que quedó inconcluso. Y otro dato no menos elocuente: a partir de ese momento, Resnais cambia de patrón: abandona las visitas y tras una eventual escapada a otra esfera (el mimodrama protagonizado por Marcel Marceau) retoma a los pintores mediante retratos (el dedicado a Henri Goetz) o semblanzas a modo de fantasía cromática (*Journée naturelle*, sobre Max Ernst), a la postre tan olvidados como el film sobre Domínguez.

Para el cine de tema artístico Resnais nacerá al año siguiente con su *Van Gogh* (no obstante el más académico de sus primeros trabajos) y se afianzará con sus dos cortometrajes de 1950: *Gauguin*, que responde al mismo planteamiento que *Van Gogh*, es decir la glosa del artista incomprendido, abocado a la soledad y la locura, y *Guernica*, que debe parte de su fuerza a los textos de Paul Éluard leídos por otra exiliada española, María Casares. Estos trabajos, a los que ponen música compositores como Darius Milhaud o Guy Bernard, gozan pues de unos avales culturales de los que carece la película dedicada a Domínguez, ayuna de todo comentario, muda, pobre, desprovista de atractivos externos.

En esa precariedad reside sin embargo el discreto encanto de un filme que ha dejado impresa su débil huella en dos carreras sumamente personales. Pintor y cineasta cruzaron sus caminos en un momento en el que ambos intentaban expandir su trazo. Un año pródigo para Domínguez, que busca nuevos caminos al margen del Surrealismo, y no menos intenso para Resnais, que trataba de armar su filmografía a golpe de documento, más o menos en línea con las aventuras paracinematográficas de cineastas fronterizos como Epstein o Cartier-Bresson.

El estilo del director francés se está gestando, pero para llegar a su consagración habrá de pasar por sucesivas pruebas a lo largo de la siguiente década: la mirada subversiva al arte primitivo africano en *Les statues meurent aussi* (1953), la paráfrasis borgesiana de *Toute la mémoire du monde* (1956) o ese sofisticado himno a la materia que es *Le chant du styrène* (1958). Durante ese periodo de afirmación, el director con vocación de pintor abandonará sólo una vez el formato breve: en *Nuit et brouillard* (1955), obra maestra del pensamiento antifascista que enlazará a finales de la década con otra cumbre poética inspirada por el sufrimiento humano, *Hiroshima mon amour* (1959).

Para entonces Óscar Domínguez había muerto y el recuerdo de la película a él dedicada iba alejándose en el tiempo. Hoy el material rescatado nos ofrece otra perspectiva, que limita por un lado con la arqueología del cine y por otro con las exigencias historiográficas del arte. En este sentido, puede que tanto para el estudioso de Domínguez como para los interesados en Resnais la *Visite* resulte insuficiente por cuanto da pocas pistas y deja un regusto frustrante. Pero al mismo tiempo esta *obrita* conmueve por lo que tiene de testimonio frágil y confuso, casi un cruce de destinos abocado a la nostalgia futura. Acabada la guerra, un artista en ciernes se encuentra con otro consagrado, como el joven Beethoven cuando visita al maestro Haydn en Viena, reunión de la que el impetuoso alumno salió con un escaso botín, dejando perplejo a su maestro.

No sabemos si los dos que se cruzaron en el estudio de Óscar Domínguez sacaron algún beneficio. Nosotros, espectadores del siglo XXI, sí lo hemos obtenido, pese a que la película apenas ha circulado y difícilmente lo hará. Lo que nos dejó el director de *Providence* es un retrato en primer grado del artista isleño, visto fugazmente en su intimidad, como los viejos maestros visitados por Guitry, quien también era consciente de la desigual pero bella lucha entre las imágenes y el tiempo.





Portrait of a man in a dark jacket, wearing a fur collar, looking slightly to the side.



LIBROS ILUSTRADOS POR ÓSCAR DOMÍNGUEZ

EMETERIO GUTIÉRREZ ALBELO

Romanticismo y cuenta nueva, Ediciones Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1933

Cubierta con una viñeta de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. 12,7 x 15,6 cm

Colección particular, Santa Cruz de Tenerife

AGUSTÍN ESPINOSA

Crimen, Ediciones Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1934

Cubierta ilustrada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ. 12,5 x 15 cm

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

EDUARDO WESTERDAHL

Willi Baumeister, Ediciones Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1934

Con un prólogo y un retrato del profesor WILLI BAUMEISTER y 26 reproducciones de sus obras. Cubierta ilustrada con una decalcomanía de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, 20,8 x 15,8 cm. Ejemplar dedicado por el autor: "homenaje al director de 'el Sol'. Westerdahl"

Colección MJMB, Madrid

GEORGES HUGNET

La hampe de l'imaginaire, GLM, París, 1936

Incluye un aguafuerte de ÓSCAR DOMÍNGUEZ.

Colección *Repères* n°12. 25,5 x 19 cm. Ejemplar HC, dedicado: "À René Bonon qui apprivoise les taches d'encre amicalement Georges Hugnet 1937"

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

GEORGES HUGNET

La hampe de l'imaginaire, GLM, París, 1936

Incluye un aguafuerte de ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Colección *Repères* n°12. 25,5 x 19 cm. Ejemplar n° 40/70, dedicado: "À Louis Marcoussis du fond de l'existence / la vie de tout cœur/ Georges Hugnet 1937"

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

GEORGES HUGNET

La hampe de l'imaginaire, GLM, París, 1936

Incluye un aguafuerte de ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Colección *Repères* n°12. 25,5 x 19 cm. Ejemplar HC

Colección José María Lafuente, Santander

ANDRÉ BRETON

Trajectoire du rêve, GLM, París, 1938

Antología de textos oníricos acompañados con ilustraciones de diversos pintores: JACQUELINE BRETON, GIORGIO DE CHIRICO, SALVADOR DALÍ, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, MAX ERNST, ESPINOZA, MAURICE HENRY, MARCEL JEAN, RENÉ MAGRITTE, ANDRÉ MASSON, ROBERTO MATTA, MAN RAY, KURT SELIGMANN, WOLFGANG PAALEN, YVES TANGUY y REMEDIOS VARO. La ilustración de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *SOUVENIR DE L'AVENIR*, acompaña un texto de GEORGES HUGNET. Libro con cubierta en azul marino. 19,5 x 14,5 cm. Uno de los 300 ejemplares sobre papel Velin de bibliofilia

Colección José María Lafuente, Santander

ANDRÉ BRETON

Trajectoire du rêve, GLM, París, 1938

Antología de textos oníricos acompañados con ilustraciones de diversos pintores: JACQUELINE BRETON, GIORGIO DE CHIRICO, SALVADOR DALÍ, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, MAX ERNST, ESPINOZA, MAURICE HENRY, MARCEL JEAN, RENÉ MAGRITTE, ANDRÉ MASSON, ROBERTO MATTA, MAN RAY, KURT SELIGMANN, WOLFGANG PAALEN, YVES TANGUY y REMEDIOS VARO. La ilustración de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *SOUVENIR DE L'AVENIR*, acompaña un texto de GEORGES HUGNET. Libro con cubierta en azul marino. 19,5 x 14,5 cm. Uno de los 300 ejemplares sobre papel Velin de bibliofilia

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

COMTE DE LAUTRÉAMONT

Œuvres complètes. Contenant Les Chants de Maldoror, les Poésies, les Lettres, une Introduction par André Breton, des Illustrations par Victor Brauner, Óscar Domínguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Matta Echaurren, Joan Miró, Paalen, Man Ray, Seligmann, Tanguy. Une Table analytique, des Documents, Répercussions, GLM, París, 1938

20 x 15 cm. Uno de los 100 ejemplares en papel vergé

Colección José María Lafuente, Santander

COMTE DE LAUTRÉAMONT

Œuvres complètes. Contenant Les Chants de Maldoror, les Poésies, les Lettres, une Introduction par André Breton, des Illustrations par Victor Brauner, Óscar Domínguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Matta Echaurren, Joan Miró, Paalen, Man Ray, Seligmann, Tanguy. Une Table analytique, des Documents, Répercussions, GLM, París, 1938

20 x 15 cm. Uno de los 100 ejemplares en papel vergé

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ANDRÉ BRETON

Anthologie de l'humour noir, París, 1940

Uno de los ejemplares de la edición de lujo, nº 15, con decalcomanía en la cubierta intervenida por ÓSCAR DOMÍNGUEZ con un dibujo original a tinta verde. Incluye una tarjeta en la portadilla inicial del libro en la que puede leerse: "M. Marcel Duchamp étant actuellement en Amérique, la couverture des exemplaires de luxe est de M. DOMINGUEZ". 23 x 15 cm. Ejemplar con dedicatoria autógrafa del autor: "À Monsieur Christian Chavanon qui voudra bien ouvrir et lire avec 'le couteau sous lame auquel manque le manche'. Très vif hommage d' André Breton"

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

CHRISTIAN DOTREMONT

Noués comme une cravate, Les Éditions de La Main à Plume, París, 1941

Cuadernillo con cubierta en azul ilustrado con un dibujo reversible de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. 20 x 14 cm Antigua Colección André Breton

Colección Guillermo de Osma, Madrid

Transfusion du verbe, Les Éditions de La Main à Plume, París, 1941

Publicación colectiva en cuadernillo. 25 x 20 cm. Se reproduce un boceto de ÓSCAR DOMÍNGUEZ que representa cuatro estados de una de sus figuras u objetos móviles desmontables

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

La conquête du monde par l'image, Les Éditions de La Main à Plume, París, 1942

Cuaderno con imagen de cubierta, *Cabeza de toro*, 1942, obra de PICASSO. 26,5 x 20 cm. Uno de los 450 ejemplares impresos sobre papel Hélio y cubierta en color marrón

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

La conquête du monde par l'image, Les Éditions de La Main à Plume, París, 1942

Cuaderno con imagen de cubierta, *Cabeza de toro*, 1942, obra de PICASSO. 26,5 x 20 cm. Uno de los 450 ejemplares impresos sobre papel Hélio y cubierta en color rojo. Ejemplar enriquecido con un dibujo original de YVES TANGUY que representa un personaje de múltiples ojos, firmado « VI. 2. Y.T. ». Antigua Colección Noël Arnaud

Colección José María Lafuente, Santander

LAURENCE ICHÉ

Au fil du vent, Les Éditions de La Main à Plume, París, 1942

Cuadernillo con cubierta en azul, dedicado por la autora a ÓSCAR DOMÍNGUEZ: "à Oscar Dominguez/ Notre boîte aux lettres vivante et 'aérodynamique' de Tacoronte/ Son amie/ Laurence". 20 x 15 cm. Ejemplar HC. Antigua Colección Oscar Domínguez

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

LAURENCE ICHÉ

Au fil du vent, Les Éditions de La Main à Plume, París, 1942

Cuadernillo con cubierta en rojo, dedicado por la autora "à Cécile Arnaud/ à Cécile du vent/ à Cécile cicile/ à Cécile/ affectueusement/ Laurence". 20 x 15 cm. Ejemplar 7/50

Colección José María Lafuente, Santander

ROBERT GANZO / ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Domaine, París, 1942

Cuaderno ilustrado por 8 aguafuertes originales de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. 25,5 x 15,5 cm. Ejemplar nº 74 de un total de 74 sobre papel de Rives B.F.K. Edición al cuidado del poeta y del artista, y firmada por ambos. Impreso en los talleres Duran, París, en junio de 1942

Colección José María Lafuente, Santander

ROBERT GANZO / ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Domaine, París, 1942

Cuaderno ilustrado por 8 aguafuertes originales de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. 25,5 x 15,5 cm. Ejemplar nº 28 de un total de 74 sobre papel de Rives B.F.K. Edición al cuidado del poeta y del artista, y firmada por ambos. Impreso en los talleres Duran, París, en junio de 1942

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

NOËL ARNAUD

Aux absents qui n'ont pas toujours tort, Les Éditions de La Main à Plume, París, 1942

Ilustrado con un aguafuerte original de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. 14 x 11,5 cm. Ejemplar nº 9/15 sobre papel Auvergne

Colección José María Lafuente, Santander

Les pages libres de la Main à Plume, 1942-1944

Colección completa. Doce cuadernillos con textos poéticos e ilustraciones de escritores y pintores surrealistas. 14 x 11,5 cm. La viñeta de cubierta de las once primeras entregas se corresponde con una de las ilustraciones realizadas por ÓSCAR DOMÍNGUEZ para el libro *Au fil du vent*, mientras que el dibujo de portada de la duodécima entrega es obra de PICASSO. Esta edición completa incluye, además, el *Boletín de suscripción*, para *Les pages libres de la Main à Plume*. 21 x 13,5 cm

Colección José María Lafuente, Santander

ANDRÉ THIRION / ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Le grand ordinaire, París, 1934 [1943]

Esta edición es uno de los cinco ejemplares sobre papel Auvergne, marcados de la B a la F (letra F). 19 x 14 cm. Además de las siete ilustraciones impresas de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, este ejemplar de lujo contiene un poema inédito con un dibujo original de ÓSCAR DOMÍNGUEZ de 1936 dirigido a BERTHELOT FERRY, y una hoja manuscrita que reproduce la novena página del libro. Asimismo, se incluyen en la edición un dibujo satírico a tinta china, original del artista, que representa al Mariscal Pétain con medallas, dos estados de un aguafuerte sobre el mismo personaje, y otro aguafuerte que representa el motivo *León con sifón*

Colección José María Lafuente, Santander

ANDRÉ THIRION / ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Le grand ordinaire, París, 1934 [1943]

Este ejemplar es uno de los siete "hors commerce", reservado para el propio ANDRÉ THIRION e impreso en papel bicolor. 19 x 14 cm. Esta edición, además de las siete ilustraciones de ÓSCAR DOMÍNGUEZ impresas, contiene otros siete dibujos originales a tinta azul insertos en distintas páginas del libro. Asimismo, un frontispicio en aguafuerte en color verde, firmado "O. Dominguez 43", otro grabado a tinta negra con el mismo motivo, también firmado y fechado, así como un último grabado original en negro, firmado y con fecha, dedicado por DOMÍNGUEZ a THIRION "pour mon très cher ami Tirion [sic]. O. Dominguez 43". Incluye una hoja plegada con el manuscrito del prefacio a la reedición de 1970, en tinta azul y adjunta al final del volumen, junto a una felicitación autógrafa de DOMÍNGUEZ con inscripciones dedalianas "Bonne Anné 1958". El ejemplar contiene una treintena de correcciones autógrafas, así como el nombre "Flèche" adjunta a la dedicatoria impresa. Procedente de la biblioteca suiza de libros eróticos GÉRARD NORDMANN, contiene un *Ex libris* de su biblioteca

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

GEORGES HUGNET / ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Le feu au cul, Robert-J. Godet (ed.), París, 1943

En el libro aparece una fecha anterior para evitar la censura. Texto y maqueta de GEORGES HUGNET; ilustraciones y aguafuertes de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. 15,5 x 10,5 cm. Uno de los diez ejemplares sobre papel Japón Imperial, marcados desde la A a la J. Ejemplar marcado con la letra J. Se compone de dos tomos: el primero con un dibujo original y dos grabados en cuatro estados, y el segundo con seis dibujos. Contiene dos *ex libris* de GÉRARD NORDMANN

Colección José María Lafuente, Santander

AMY BAKALOFF / ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Sombre est noir, Editions de Minuit, París, 1945

Contiene un aguafuerte de DOMÍNGUEZ, firmado y numerado a lápiz 20/232 de 24 x 19 cm, además de la reproducción de dos dibujos a tinta y fechados en 1945. Numerado A (ejemplar impreso especialmente para GEORGE HUGNET) de un total de 232 ejemplares sobre papel Velin azul de Papeteries Ruyscher. Incluye una nota final, a modo de coda: "Les poèmes qui composent cette plaquette ont été écrits au cours des jours sombres de l'occupation. Certaines d'entre eux avaient déjà paru dans la clandestinité; les poèmes numéros XI et XII sous le signe des Editions de Minuit dans le volume portant comme titre 'L'Honneur des poètes-Europe', le poème numéro V dans 'L'Eternelle Revue'"

Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

AMY BAKALOFF / ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Sombre est noir, Editions de Minuit, París, 1945

Contiene un aguafuerte de DOMÍNGUEZ, firmado a tinta azul de 24 x 19 cm, además de la reproducción de dos dibujos a tinta y fechados en 1945. Ejemplar n° 138 de un total de 232 ejemplares sobre papel Velin du Marais de Papeteries Ruyscher. Incluye una nota final, a modo de coda: "Les poèmes qui composent cette plaquette ont été écrits au cours des jours sombres de l'occupation. Certaines d'entre eux avaient déjà paru dans la clandestinité; les poèmes numéros XI et XII sous le signe des Editions de Minuit dans le volume portant comme titre 'L'Honneur des poètes-Europe', le poème numéro V dans 'L'Eternelle Revue'"

Colección José María Lafuente, Santander

AMY BAKALOFF / ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Sombre est noir, Editions de Minuit, París, 1945

Contiene un aguafuerte de DOMÍNGUEZ, firmado a tinta azul de 24 x 19 cm, más otro aguafuerte si firmar, además de la reproducción de dos dibujos a tinta, uno sobre papel color azul, fechados en 1945. Ejemplar n° 46 de un total de 232 ejemplares sobre papel Velin du Marais de Papeteries Ruyscher. Incluye una dedicatoria inicial, a tinta azul "A Kate Faiporer ces pages sombres, souvenirs déjà éloignés, pour qu'elle voit sous un autre jour Amybacaloff. Amicalement a. b.". Incluye una nota final, a modo de coda: "Les poèmes qui composent cette plaquette ont été écrits au cours des jours sombres de l'occupation. Certaines d'entre eux avaient déjà paru dans la clandestinité; les poèmes numéros XI et XII sous le signe des Editions de Minuit dans le volume portant comme titre 'L'Honneur des poètes-Europe', le poème numéro V dans 'L'Eternelle Revue'"

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

Grille. La peinture et la littérature libres, Editions du Petit Mantais, París, 1945

Publicación colectiva. Libro de gran formato con cubierta ilustrada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ. 32 x 25 cm. Uno de los 750 ejemplares sin numerar

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

La terre n'est pas une vallée de larmes, Éditions La Boétie, Bruselas, 1945

Publicación colectiva al cuidado de MARCEL MARIËN que incluye un dibujo impreso de ÓSCAR DOMÍNGUEZ en la contracubierta y una reproducción fotográfica de ocho movimientos del objeto *Femme couchée* (1942) en el interior. 22 x 14,5 cm. Uno de los 1.550 ejemplares impresos sobre papel *supérieur*

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

PAUL ÉLUARD / ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Poésie et vérité 1942, Les nourritures terrestres, París, 1947

Libro editado el 1 de octubre de 1947 en las prensas de ROGER LACOURIÈRE, con 32 aguafuertes de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, 34 x 26,5 cm. Éste es el ejemplar n° 11 de un total de 221, compuesto en papel puro *chiffon*. Este ejemplar es uno de los 35 que además contiene una "suite" de las primeras pruebas, la descomposición de la plancha en colores y un aguafuerte adicional

Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

PAUL ÉLUARD / ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Poésie et vérité 1942, Les nourritures terrestres, París, 1947

Libro editado el 1 de octubre de 1947 en las prensas de ROGER LACOURIÈRE, con 32 aguafuertes de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. 34 x 26,5 cm. Ejemplar personal de ÓSCAR DOMÍNGUEZ y MAUD BONNEAUD, dedicado por Óscar a Maud tras su separación, en 1952. El libro incluye un poema inédito de ÉLUARD en la portadilla de la edición, manuscrito, así como una dedicatoria del pintor: "Ma Maude [sic] que Je t'aimerais [sic] toujours comme une margarita (1)". "(1) Sur tout après le jour que le divorce commencerais avec les responsables des injustices plus amoreu [sic] que Jamais Óscar 1952". Ejemplar único enriquecido con treinta dibujos originales a tinta china en los reversos de las hojas, firmados con sus iniciales. Éste es el ejemplar n° 213 de un total de 221, compuesto en papel puro *chiffon*

Colección Guillermo de Osma, Madrid

PAUL ÉLUARD / ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Poésie et vérité 1942, Les nourritures terrestres, París, 1947

Libro editado el 1 de octubre de 1947 en las prensas de ROGER LACOURIÈRE con 32 aguafuertes de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, más una litografía en color verde para el frontispicio. 34 x 26,5 cm. Éste es el ejemplar nº 172 de un total de 221, compuesto en papel puro *chiffon*

Colección José María Lafuente, Santander

PAUL ÉLUARD / ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Poésie et vérité 1942, Les nourritures terrestres, París, 1947

Libro editado el 1 de octubre de 1947 en las prensas de ROGER LACOURIÈRE, con 32 aguafuertes de ÓSCAR DOMÍNGUEZ. 34 x 26,5 cm. Éste es el ejemplar nº 175 de un total de 221, compuesto en papel puro *chiffon*

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ / GINÉS PARRA

Catálogo de la exposición de ambos artistas celebrada en la parisina Galerie Breteau en 1948. 32 x 23,5 cm Uno de los 400 ejemplares impresos sobre papel Kraft, numerado 42. Contiene textos de GINÉS PARRA y ÓSCAR DOMÍNGUEZ con caracteres autógrafos, además de cinco dibujos originales de ambos artistas

Colección José María Lafuente, Santander

Le Potomak, 1948-1949

Revista parisina de periodicidad anual dirigida por C. AZÉNOR y A. AXEL, y de la que sólo se publicaron sus dos primeras entregas, fechadas hacia 1948-1949. 33 x 25 cm. Edición completa, números 1 y 2. Tirada limitada a 95 ejemplares, siendo éste el nº 75. Se trata del libro que perteneció a ÓSCAR DOMÍNGUEZ, enriquecido con una acuarela de H. ESPINOUE, fechado el 6 de enero de 1956 y dedicado a DOMÍNGUEZ, "pour Oscar, en souhaitant son anniversaires [sic] et une 56 fastueuse et prospère - son ami Espinouze. 6-1-56". Además contiene un dibujo original de DOMÍNGUEZ a lápiz que representa a un guerrero, 21 x 28 cm. Las ilustraciones y algunos de los textos de esta revista realizados a mano, acompañando a varios escritos sobre arte y poesía de JEAN COCTEAU, C. LHOTÉ, MAURIC BESSY, O. BAILLY, y M. LEROUX. Entre los ilustradores destacan ÓSCAR DOMÍNGUEZ, AZÉNOR, ALICE AXEL, M. BESSY, TALARI, etc. DOMÍNGUEZ presenta un poema y un aguafuerte que representa a una máquina que empuña tres revólveres, en el número 1 de la revista

Colección José María Lafuente, Santander

La Nef. La radio cette inconnue, Sagittaire, París, 1951

Número especial de la revista mensual *La Nef*. 23 x 14 cm. Cubierta con un dibujo de Óscar Domínguez que representa a un personaje musical. Entregas 73-74, febrero-marzo de 1951. Participan en este número: COLETTE, P. ÉLUARD, P. GILSON, J. COCTEAU, M. JOUHANDEAU, R. CHAR, J. TARDIEU, etc. Ilustraciones: J. COCTEAU, F. LÉGER, M. PRASSINOS

Colección José María Lafuente, Santander

La Nef. La radio cette inconnue, Sagittaire, París, 1951

Número especial de la revista mensual *La Nef*. 23 x 14 cm. Cubierta con un dibujo de Óscar Domínguez que representa a un personaje musical. Entregas 73-74, febrero-marzo de 1951. Participan en este número: COLETTE, P. ÉLUARD, P. GILSON, J. COCTEAU, M. JOUHANDEAU, R. CHAR, J. TARDIEU, etc. Ilustraciones: J. COCTEAU, F. LÉGER, M. PRASSINOS

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

RAYMONDE AYNARD

Vers luisants, Ed. Pierre Seghers, Cahiers "P.S.", "Poésie 54", París, 1954

Libreto de 18 x 11 cm, ilustrado con un motivo infantil de ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ / MARCEL JEAN

Grisou. Le lion - La fenêtre, París, JLM, 1990

Libro anunciado por GLM en 1937, aunque editado en 1990 por JEAN-LUC MERCIÉ (JLM). Carpeta con 16 reproducciones en fototipia de decalcomanías automáticas de interpretación premeditada. 22 x 27,5 cm. Edición compuesta por 25 ejemplares. Éste, HC, contiene la indicación autógrafa "de Juan Manuel Bonet avec un monotype de Marcel Jean", y es uno de los reservados al editor. Incluye un monotipo de 21,5 x 25 cm, original de MARCEL JEAN, realizado en París, 1936, mientras ÓSCAR DOMÍNGUEZ y MARCEL JEAN preparaban su colaboración en la octava entrega de la revista *Minotaure*, "D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir)". La edición incluye una nota del editor: "Annoncé par GLM en 1937, *Grisou* paraît chez JLM en 1990 sous la forme initialement prévue d'un album de 16 reproductions en phototypie de décalcomanies automatiques à interprétation préméditée. La préface d'André Breton, elle, n'a jamais été écrite. JLM"

Colección MJB, Madrid

AGUAFUERTES, CARTELES, DECALCOMANÍAS,
DIBUJOS, FOTOMONTAJES, GOUACHES, OBJETOS,
LITOGRAFÍAS, ÓLEOS

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

AUTORRETRATO, 1926

Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm

Colección de Arte CajaCanarias

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

AUTORRETRATO, 1928

Óleo sobre lienzo, 50 x 45 cm

Colección particular, Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

SUEÑO o LA MEDIA, 1929

Óleo sobre tabla, 28 x 31 cm

Colección de Arte CajaCanarias

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

El cazador, 1933

Óleo sobre lienzo, 61 x 49 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

COMIENZO DE LA VIDA, Cuaderno de dibujos, 1933

Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm

Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

UN SÁBADO POR LA NOCHE Y YO, Cuaderno de dibujos, 1933

Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm

Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

TARDE DE AMOR, Cuaderno de dibujos, 1933

Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm

Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

LA MEMORIA, Cuaderno de dibujos, 1933

Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm

Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

SIN TÍTULO, Cuaderno de dibujos, 1933

Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm

Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

SIN TÍTULO, Cuaderno de dibujos, 1933

Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm

Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

SIN TÍTULO, Cuaderno de dibujos, 1933

Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm

Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

SIN TÍTULO, Cuaderno de dibujos, 1933

Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm

Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

SIN TÍTULO, Cuaderno de dibujos, 1933

Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm

Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

SIN TÍTULO, Cuaderno de dibujos, 1933

Lápiz sobre papel, 13 x 17,5 cm

Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

LA BOLA ROJA, 1933

Óleo sobre lienzo, 63 x 83 cm

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

AUTORRETRATO, 1933

Óleo sobre lienzo, 24 x 34 cm

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

SIN TÍTULO, 1933

Óleo sobre lienzo, 39 x 47 cm

Colección particular, Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

EL DRAGO DE CANARIAS, 1933

Óleo sobre lienzo, 81,5 x 60,5 cm

Colección Novacaixagalicia, A Coruña

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Cartel EL MEJOR CLIMA DEL MUNDO, 1933-1934

Técnica mixta sobre papel, 73 x 53,3 cm

Colección de Arte CajaCanarias

Depositado en el Museo de Historia de Tenerife

Organismo Autónomo de Museos y Centros. Cabildo Insular de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Cartel POUR TOUTES... KREMA. LE MEILLEUR BONBON AU BEURRE, 1933-1934

Litografía sobre papel, 85 x 60 cm

Colección de Arte CajaCanarias

Depositado en el Museo de Historia de Tenerife

Organismo Autónomo de Museos y Centros. Cabildo Insular de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

DIBUJO PARA GACETA DE ARTE, 1933-1934

Tinta china sobre papel, 24 x 37 cm

Colección Guillermo de Osmá, Madrid

GEORGES HUGNET

AU SEUIL DU PIGEONNIER, 1933-1936

Fotomontaje, 23,4 x 17,7 cm

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

MAQUETA PARA LA MONOGRAFÍA SOBRE WILLI BAUMEISTER, escrita por EDUARDO WESTERDAHL, 1934

Cubierta y contracubierta en decalcomanía, 27,5 x 21 cm

Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

HOMENAJE A GACETA DE ARTE, ca. 1934

Decalcomanía con dos bandas de papel impreso y con tipografía sobre la mancha de tinta, 8 x 11 cm

Colección José María Lafuente, Santander

YVES TANGUY

SIN TÍTULO, 1935

Dibujo a tinta y lápiz sobre papel, 35 x 20 cm

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

SIN TÍTULO, ca. 1935

Decalcomanía, tinta de colores sobre tablilla, 11 x 16 cm

Colección Cira Domínguez, Gran Canaria

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

LE DIMANCHE, 1935

Óleo sobre lienzo, 93 x 73 cm

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Dibujo original para el grabado de *La hampe de l'imaginaire*, 1935

Lápiz sobre papel, 25 x 19 cm. Presenta importantes variaciones con

relación al motivo impreso en la edición del libro

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

- WOLFGANG PAALEN
SIN TÍTULO, ca. 1935
 Dibujo para el poemario de VALENTINE PENROSE publicado en la Colección *Repères*, nº 19. Ediciones GLM. Tinta sobre papel, 44 x 30 cm
 Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París
- FERNAND LÉGER
SIN TÍTULO, 1935
 Dibujo para el poema de ROBERT GUIETTE publicado en la Colección *Repères*, nº 24. Ediciones GLM. Tinta sobre papel, 32 x 24 cm
 Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París
- GEÁ AUGSBOURG
SIN TÍTULO, ca. 1935
 Dibujo para el poemario de JEAN FOLLAIN en la Colección *Repères*, nº 5. Ediciones GLM. Tinta sobre cartulina, 30 x 24,5 cm
 Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ / MARCEL JEAN
SIN TÍTULO, 1936
 Decalcomanía, tinta sobre papel, 16 x 21,5 cm
 Colección Karim Hoss, Meudon. Cortesía Galerie 1900-2000, París
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ / MARCEL JEAN
LION BONDISSANT, ca. 1936
 Decalcomanía 20,2 x 25 cm
 Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
OUVERTURE OU PARIS, 1936
 Objeto realizado con lámina de hojalata recortada con abrelatas, un reloj de bolsillo, voluta de violín y base de madera, 15 x 26,5 x 16,5 cm
 TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
L'ŒUVRE-BOÎTE, 1936
 Óleo sobre lienzo enmarcado con abrelatas, 61 x 46 cm
 Colección particular, cortesía Edouard Malingue Gallery, Hong Kong
- MARIO PRASSINOS
SIN TÍTULO, 1936
 Dibujo para el poemario de MAX JACOB en la Colección *Repères*, nº 13. Ediciones GLM. Tinta sobre cartulina, 25,5 x 19,5 cm
 Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
EL PUENTE, 1937
 Tinta sobre papel, 65 x 50 cm
 TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
LA APISONADORA Y LA ROSA, 1937
 Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
ÁRBOL, 1937
 Decalcomanía. Tinta sobre papel, 65 x 50 cm
 TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- BRAUNER, UBAC, VIOLETTE Y HÉROLD
CADÁVER EXQUISITO, 1937-1938
 Lápis sobre papel, 27 x 21 cm
 Colección David et Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, París
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
LE DEMEURES D'HYPNOS, 1938
 Óleo sobre lienzo, 64 x 94 cm
 [Cuadro colectivo, firmado por Óscar Domínguez, expuesto en 1976 en la Galería Govaerts, Bruselas, con motivo de la exposición surrealista *Les Demeures d'Hypnos*, y a propósito de la publicación del libro homónimo de Patrick Waldberg]
 Colección particular, Madrid
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
FIGURAS MITOLÓGICAS, 1938
 Tinta sobre papel, 55 x 49 cm
 Colecciones ICO, Madrid
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
PAISAJE CÓSMICO, 1938
 Óleo sobre lienzo, 147 x 97 cm
 Colección Chantal Nauleau, París
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
BOÎTE À CIGARES AVEC PAYSAGE COSMIQUE, 1938
 Óleo sobre tabla, 8,5 x 5,5 cm. Caja construida por GEORGES HUGNET
 Colección Galería Guillermo de Osma, Madrid
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
LA VAGUE, 1938
 Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm
 Colección particular, Galería Interart, Ginebra
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
LOS SIFONES, 1938
 Óleo sobre lienzo 61 x 49,5 cm
 TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- JACQUES HÉROLD
SIN TÍTULO, 1939
 Lápis sobre papel, 22,4 x 29,2 cm
 Colección David et Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, París
- RAOUL UBAC
NEBULOSA, 1939
Brûlage, gelatinobromuro, copia de época, 18 x 24 cm
 TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
APARICIÓN SOBRE EL MAR, 1939
 Óleo y decalcomanía sobre lienzo, 45 x 38 cm
 Antigua Colección Gérard y Monique Nordmann, Ginebra
 TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
LE TAUREAU BLESSÉ, 1939
 Óleo sobre lienzo, 44 x 62 cm
 IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
LOS PLATILLOS VOLANTES, 1939
 Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm
 TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
EL COMETA, 1940
 Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm
 TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ANDRÉ BRETON, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, JACQUES HÉROLD,
 WIFREDO LAM Y OTROS
FLORES, Marsella, 1940
 Lápis y tinta sobre papel, 29,5 x 23 cm
 TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
EL SOPLO, 1940
 Óleo sobre lienzo, 80 x 54 cm
 Colección particular, Ginebra, cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
SIN TÍTULO, 1940
 Óleo sobre lienzo, 82 x 65 cm
 TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
MUJER, 1941
Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm
Colección particular, cortesía Guillermo de Osma, Madrid
- BRAUNER, PINO, OLGA Y OTROS
SIN TÍTULO, Marsella, 1941
Dibujo colectivo, 21 x 15 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
TÊTE DE TAUREAU (AUTORRETRATO), 1941
Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm
Depósito Gestur Tenerife S.A.
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
FEMME SUR LE DIVAN, 1942
Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
FIGURA FEMENINA, 1942
Aguafuerte y gouache sobre papel, 15 x 12 cm. Dibujo para el libro *Aux absents qui n'ont pas toujours tort*, de NOËL ARNAUD
Colección Galería Guillermo de Osma, Madrid
- RAOUL UBAC
GEOMETRÍA, 1942
Gelatinobromuro, copia de época, 18 x 24 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
NATURE MORTE AU PRISME, 1943
Óleo sobre lienzo, 50 x 62 cm
Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
LE TÉLÉPHONE REVOLVER, 1943
Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm
Colección particular, París
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
LA CHAMBRE NOIRE, 1943
Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
LA AMENAZA, 1943
Óleo sobre lienzo, 22 x 35 cm
Colección Fundación María José Jove, A Coruña
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
MUJER, 1943
Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm
Colección Loro Parque S.A., Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
MUJER CÓSMICA, 1943
Aguafuerte sin firmar, negro sobre papel de 54,4 x 38 cm
Pertenece a una serie de 15 ejemplares procedente de los Talleres Lacourière, París
Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
LA VENUS DEL EBRO, 1943
Óleo sobre lienzo, 60 x 92 cm
Colección particular, Madrid
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
VIÑETA PARA PROYECTO DE CÓMIC INFANTIL, ca. 1944
Dibujo a lápiz sobre papel, 5,6 x 7,2 cm
Colección particular, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
VIVE LA RÉVOLUTION, 1945
Dibujo a tinta china y lápiz sobre papel de 27 x 21 cm. Firmado, fechado y dedicado "Pour Lafond, très touché, vive la révolution, Domínguez 45"
Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
HOMBRE Y MUJER, 1945
Dos piezas en madera sobre una base de madera. 12,3 x 4 x 3,5 cm y 11,5 x 4 x 3,2 cm, base: 6,5 x 19,5 x 11,5 cm
Colección particular. Cortesía Guillermo de Osma, Madrid
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
MUJER Y GATO, ca. 1947
Gouache, 15 x 12 cm
Colección José María Lafuente, Santander
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
EL GATO Y EL CANARIO / LAS DAMAS DE RATHBONE PLACE, 1947
Óleo sobre lienzo, 91,5 x 71 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. Madrid
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
EL GATO, 1947
Gouache sobre papel, 36,5 x 49,5 cm
Colección particular, Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
MUJER CON RELOJ SOLAR, 1947
Óleo sobre lienzo, 33 x 22 cm
Colección particular, cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
TORO ARQUERO, 1948
Óleo sobre lienzo, 22,5 x 17 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
TORO ARQUERO, 1948
Litografía sobre papel, 35 x 23,5 cm
Colección particular, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
PERFIL O COMPOSICIÓN, 1949
Óleo sobre lienzo, 27 x 35,5 cm
Colección particular, Santa Cruz de Tenerife
- HANS BELLMER
LES DEMI-SOEURS, 1949
Copia de época, coloreada, 13,8 x 13,5 cm
Fotografía para *Les jeux de la poupée*, de PAUL ÉLUARD y HANS BELLMER, Ed. Première, París, 1949
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
PÁJAROS, 1949
Óleo sobre lienzo, 42,5 x 31 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
FIGURA MUSICAL, 1950
Maqueta original para la revista *La Nef*, Tinta y gouache sobre papel, 28,8 x 18 cm
Colección José María Lafuente, Santander
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
BATALLA, 1950
Lápiz sobre papel, 50 x 64 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- ÓSCAR DOMÍNGUEZ
SIN TÍTULO, 1950
Óleo sobre lienzo 38 x 46 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ
SIN TÍTULO, 1950
Óleo sobre lienzo 38 x 46 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ
SIN TÍTULO (ATELIER), 1950
Óleo sobre tabla, 114,5 x 145 cm
Presidencia del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ
EL SIFÓN, 1950
Óleo sobre lienzo, 45 x 38 cm
Colección particular, Madrid

ÓSCAR DOMÍNGUEZ
FIGURA MUSICAL, 1950
Tinta y gouache sobre papel, 28,8 x 18 cm
Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ
MINOTAURO, 1950
Óleo sobre lienzo, 37 x 54,5 cm
Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria

ÓSCAR DOMÍNGUEZ
LA PUERTA DEL TORIL, ca. 1950
Litografía sobre papel Arches, firmada y numerada LX/LX, 56,5 x 38 cm
Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

ÓSCAR DOMÍNGUEZ
BONNE ANNÉE 1951, 1951
Litografía sobre papel (tarjeta para el Año Nuevo 1951), firmada y fechada en la plancha, 16,2 x 24,6 cm
Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

ÓSCAR DOMÍNGUEZ
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, numerada 3/6
Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

ÓSCAR DOMÍNGUEZ
1955, 1955
Cuadro-objeto, 24,5 x 34,5 cm. Lámina de cobre y abrelatas montada sobre madera
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ
HOMMAGE À MANOLETE, 1955
Litografía sobre papel en seis colores con sello impreso "l'œuvre gravée", 45 x 55,5 cm
Tirada 113/200, marco pintado a mano de colores, muy probablemente por el propio artista. Firmada y numerada a lápiz
Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

ÓSCAR DOMÍNGUEZ
MUJER ACOSTADA, 1956
Punta seca. Cuatro estudios preparatorios para la punta seca definitiva que ilustra uno de los poemas del libro de PAUL ÉLUARD *Un poème dans chaque livre*, París, Louis Broder (ed.), 1956. 18 x 19 cm. Se trata del volumen IV de la colección "Écrits et gravures". La punta seca definitiva ilustra un poema de ÉLUARD de 1929. El libro recoge doce poemas de ÉLUARD elegidos y autografiados por él, acompañados por dieciséis obras gráficas originales de los siguientes artistas: JEAN ARP, ANDRÉ BEAUDIN, GEORGES BRAQUE, MARC CHAGALL, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, MAX ERNST, ALBERTO GIACOMETTI, VALENTINE HUGO, HENRI LAURENS, FERNAND LÉGER, ANDRÉ MASSON, JOAN MIRÓ, PABLO PICASSO, YVES TANGUY y JACQUES VILLON. La dimensión de la punta seca de DOMÍNGUEZ con el poema de ÉLUARD es de 19 x 35,8 cm. La tirada total es de 120 ejemplares sobre papel Velin de Rives
Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

ÓSCAR DOMÍNGUEZ
PÁJARO AZUL, 1956
Óleo sobre lienzo, 88,5 x 115 cm
Colección particular, Cádiz

OTROS LIBROS, CATÁLOGOS Y DOCUMENTOS EXPUESTOS

AGUSTÍN ESPINOSA
Lancelot, 28°-7°, Ediciones A.L.F.A., Madrid, 1929.
Viñeta de cubierta por el autor. Ejemplar dedicado: "A Juan Pérez Izquierdo, su amigo, Agustín Espinosa, Madrid Nov. 29."
Colección particular, Santa Cruz de Tenerife

Catálogo de la exposición *Óscar Domínguez* organizada por *Gaceta de Arte* en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en 1933
Colección José María Lafuente, Santander

PEDRO GARCÍA CABRERA
Transparencias fugadas, Ediciones Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1934
Libro con cubierta ilustrada por MARUJA MALLO, 19,3 x 13 cm
Colección José María Lafuente, Santander

SEBASTIÀ GASCH
Ángel Ferrant, Ediciones Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1934
23 x 16 cm
Colección particular, Santa Cruz de Tenerife

Diseño y tipografía de Gaceta de Arte. Materiales impresos
Tarjeta de pedido y distribución, 9,5 x 15 cm. En el reverso contiene varias tachaduras a lápiz y en rojo, así como varias señas "San Sebastián 10 de febrero de 1935"; "Mª Dolores Arana, Ateneo Guipuzcoano, San Sebastián"
Colección José María Lafuente, Santander

Tarjeta postal con publicaciones de Gaceta de Arte, 8 x 13 cm
Colección José María Lafuente, Santander

Tarjeta postal de Gaceta de Arte con collage de EDUARDO WESTERDAHL, 6,5 x 12 cm
Colección José María Lafuente, Santander

Carnet impreso de acreditación de los redactores de la revista *Gaceta de Arte*, 10 x 7,5 cm
Colección José María Lafuente, Santander

Tarjeta, *Óscar Domínguez*, Ediciones Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, 1933. Editada con motivo de la primera exposición monográfica del pintor, 15 x 21 cm
Colección José María Lafuente, Santander

Bulletin International du Surréalisme / Mezinárodní bulletin surrealismu Praga, 9 de abril de 1935. Cuadernillo de 12 páginas publicado por el Grupo surrealista en Checoslovaquia, 29,5 x 21 cm. La imagen de cubierta es de STYRTSKY
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

Boletín Internacional del Surrealismo n° 2 / Bulletin International du surréalisme, Santa Cruz de Tenerife, octubre de 1935
Cuadernillo de 12 páginas publicado por el grupo surrealista de París y Gaceta de Arte, 29,5 x 20,5 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

Bulletin International du Surréalisme n° 3
Cuadernillo de 8 páginas publicado en Bélgica por el grupo surrealista belga, 29 x 20,5 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

International Kunststudstilling. Kubisme = Surrealisme, København, 1935

El prefacio está realizado por ANDRÉ BRETON. Entre los participantes en la muestra destaca ÓSCAR DOMÍNGUEZ con dos obras, *Désir d'été* y *Papillon perdu dans la montagne*, así como SALVADOR DALÍ, HANS ARP, MAX ERNST, ALBERTO GIACOMETTI, JOAN MIRÓ, MAN RAY y MAGRITTE

Colección José María Lafuente, Santander

Dessins Surréalistes, París, Aux Quatre Chemins, 1935

En esta exposición participan MAN RAY, YVES TANGUY, JOAN MIRÓ, MAX ERNST, MARCEL JEAN, SALVADOR DALÍ, MAGRITTE, entre otros Sobre DOMÍNGUEZ se menciona: "Une course de taureaux dans l'eau" Colección José María Lafuente, Santander

ANDRÉ BRETON

Manuscrito del texto "Saludo a Tenerife", aparecido en el diario *La Tarde*, el 9 de mayo de 1933. Tinta verde sobre papel, 19,5 x 14,5 cm. Incluye una fecha escrita a lápiz, "mai 1935"

Museo de Historia de Tenerife. Organismo Autónomo de Museos y Centros Cabildo Insular de Tenerife

ANDRÉ BRETON

Manuscrito de la entrevista realizada por DOMINGO LÓPEZ TORRES para la segunda entrega de la revista *Índice*, inédita. El texto se reproduce en ANDRÉ BRETON, *Position politique du surréalisme*, Sagittaite, París, 1935. Tinta sobre papel color azul celeste, 27,5 x 21 cm, páginas numeradas a lápiz

Museo de Historia de Tenerife. Organismo Autónomo de Museos y Centros Cabildo Insular de Tenerife

ANDRÉ BRETON

Manuscrito de la alocución pronunciada en el Círculo de Amistad del Puerto de la Cruz, el 23 de mayo de 1935. Tres páginas, numeradas a lápiz rojo, 19,5 x 14,5 cm. En el reverso hay dos dibujos a lápiz del rostro del poeta BENJAMIN PÉRET, dormido

Museo de Historia de Tenerife. Organismo Autónomo de Museos y Centros Cabildo Insular de Tenerife

ANDRÉ BRETON

Manuscrito del texto redactado para el *Boletín Internacional del Surrealismo* n.º 2. Un folio plegado en dos caras, 21,5 x 13,5 cm, escrito a tinta sobre papel del "Café suizo, Plaza de la República, Santa Cruz de Tenerife. Propietario Jacob Maag"

Museo de Historia de Tenerife. Organismo Autónomo de Museos y Centros Cabildo Insular de Tenerife

ANDRÉ BRETON

Manuscrito "Cette champagne surrealiste entreprise aux Canaries", fragmento incluido en el *Boletín Internacional del Surrealismo* n.º 2. Dos cartillas escritas en una sola cara, 21,5 x 14 cm, sobre papel del "Hotel Pensión Atlantic, Santa Cruz de Tenerife, Méndez Núñez, n.º 16". Incluye membrete del Hotel en el reverso

Museo de Historia de Tenerife. Organismo Autónomo de Museos y Centros Cabildo Insular de Tenerife

ANDRÉ BRETON

Position politique du surréalisme, Sagittaite, París, 1935

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

Boletín del Cycle systématique de conférences sur les récentes positions du surréalisme, junio de 1935

Ilustrado por SALVADOR DALÍ, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, MAX ERNST, MARCEL JEAN, ALBERTO GIACOMETTI, MAN RAY e YVES TANGUY. Dístico, 24,3 x 15,5 cm cerrado

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

Du temps que les Surréalistes avaient raison, París, Éditions Surréalistes, 1935

Manifiesto surrealista firmado por ANDRÉ BRETON, SALVADOR DALÍ, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, PAUL ÉLUARD, MAX ERNST, MARCEL FOURRIER, MAURICE HEINE, MAURICE HENRY, GEORGE HUGNET, SYLVAIN ITKINE, MARCEL JEAN, DORA MAAR, RENÉ MAGRITTE, LÉO MALET, MARIE-LOUISE MAYOUX, E.L.T. MESENS, PAUL NOUGE, MERET OPPENHEIM, HENRI PARISOT, BENJAMIN PÉRET, MAN RAY, MAURICE SINGER, ANDRÉ SOURIS, YVES TANGUY y ROBERT VALANÇAY

Colección José María Lafuente, Santander

GUY LÉVIS MANO

3 typographes en avaient marre, GLM, 1935, ejemplar de RENÉ CHAR, n.º 41/125, con una doble dedicatoria: "pour René Char un des trois typographes qui en a toujours marre mais continue - avec amitié pendant « les nuits » qui ne sont pas gouvernées. Guy Lévis Mano février 1938"; "à René Char le plaisir de retrouver l'homme à travers sa poésie, avec ma amitié. R Bonon"

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

La hampe de l'imaginaire, 1935

Tres aguafuertes para el poemario de GEORGES HUGNET *La hampe de l'imaginaire* (1936), impresos en azul, en verde sobre fondo negro y en rojo sobre color rosa, 25 x 19 cm cada uno

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

Collection Repères, GLM, París, 1935-1937

Colección completa, formada por veinticinco títulos en cuadernos impresos con una tirada de 70 ejemplares cada uno. 20 x 16 cm, ÉLUARD-DALÍ (n.º 1), LE LOUËT-PRÉTO (n.º 2), PRASSINOS-BELLMER (n.º 3), MAÏAKOVSKI-DIL (n.º 4), FOLLAIN-AUGSBOURG (n.º 5), BRETON-DUCHAMP (n.º 6), LÉVIS MANO-MAN RAY (n.º 7), COURTHION-SELIGMANN (n.º 8), NEZVAL-TOYEN (n.º 9), PÉRET-TANGUY (n.º 10), TZARA-GIACOMETTI (n.º 11), HUGNET-DOMÍNGUEZ (n.º 12), JACOB-PRASSINOS (n.º 13), CHAR-PICASSO (n.º 14), MICHAUX-BERNAL (n.º 15), AUDIBERTI-BOSSCHÈRE (n.º 16), BERTELÉ-GYSIN (n.º 17), JOUVE-BALTHUS (n.º 18), PENROSE-PAALEN (n.º 19), SCUTENAIRE-MAGRITTE (n.º 20), MARC-MAREMBERT (n.º 21), KAFKA-ERNST (n.º 22), LEIRIS-MASSON (n.º 23), GUIETTE-LÉGER (n.º 24), BLANCHARD-COUTAUD (n.º 25)

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

Varias pruebas en color, de distintas ilustraciones para la Colección *Repères*, GLM. 25 x 19 cm. Ilustración de PRIETO en azul para el poemario de LE LOUËT (*Repères* n.º 2); ilustración de BELLMER en rosa para el poemario de PRASSINOS (*Repères* n.º 3); PICASSO en rojo para el libro de CHAR (*Repères* n.º 14); BALTHUS en azul para el libro de JOUVE (*Repères* n.º 18); dos pruebas de MAREMBERT, en verde y en naranja, para el poemario de MARC (*Repères* n.º 21)

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Carta enviada a Georges Hugnet. Firmada en agosto de 1935, consta de cuatro páginas manuscritas con un dibujo de pájaros sobre ruedas. El contenido de la carta aborda la realización del dibujo de ÓSCAR DOMÍNGUEZ para *La hampe de l'imaginaire* en GLM

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MARCEL JEAN

Carta enviada a Georges Hugnet. Firmada el 21 de septiembre de 1935, consta de cinco páginas manuscritas más el sobre timbrado. El contenido de la carta aborda la realización del dibujo de Óscar Domínguez para *La hampe de l'imaginaire* en GLM

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

GEORGES HUGNET

Carta a Hans Bellmer. Firmada el 19 de octubre de 1935, consta de ocho páginas manuscritas. En éstas se alude a la realización del dibujo de Óscar Domínguez para *La hampe de l'imaginaire* en GLM

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

PABLO PICASSO

Mithra, grabado prueba de autor, en tinta china y sin firmar, con el poema de PAUL ÉLUARD "Grand air" y los dibujos de PICASSO, destinado a ilustrar la edición de *Les Yeux Fertiles*, GLM, 1936. 48,5 x 33,5 cm

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

Exposición de Arte Contemporáneo

Catálogo de la exposición organizada en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, 10-15 junio, 1936, por ADLAN / Gaceta de Arte. Prefacio escrito por EDUARDO WESTERDAHL

Colección José María Lafuente, Santander

International Surrealist Bulletin / Bulletin International du Surréalisme, septiembre de 1936

Cuadernillo de 20 páginas publicado por el grupo surrealista en Inglaterra, 27,5 x 21,5 cm

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

PAUL ÉLUARD

Les Yeux Fertiles, GLM, 1936

Uno de los dos ejemplares en papel verde, con una dedicatoria autógrafa de ÉLUARD: "à Henri Parisot le 31 octobre à midi Les Yeux Fertiles et le plaisir d'être à la terrasse d'un café, ensemble, Paul Éluard". Contiene un grabado de PICASSO. Libro impreso con una tirada de diez ejemplares, más tres sin numerar impresos por GLM expresamente para ANDRÉ BRETON, RENÉ CHAR y PAUL ÉLUARD

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

Exposition surréaliste d'objets, París, Charles Ratton, 1936

Catálogo con texto inicial de ANDRÉ BRETON. El pintor ÓSCAR DOMÍNGUEZ presenta los objetos siguientes: *Exacte sensibilité*, *Spectre du silicium*, *Conversion de la forcée*, *Arrivée de la belle époque* y *Pérégrinations de Georges Hugnet*

Colección José María Lafuente, Santander

Revista *Contemporary poetry and prose*, incluye una selección de *Les Chants de Maldoror* de LAUTRÉAMONT, nº 6, octubre de 1936. La contracubierta contiene impreso un anuncio en apoyo a España contra el fascismo: "Support the Spanish People against fascism. All contributions should be sent to National Council of Labour Transport House, London S.W.I."

Colección José María Lafuente, Santander

GEORGES BATAILLE / ANDRÉ MASSON

Sacrifices. Contiene cinco grabados de ANDRÉ MASSON, GLM, 1936. 55 x 44,5 cm. Único ejemplar con amplios márgenes, firmado. Impreso en color marrón rojizo

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

Acéphale

Edición completa de la revista, compuesta por siete entregas en cinco volúmenes, 1936-1938, con una ilustración de ANDRÉ MASSON en la cubierta

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

GEORGES HUGNET (ed.)

La carte postale surréaliste garantie, 1ª serie, 1937. 21 tarjetas postales surrealistas, 9,5 x 14 cm c.u.

Colección José María Lafuente, Santander

ANDRÉ BRETON / PAUL ÉLUARD

Dictionnaire abrégé du surréalisme, Ediciones José Corti, 1938

Colección José María Lafuente, Santander

CONDE DE LAUTRÉAMONT

Los Cantos de Maldoror

Biblioteca Nueva, Madrid. Traducción de JULIO GÓMEZ DE LA SERNA. Prólogo de RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA. Sin fecha

Colección José María Lafuente, Santander

CONDE DE LAUTRÉAMONT / ISIDORE DUCASSE

Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror - Poésies - Lettres. Con un texto introductorio de EDMOND JALOUX de l'Académie Française, y un frontispicio de SALVADOR DALÍ, "retrato imaginario de Lautréamont, a los 19 años, obtenido por el método paranoico-crítico", 1937. Librairie José Corti, París, 1938

Colección José María Lafuente, Santander

MARCELLE FERRY

L'île d'un jour, París, éditions Surréalistes, 1938

Contiene una dedicatoria de la autora a ÓSCAR DOMÍNGUEZ: "Domínguez tu pourras toujours venir sur toutes les îles où je chercherai certainement des grands tours et des grandes nuits avec de la vraie terre du vrai ciel; dans l'île où je chercherai un certain genre de solitude et lorsque tu viendras tu sentiras toujours notre amitié parfaite et vrai comme la nature. Lila"

Colección José María Lafuente, Santander

ANDRÉ BRETON

Anthologie de l'humour noir, Sagittaire, París, 1940

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ / PAUL ÉLUARD

Tarjeta postal, 14,8 x 10,3 cm. Enviada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ bajo el nombre de "Dominicue Tentocopolis" a JACQUES HÉROLD. París, 22 de febrero de 1941

Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ / PAUL ÉLUARD

Tarjeta postal, 14,8 x 10,3 cm. Enviada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ a JACQUES HÉROLD. [El nombre del destinatario escrito por Domínguez es "Hérolud Blumer", y él mismo firma como "Marcoussis". 12 de agosto de 1941]

Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ / PAUL ÉLUARD

Tarjeta postal, 14,8 x 10,3 cm. Enviada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ bajo el nombre de "Óscar Marcusis" a JACQUES HÉROLD, fechada en París, el 17 de septiembre de 1941

Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ / PAUL ÉLUARD

Tarjeta postal, 14,8 x 10,3 cm. Firmada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ bajo el nombre de "Óscar Marcoussis". París, 7 de noviembre de 1941. Incluye un dibujo de Óscar Domínguez en miniatura en el que se representa una cabeza en un paisaje con árboles

Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ / PAUL ÉLUARD

Tarjeta postal, 14,8 x 10,3 cm. Firmada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ a JACQUES HÉROLD bajo el nombre de "Óscar Marcusis", residente en Marsella. Fechada en París, el 23 de octubre de 1942

Colección José María Lafuente, Santander

PAUL ÉLUARD

Poésie et vérité 1942, Les Éditions de La Main à Plume, París, 1942. Primera edición

Colección José María Lafuente, Santander

PAUL ÉLUARD

Poésie et vérité 1942, Les Éditions de La Main à Plume, París, 1942. Primera edición

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

PAUL ÉLUARD

Poésie et Vérité 1942. Ediciones de la Baconnière, Colección Cahiers du Rhône, Neuchâtel, 1942. Segunda edición. Incluye una dedicatoria autógrafa del poeta: "Pour Maud et pour Óscar, affectueusement, Paul Éluard"

Colección José María Lafuente, Santander

PAUL ÉLUARD

Poésie et Vérité 1942, Ediciones Revue Fontaine, Colección Les Relais de la Fontaine, nº 1, Alger, 1942. Tercera edición

Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Catálogo de la primera exposición individual del artista, celebrada en Galerie Louis Carré, París, 1943

Colección José María Lafuente, Santander

PAUL ÉLUARD

Poésie et vérité 1942 / Poetry and Truth, traducción de ROLAND PENROSE y E.L.T. MESSENS, London Gallery Editions, 1944. Incluye un retrato del autor por MAN RAY

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

Domínguez. Peintures récentes, París, Galerie Roux-Hentschel, 1944. Un texto de presentación de la obra a cargo de GEORGES HUGNET, fechado el 28 de diciembre de 1944. La cubierta reproduce un dibujo surrealista de Domínguez titulado *La voyante*. El catálogo presenta 14 obras entre dibujos y gouaches

Colección José María Lafuente, Santander

Atlan, Dora Maar, Domínguez, Fernández, A. Marchand, Vénard, París, Galerie Ariel, 1945. DOMÍNGUEZ presenta tres obras bajo los títulos *Peintre, Nature morte y Compositions*. Contiene un texto de PIERRE GUÉGUEN a manera de presentación de la Galerie Ariel de los artistas que participan en la muestra

Colección José María Lafuente, Santander

PAUL ÉLUARD

Liberté, GLM, París, 1945

Poésie commune n°1, ejemplar en papel Hollande, n°20/24

Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

GIORGIO DE CHIRICO

Une aventure de M. Dudron, Fontaine, Collection L'âge d'or, cuaderno de poemas al cuidado de HENRI PARISOT, París, 1945. 14 x 11,5 cm

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ALBERTO SABINO

Introduction à une vie de Mercure, Fontaine, Collection L'âge d'or, cuaderno de poemas al cuidado de HENRI PARISOT, París, 1945. 14 x 11,5 cm

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

HANS ARP

Le blanc aux pieds de nègre, Fontaine, Collection L'âge d'or, cuaderno de poemas al cuidado de HENRI PARISOT, París, 1945. 14 x 11,5 cm

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Les deux qui se croisent, Fontaine, Collection L'âge d'or, cuaderno de poemas 14 x 11,5 cm al cuidado de HENRI PARISOT, París, 1947. Contiene un dibujo original de ÓSCAR DOMÍNGUEZ a tinta china y con un autógrafo: "La guerre non, Skira oui, avec l'amitié de Domínguez, 1948". Cuaderno HC con una tirada de 425 ejemplares

Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Les deux qui se croisent, Fontaine, Collection L'âge d'or, cuaderno de poemas al cuidado de HENRI PARISOT, París, 1947. 14 x 11,5 cm. Cuaderno n° 46 con una tirada de 425 ejemplares

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ANDRÉ BRETON

Anthologie de l'humour noir, Sagittaire, París, 1950

Edición corregida y revisada por el autor. Imagen de cubierta de PIERRE FAUCHEUX

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Toro y caballo, cartel litográfico para la exposición *Óscar Domínguez* en Galerie de France, 1951. 60 x 50,5 cm

Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Tarjeta de inauguración de la muestra *Óscar Domínguez*, París, Galerie de France, París, ca. 1951. 23 x 17 cm. Ilustrada con un dibujo taurino de ÓSCAR DOMÍNGUEZ sobre fondo rojo

Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Catálogo de la exposición celebrada en la Galerie Georges Moos, París-Zúrich, sin fecha. Incluye un listado de veinte obras y un dibujo impreso de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *MUJER DESMONTABLE CON REDES*, ca. 1951

Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

BONNE ANNÉE 1951

Litografía sobre papel, firmada y fechada en la plancha, a manera de tarjeta para felicitar el Año Nuevo. 16,2 x 24,6 cm. Antigua Colección Henriette et André Gomes, París

Colección Jorge Rodríguez de Rivera, Las Palmas de Gran Canaria

Domínguez, París, Galerie Drouant-David, 1954

Tarjeta postal dirigida a EDUARDO WESTERDAHL

Colección José María Lafuente, Santander

Tarjeta de felicitación, fechada en 1954. En 1954 *Eduardo Westerdahl te felicita*, con un dibujo de ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *BRINDIS DE TORO Y CABALLO*. 13 x 16,8 cm

Colección José María Lafuente, Santander

Domínguez, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1955. Contiene un texto biográfico sobre el artista escrito por PAUL ÉLUARD, presentado en la exposición de la Galerie Louis Carré en diciembre de 1943 y una poesía "A Óscar Domínguez", firmada también por ÉLUARD. El catálogo presenta 52 obras realizadas entre los años 1935 y 1955

Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Tarjeta de felicitación del año 1956. Tiene adjunta una tarjeta de visita de ÓSCAR DOMÍNGUEZ: "Venez au demi siècle d'Oscar. Le 6 janvier a 6 h."

Colección José María Lafuente, Santander

Cartel de la inauguración de los murales del centro psiquiátrico de Sainte-Anne, realizado por MAURICE HENRY

Colección José María Lafuente, Santander

Dibujo de tarjeta de felicitación de Óscar Domínguez. Litografía, firmado, 14,1 x 22,3 cm

Colección José María Lafuente, Santander

ANDRÉ BRETON

Anthologie de l'humour noir, edición de JEAN-JACQUES PAUVERT, París, 1966

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

Domínguez, París, Catálogo de la exposición celebrada en Galerie François Tournié y Galerie du Prieuré, 1972

Colección José María Lafuente, Santander

GASTON CRIEL

Le poète et ses poèmes, Jacques Brémont ed., 1982. Collection "La derision", 1982. Incluye un frontispicio de ÓSCAR DOMÍNGUEZ con un personaje con revólveres realizado para su reproducción en la revista *Le Potomak*

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

C. BRIAN MORRIS

El manifiesto surrealista escrito en Tenerife, Universidad de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, Seminario de Literatura Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1983

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

Birilli-Domínguez. Il Caimano-Il Drago, Galleria Milano, Milán, 1988

Colección José María Lafuente, Santander

ÓSCAR DOMÍNGUEZ / PAUL ÉLUARD

Cartel, sin fecha, 60 x 39,5 cm. Editado por Ayuntamiento de Saint-Denis, localidad natal de PAUL ÉLUARD, con la reproducción de una ilustración de ÓSCAR DOMÍNGUEZ para el poemario *Poésie et vérité 1942*, de PAUL ÉLUARD y ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Les nourrittes terrestres*, 1947

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ÓSCAR DOMÍNGUEZ / PAUL ÉLUARD

Cartel, sin fecha, 60 x 39,5 cm. Editado por el Ayuntamiento de Saint-Denis, localidad natal de PAUL ÉLUARD, con la reproducción de una ilustración de ÓSCAR DOMÍNGUEZ para el poemario *Voir*, de PAUL ÉLUARD, Ed. Trois Collines, 1948. Poema "Sept poèmes d'amour en guerre", en *Au rendez-vous allemand*, Éditions de Minuit, 1944

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

FOTOGRAFÍAS

MAN RAY
EL ENIGMA DE ISIDORE DUCASSE, 1920
Gelatinobromuro, copia actual, 20,8 x 26,6 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAN RAY
RETRATO DE PAUL ÉLUARD, 1922
Gelatinobromuro, copia actual, 30,4 x 23,8 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAN RAY
EL GRUPO SURREALISTA EN 1930
Gelatinobromuro, copia actual, 23,8 x 30,5 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAN RAY
RETRATO DE ANDRÉ BRETON, 1930
Gelatinobromuro y lápiz rojo, copia de época, 11 x 9 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

MAN RAY
RETRATO DE PICASSO, 1933
Gelatinobromuro, copia actual, 29,8 x 23,8 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAN RAY
RETRATO DE VICTOR BRAUNER
Gelatinobromuro, copia actual, 30 x 24 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAN RAY
RETRATO DE ANDRÉ BRETON
Gelatinobromuro, copia actual, 30,2 x 24,2 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAN RAY
RETRATO DE MAX ERNST
Gelatinobromuro, copia actual, 30,3 x 24 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAN RAY
RETRATO DE JOAN MIRÓ
Gelatinobromuro, copia actual, 30,4 x 23,7 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAN RAY
RETRATO DE BENJAMIN PÉRET
Gelatinobromuro, copia actual, 29,8 x 23,8 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAN RAY
RETRATO DE YVES TANGUY
Gelatinobromuro, copia actual, 30,3 x 24 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

EDUARDO WESTERDAHL
DOMINGO LÓPEZ TORRES Y ÓSCAR DOMÍNGUEZ OBSERVANDO CUADROS DURANTE LOS PREPARATIVOS DE SU PRIMERA EXPOSICIÓN INDIVIDUAL, 1933
Gelatinobromuro, copia de época, 6 x 5,5 cm
Colección José María Lafuente, Santander

EDUARDO WESTERDAHL
ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y ROMA EN TACORONTE, 1933
Gelatinobromuro, copia de época, 6 x 5,5 cm
Colección José María Lafuente, Santander

EDUARDO WESTERDAHL
DOMINGO LÓPEZ TORRES, LA PIANISTA ROMA, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, UNA AMIGA DESCONOCIDA Y EDUARDO WESTERDAHL, 1933
Gelatinobromuro, copia de época, 6 x 5,5 cm
Colección José María Lafuente, Santander

EDUARDO WESTERDAHL
Revista L'Avion, 1934. Cubierta en decalcomanía por ÓSCAR DOMÍNGUEZ
Gelatinobromuro, copia de época, 6 x 5,5 cm
Colección José María Lafuente, Santander

MAN RAY
CENTRAL SURREALISTA. GISÈLE PRASSINOS LEYENDO SUS POEMAS ANTE ANDRÉ BRETON, JEAN-MARIE PRASSINOS, PAUL ÉLUARD, HENRI PARI-SOT, RENÉ CHAR Y BENJAMIN PÉRET, 1934
Gelatinobromuro, copia actual, 24 x 30,3 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAN RAY
RETRATO DE PAUL ÉLUARD CON AUREOLA, ca. 1935
Gelatinobromuro, 28 x 21 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

EDUARDO WESTERDAHL
EXPOSICIÓN SURREALISTA ORGANIZADA POR GACETA DE ARTE EN EL ATENEO DE SANTA CRUZ DE TENERIFE, 1935. Tira de 5 fotografías ensambladas.
Gelatinobromuro, copia de época, 5 x 25 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

ADALBERTO BENÍTEZ
INTERIOR DE LA EXPOSICIÓN SURREALISTA ORGANIZADA EN EL ATENEO DE SANTA CRUZ DE TENERIFE POR GACETA DE ARTE, mayo de 1935
Gelatinobromuro, copia actual. 11 x 15 cm
Colección José María Lafuente, Santander

ADALBERTO BENÍTEZ
EXPOSICIÓN SURREALISTA ORGANIZADA EN EL ATENEO DE SANTA CRUZ DE TENERIFE POR GACETA DE ARTE, mayo de 1935. Gelatinobromuro, copia actual, 12 x 17 cm. Aparecen en la fotografía DOMINGO LÓPEZ TORRES, BENJAMÍN PÉRET, EDUARDO WESTERDAHL, JACQUELINE LAMBA, ANDRÉ BRETON, AGUSTÍN ESPINOSA, JOSÉ MARÍA DE LA ROSA y DOMINGO PÉREZ MINIK
Colección José María Lafuente, Santander

HILMAR LOKAY
GUY LÉVIS MANO EN SU TALLER EDITORIAL, París, ca. 1935
Gelatinobromuro, copia actual, 21 x 24 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

HILMAR LOKAY
GUY LÉVIS MANO, ca. 1935
Gelatinobromuro, copia actual, 20 x 16 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

HILMAR LOKAY
GUY LÉVIS MANO, MADELEINE PISSARO Y GUIGUITTE LOKAY, 1936
Gelatinobromuro, copia de época, 4,5 x 6,5 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

NADINE EFFRONT
ESCALERA EN MADERA DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ COMO MINOTAURO. Jardín de ROLAND PENROSE, Londres
Gelatinobromuro, copia de época, 6 x 5,5 cm
Colección José María Lafuente, Santander

MAN RAY
MANIQUÍ DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ, 1938
Gelatinobromuro, copia actual, 30,4 x 22 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAN RAY
MANIQUÍ DE SONIA MOSSÉ, 1938
Gelatinobromuro, copia actual, 23,5 x 17,5 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAN RAY
RETRATO DE PAUL ÉLUARD
Gelatinobromuro, copia actual, 30,2 x 20,8 cm
Colección particular, cortesía Galerie 1900-2000, París

MAN RAY

MANIQUÍ DE SALVADOR DALÍ PARA LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DEL SURREALISMO, Galerie de Beaux-Arts, París, 1938
Gelatinobromuro, 23 x 13 cm

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

MAN RAY

MANIQUÍ DE SONIA MOSSÉ PARA LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DEL SURREALISMO, Galerie de Beaux-Arts, París, 1938
Gelatinobromuro, 22,9 x 15,4 cm

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

DENISE COLOMB

RETRATO DE ANTONIN ARTAUD, 1946
Gelatinobromuro, copia de época, 24 x 18 cm

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife

EDUARDO WESTERDAHL

ÓSCAR DOMÍNGUEZ, HERNANDO VIÑES Y ANTONI CLAVÉ, ca. 1950
Gelatinobromuro, copia de época, 18 x 17 cm

Colección José María Lafuente, Santander

EDUARDO WESTERDAHL

ESCULTURAS REALIZADAS EN HIERRO POR ÓSCAR DOMÍNGUEZ, 1956. Jardines de la villa de MARIE-LAURE DE NOAILLES en Hyères. Pájaro, 10 x 15 cm; Mujer, 10 x 15 cm; y Gato 15 x 10 cm

Colección José María Lafuente, Santander

EDUARDO WESTERDAHL

ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y PERSONAJE SIN IDENTIFICAR, ca. 1952. Jardines de la villa de MARIE-LAURE DE NOAILLES en Hyères, junto a un mural de formas híbridas realizado por el pintor. Gelatinobromuro, copia de época, 19 x 13 cm

Colección José María Lafuente, Santander

MAN RAY

RETRATO DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ, ca. 1952
Fotografía en color 8,5 x 6 cm

Colección José María Lafuente, Santander

EDUARDO WESTERDAHL

ÓSCAR Y MAUD, ca. 1953
Gelatinobromuro, copia de época, 6 x 5,5 cm

Colección José María Lafuente, Santander

EDUARDO WESTERDAHL

ESTUDIO DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ. UN GRUPO DE CUADROS EN SU TALLER, ca. 1952
Gelatinobromuro, copia de época, 29 x 21 cm

Colección José María Lafuente, Santander

EDUARDO WESTERDAHL

ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y MAUD BONNEAUD, ca. 1952. Jardines de la villa de la VIZCONDESA DE NOAILLES en Hyères, junto a un mural de formas híbridas compuesto por el artista
Gelatinobromuro, copia de época, 6 x 5,5 cm

Colección José María Lafuente, Santander

IZIS BIDERMANAS

ÓSCAR Y MAUD, ca. 1952
Gelatinobromuro, 24,5 x 18,5 cm

Colección José María Lafuente, Santander

EDUARDO WESTERDAHL

ÓSCAR DOMÍNGUEZ EN SU ESTUDIO CON FEMME COUCHÉE AL FONDO, París, ca. 1953
Gelatinobromuro, copia de época, 6 x 5,5 cm

Colección José María Lafuente, Santander

EDUARDO WESTERDAHL

ÓSCAR DOMÍNGUEZ EN SU ESTUDIO CON ESCULTURA DESMONTABLE AL FONDO, París, 1953
Gelatinobromuro, copia de época, 6 x 5,5 cm

Colección José María Lafuente, Santander

EDUARDO WESTERDAHL

RETRATO DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ, ca. 1953
Gelatinobromuro, copia de época, 12 x 8,5 cm

Colección José María Lafuente, Santander

ÉMILE SAVITRY

ÓSCAR DOMÍNGUEZ CON CRÁNEO, ca. 1956
Gelatinobromuro, copia actual, 22 x 20,5 cm

Colección José María Lafuente, Santander

MAN RAY

RESURRECTION DES MANNEQUINS

Seis fotografías originales, formato postal, 18,7 x 14 cm de los maniqués de la *Exposición Internacional del Surrealismo* celebrada en la Galerie de Beaux-Arts de París en 1938, copia actual, 1966, a propósito de la aparición del libro *Resurrection des mannequins*, París, 1966

Colección José María Lafuente, Santander

CARLOS A. SCHWARTZ

LAURENCE ICHÉ, Hotel Mencey, Santa Cruz de Tenerife, enero de 2004
Copia digital de negativo fotográfico, 30 x 20 cm

Colección del autor, Santa Cruz de Tenerife

VÍDEOS Y DOCUMENTALES EXPUESTOS

ALAIN RESNAIS

VISITE À MONSIEUR DOMÍNGUEZ, 1947

Forma parte de un ciclo de películas sobre artistas residentes en París. Estuvo perdida durante años, hasta que, rescatada de la Cinémaèque Nationale de France, HENRI LANGLOIS se la entregó a MAUD BONNEAUD. En ella vemos al artista pintando en su taller

MIGUEL G. MORALES

VÍDEO DOCUMENTAL SOBRE ÓSCAR DOMÍNGUEZ, 2006-2011

Cuatro fragmentos del documental repartidos en distintos espacios, y en los que aparecen testimonios de SARANE ALEXANDRIAN, HENRI BÉHAR, JUAN MANUEL BONET, ALAIN JOUFFROY, EMMANUEL GUIGON, ISIDRO HERNÁNDEZ, LAURENCE ICHÉ, ELISEO G. IZQUIERDO, C. BRIAN MORRIS, SERGIO LIMA, GEORGES SEBBAG y ANA VÁZQUEZ DE PARGA

MANUEL GONZÁLEZ MAURICIO

Animación didáctica sobre la obra de Óscar Domínguez
Productora OEk. 2007-2011

LA IMAGEN SUBVERSIVA

Actividad complementaria a la exposición *Óscar Domínguez: una existencia de papel*

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES 27, 28, 29 DE SEPTIEMBRE, 4, 5, 6 y 7 DE OCTUBRE DE 2011

Entre el día 27 de septiembre y el 7 de octubre de 2011, TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES realizó un curso paralelo a la celebración de la muestra *Óscar Domínguez: una existencia de papel*. El propósito de los estudiosos y especialistas reunidos no fue otro que el de aportar una herramienta de reflexión necesaria a través de las aproximaciones críticas y los trabajos de investigación expuestos, algunos de ellos reproducidos en el presente catálogo. La práctica de Óscar Domínguez como ilustrador de libros de poesía; su participación en publicaciones colectivas y revistas en la década de los años treinta, de la mano de actividades editoriales emprendidas por *Gaceta de Arte* en Canarias o *Guy Lévis Mano* en París; el alcance de la contribución de Óscar Domínguez al Surrealismo durante los años de la Ocupación nazi; o la presencia de las huellas del paisaje insular en el conjunto de su obra plástica, fueron algunos de los temas tratados. Así pues, este seminario sobre Óscar Domínguez y el Surrealismo ha querido contribuir a las distintas aportaciones críticas que en los últimos años se han venido realizando sobre su obra por parte de diversos especialistas de reconocido prestigio en la materia, varios de ellos presentes en el transcurso de estas jornadas.

Organización

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES
VICERRECTORADO DE RELACIONES UNIVERSIDAD Y SOCIEDAD, UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Dirección del curso

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ / MAISA NAVARRO SEGURA

MARTES 27 DE SEPTIEMBRE

Presentación del curso

CRISTÓBAL DE LA ROSA CROISSIER Director Insular de Cultura y Patrimonio Histórico
Excmo. Cabildo Insular de Tenerife

NÉLIDA RANCEL TORRES Vicerrectora de Relaciones Universidad y Sociedad

MARÍA LUISA HODGSON TORRES Directora del Secretariado de Cultura del Vicerrectorado de
Relaciones Universidad y Sociedad

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ Conservador de la Colección TEA y Comisario de la exposición

A propósito de la exposición "Óscar Domínguez: una existencia de papel"

MAISA NAVARRO SEGURA Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna

Óscar Domínguez en la era de Gaceta de Arte

MIÉRCOLES 28 DE SEPTIEMBRE

FEDERICO CASTRO MORALES Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad Carlos III, Madrid

La huella del paisaje en la obra de Óscar Domínguez

LUCÍA GARCÍA DE CARPI Profesora Titular del Departamento de Arte de la Universidad Complutense, Madrid

Huellas dalinianas en Óscar Domínguez

JUEVES 29 DE SEPTIEMBRE

C. BRIAN MORRIS Catedrático Emérito, Universidad de California, Los Ángeles
Óscar Domínguez y "el momento presente del pasado"

JUAN MANUEL BONET Ex-director del IVAM, Valencia, y del MNCARS, Madrid. Especialista en Vanguardias Históricas
Óscar Domínguez en el París de César González-Ruano: algunas fichas

SÁBADO 1 DE OCTUBRE

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ Conservador de la Colección TEA y Comisario de la exposición
Visita guiada a la exposición Óscar Domínguez: una existencia de papel

MARTES 4 DE OCTUBRE

JOSÉ ANDRÉS DULCE Escritor y crítico de cine
Visite à Monsieur Domínguez de Alain Resnais

JOAQUÍN AYALA Licenciado en Filología Hispánica y coordinador de *Los surrealistas y el cine* (Filmoteca canaria, 2006)
JOSÉ ANDRÉS DULCE Escritor y crítico de cine
EMILIO RAMAL SORIANO Jefe del Departamento de Actividades y Audiovisuales de TEA
y Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna
JOSEP VILAGELIÚ Crítico y director de cine
La imagen subversiva y el cine

MIÉRCOLES 5 DE OCTUBRE

EILOSE G. IZQUIERDO Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna
Sobre la Antología del Humor Negro

YOLANDA PERALTA Conservadora de Exposiciones temporales de TEA. Doctora en Historia del Arte
por la Universidad de La Laguna y profesora de la UNED
El imaginario femenino en Óscar Domínguez

JUEVES 6 DE OCTUBRE

KATARSZYNA ZYCH Restauradora de obra sobre papel
*Restauración, conservación preventiva e instalación expositiva de libros, documentos y obras sobre papel
para la exposición "Óscar Domínguez: una existencia de papel"*

FERNANDA GUITIÁN Restauradora y profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna
El restaurador en el museo: algunos ejemplos prácticos sobre la obra de Óscar Domínguez

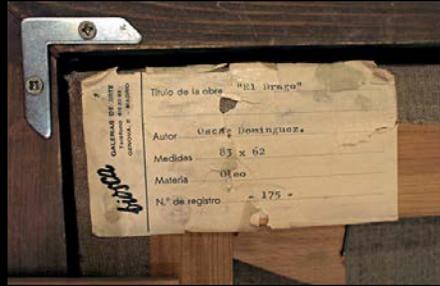
MARÍA DOLORES BARRENA Coordinadora del departamento de Colección TEA. Licenciada en Historia del Arte
La gestión de la Colección. El Sistema de Información Museográfico

VIERNES 7 DE OCTUBRE

ISABEL CASTELLS MOLINA Profesora Titular de Filología Española de la Universidad de La Laguna
Óscar Domínguez y el eros surrealista

Clausura del curso
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ Conservador de la Colección TEA y Comisario de la exposición
ÁNGEL MOLLÁ Profesor Titular de Estética de la Universidad de La Laguna
ANA VÁZQUEZ DE PARGA Experta y Comisaria de las exposiciones *Óscar Domínguez [1926-1957]. Antológica (1996)*
y *Éxodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto (2006)*





JEAN-MICHEL GOUTIER

Il n'était plus « minuit dans le siècle » comme le proclamait Victor Serge à la veille de la seconde guerre mondiale, du moins nous l'espérions, nous étions en 1945, à Paris, dans l'euphorie de la Libération. La victoire sur le nazisme pouvait faire augurer la fin prochaine du totalitarisme et personne ne prévoyait que l'embellie serait de courte durée et que le Rideau de fer allait couper l'Europe en deux pour de sombres décennies encore. François Di Dio¹, passionné de poésie et d'édition depuis sa scolarité à Alger et sa rencontre, avec Edmond Charlot², éditeur d'Albert Camus, revenait de guerre, plein de vigueur et d'espérance.

Dans son impatience d'en découdre sur le champ de bataille des idées après ses campagnes avec les Forces Françaises Libres, François Di Dio n'eut de cesse de vouloir rencontrer les poètes qui avaient violemment contesté, au lendemain de la guerre de 14/18, les valeurs sacrées de la société bourgeoise à l'origine d'une des pires boucheries de l'Histoire. En l'absence de Breton retenu aux États-Unis et dans l'ignorance des récents conflits internes qui avaient déchiré le groupe surréaliste Di Dio prit contact avec Paul Éluard qui le reçut fort amicalement dans son appartement de la rue de la Chapelle et lui conseilla, pour faire une entrée remarquée dans le monde de l'édition, d'oser publier *Justine ou les malheurs de la vertu* de Sade dans la version, de 1791, qui était alors interdite. Cet ouvrage, le premier de la collection Le Soleil Noir, achevé d'imprimer le 15 février 1950, avec une préface de Georges Bataille et, en frontispice, une gravure originale d'Hans Bellmer, valut de nombreux encouragements au fougueux éditeur, notamment ceux de Jean Paulhan qui, désireux de publier lui aussi Sade, avait hésité à braver les foudres de la censure et s'en était tenu à la version autorisée des *Infortunes de la vertu*. Réunir Sade, Bataille et Bellmer, en 1950, relevait d'un acte de transgression cher à Bataille : « La transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète »³.

Cette première expérience d'éditeur se poursuivit par la publication, toujours en 1950, de *Dernière son double* de Jean-Pierre Duprey, avec une lettre-préface d'André Breton, illustré par Jacques Hérold d'un frontispice et d'une eau-forte pour les exemplaires de tête. Publier le texte d'un poète inconnu de vingt ans n'était pas chose fréquente à l'époque et pratiquement impossible aujourd'hui, soixante ans plus tard ! *Temps troué* de Camille Bryen, avec des illustrations de Jean Arp, a été tiré, en 1951, à 320 exemplaires et *La Forme réfléchie* de Claude Tarnaud, avec des illustrations de Béatrice de la Sablière, en 1954, à 550 exemplaires ! Parallèlement à la publication de ces ouvrages de bibliophilie, furent édités des cahiers d'agitation poétique sous le titre "Le Soleil Noir Positions", le premier d'entre eux, intitulé *La Révolte en question*, février 1952, enquêtait sur la signification de la révolte à la suite des polémiques entraînées par la parution de l'essai d'Albert Camus *L'Homme révolté* qui dénigrait Lautréamont d'une façon méprisante. Le deuxième cahier, *Le Temps des assassins*, juin 1952, ouvrait un dossier brûlant, celui de la peine de mort. Enfin, le troisième et dernier cahier, *Premier bilan de l'art actuel*, mai 1953, établi sous la direction de Robert Lebel, sur les diverses tendances de l'art contemporain, alors en pleine effervescence au sortir de la guerre, relevait de la gageure. Le pari fut tenu, le bilan éloquent et prémoniteur et c'est sur ce volume de 364 pages, qui demanda beaucoup de sacrifices à la jeune maison d'édition, que s'acheva, en 1954, le premier volet de cette passionnante aventure. Il n'est pas indifférent de noter, avant d'aborder l'évocation de la seconde période du parcours d'éditeur de François Di Dio que, dans le *Premier bilan de l'art actuel*, figure Óscar Domínguez. Il est cité à trois reprises, tout d'abord, en toute légitimité, à propos du surréalisme par Robert Lebel, le maître d'œuvre de l'ouvrage, puis par Max Clarac-Sérou⁴ qui n'oublie pas ses *sculptures transformables* dans son article sur les "Voies et impasses de la sculpture contemporaine" et enfin par Iaroslav Serpan⁵ dans son recensement des peintres d'outre Pyrénées.

Après dix ans d'occultation du Soleil Noir, une rupture impérative avec le continent européen en remontant aux sources des arts métaphysiques et magiques en Asie et en Afrique noire, François Di Dio reprit ses activités d'éditeur et se lança, dès 1964, dans la réalisation de son Grand Œuvre qu'il poursuivra jusqu'à la fin de sa vie : la création de livres-objets.

Comment définir le livre-objet ?

L'objectivation de l'activité de rêve entreprise par André Breton, la création des objets à fonctionnement symbolique de Dalí et le poème-objet sont les sources directes du livre-objet. Dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité* Breton proposait de fabriquer « certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément » ». Il évoquait pour cela un livre curieux apparu une nuit dans son sommeil : « Le dos de ce livre était constitué par un gnome de bois dont la barbe blanche, taillée à l'assyrienne, descendait jusqu'aux pieds. L'épaisseur de la statuette était normale et n'empêchait en rien, cependant, de tourner les pages du livre,

qui étaient de grosse laine noire. » À son réveil, Breton déclarait : « J'aimerais mettre en circulation quelques objets de cet ordre, dont le sort me paraît éminemment problématique et troublant »⁶. Le désir non avoué de François Di Dio était, en partie, d'exaucer le vœu de Breton tout en restant fidèle à la vision prophétique de Mallarmé : « Un livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves. Je crois tout cela écrit dans la nature de façon à ne laisser fermer les yeux qu'aux intéressés à ne rien voir »⁷.

Le premier livre-objet créé en 1964 par le Soleil Noir est conçu à partir de deux textes de Robert Lebel : *La double vue* suivi de *L'inventeur du temps gratuit*, avec un diptyque gravé à l'eau-forte par Alberto Giacometti et un pliage de Marcel Duchamp, intitulé *La pendule de profil*⁸. En 1962, au moment de la gestation de l'illustration tridimensionnelle du livre, Duchamp déclare à François Di Dio : « Mon idée pour illustrer le texte de Robert Lebel sera de m'inspirer de ces grandes pendules qui sont plantées de profil dans les gares. » Quant à Giacometti, sa présence s'impose dans la genèse du livre-objet, *La Boule suspendue* (1930) étant considérée historiquement comme le premier objet surréaliste. Et bien qu'ils ressortissent du modèle extérieur les sculptures, la peinture, les dessins et les gravures de la dernière période de Giacometti, après 1947, concernent malgré tout le Soleil Noir par leur quête angoissée du réel.

Pour permettre d'équilibrer le budget de ses éditions, François Di Dio avait prévu, pour chaque livre publié, trois séries :

« La série A, de haute bibliophilie, limitée entre 20 et 150 exemplaires, qui répond à deux objectifs : d'une part, tenter de réinventer la bibliophilie traditionnelle qui, depuis la seconde moitié du XIXe siècle n'avait pas évolué et, d'autre part, permettre, grâce à la lucidité d'une nouvelle génération de bibliophiles (lecteurs opérateurs comme les imaginait Mallarmé) de financer la série B et C.

La série B, bibliophilie que l'on pourrait qualifier de populaire, d'un tirage moyen de 300 exemplaires, offre au lecteur un livre sur beau papier, enrichi d'une œuvre originale, mis en souscription à un prix accessible.

La série C, soutenue financièrement par cet appareil bibliophilique, permet l'édition d'un ouvrage de poésie tiré entre 1000 et 2500 exemplaires sur du beau papier, cousu au fil de lin : œuvre poétique originale numérotée qui n'aurait jamais vu le jour ni connu de diffusion en librairie sans l'appui de ce contexte. Je précise que les ouvrages de la série C comportaient une couverture reproduisant un dessin original de l'illustrateur de la série A, ainsi que des reproductions des estampes illustrant cette même série et que son prix était équivalent au prix de volumes courants édités à grand tirage »⁹.

La période flamboyante du Soleil Noir qui se déroule sur un peu plus de vingt-sept ans, entre 1964 et 1991, présente nombre de réussites éditoriales dans la création de livres-objets comme, par exemple, *Aube à l'antipode* d'Alain Jouffroy (1966) illustré par René Magritte. « Le livre est intégré dans un emboîtement-sculpture sonore. Le dos de cuir, très classique, de la reliure ne laisse rien supposer de sa dynamique poétique. Pris en main, l'ouvrage fait entendre un bruit intrigant. Sur l'aplat de la reliure bleu de nuit se découpent quatre formes obsessionnelles de Magritte : un oiseau, un verre, une pipe et une feuille. Ces fenêtres s'ouvrent sur un fond de ciel azur, légèrement en retrait. C'est dans cet espace, entre le jour et la nuit, que se dissimule, invisible mais omniprésent, un grelot »¹⁰. Le livre, en série A, est accompagné d'un porte-estampes contenant une suite de dessins gravés de René Magritte, tirés en taille-douce, signés et numérotés à la mine de plomb. Chaque mise en chantier d'un nouveau livre était comme un voyage au long cours pendant lequel l'éditeur, l'auteur et l'artiste s'impliquaient individuellement mais aussi collectivement, comme c'était le cas dans la meilleure tradition surréaliste. C'est ainsi que Magritte écrivait à François Di Dio le 8 avril 1966 à propos du livre de Jouffroy :

« ... J'ai bien reçu votre lettre avec le modèle en carton et le grelot coupé en deux. Si ce n'est pas trop compliqué, la partie du grelot employé serait fermée à la base comme vous y avez pensé. La résonance de la bille en acier serait plus grande, de cette manière. Le modèle de grelot que vous m'avez envoyé est excellent. Autant que possible le grelot que vous emploieriez devrait, me semble-t-il, lui ressembler. Les deux couleurs de cartons, bleu foncé et bleu clair, sont bonnes. Il n'y a pas lieu d'en chercher d'autres, d'autant plus que vous pouvez vous en procurer de semblables. Tout ceci s'annonce bien, le livre-objet aura ceci, d'"insolite" : le grelot sera en grande partie caché, il ne pourra être visible qu'en regardant par les ouvertures découpées dans le carton bleu foncé.

Je commencerai bientôt les dessins.

Amicalement vôtre »¹¹.

Au rythme d'un volume par an, en moyenne, le Soleil Noir a édité, sous son label, 25 livres-objets en vingt-sept ans auxquels s'ajoutent deux volumes dans la collection "Les Soleils Noirs" : le premier *Théâtre de bouche* de Ghérasim Luca (Édition du Criable) et le second *Œuvres complètes* de Jean-Pierre Duprey (Édition Prints Etc-Georges Fall) ainsi que deux porte-estampes. Parmi les auteurs, dont les noms reviennent le plus souvent, on trouve : Jean-Pierre Duprey, Alain Jouffroy, Ghérasim Luca et Joyce Mansour ; parmi les artistes Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti côtoient Jorge

Camacho, Giovanna et Ivan Tovar. À partir de 1975 le Soleil Noir a subi nombre de tracasseries administratives de la part d'un agent du fisc qui contestait le statut du livre-objet et qui finit par avoir, à l'usure, la peau d'un éditeur parmi les plus inventifs du siècle dernier et cela malgré une campagne de Presse, le soutien et les interventions des écrivains et des artistes.

Établir un lien entre François Di Dio, le livre-objet et Óscar Domínguez se justifie pleinement dans la mesure où le livre-objet dérive directement de l'objet surréaliste. Malheureusement, à la parution du premier livre-objet, en 1964, celui qui a été « l'un des plus inspirés dans l'invention d'objets surréalistes » selon son ami Marcel Jean, dont j'approuve totalement le jugement critique, n'était plus là pour participer aux métamorphoses de l'objet et du livre. C'est, en quelque sorte, pour couper court à cette frustration que j'ai décidé, sur le terrain des spéculations intellectuelles et du jeu, de fabriquer mentalement certains livres-objets dont Domínguez aurait pu envisager la création.

En utilisant le même dispositif que celui, mis au point pour l'ouvrage de Joyce Mansour : *Carré blanc*, illustré par Pierre Alechinski, au Soleil Noir, en 1965, il serait possible, par exemple, de construire un superbe livre-objet en rééditant l'ouvrage d'Eduardo Westerdahl sur Willi Baumeister¹². La décalcomanie de Domínguez reproduite, contrecollée sur un carton, du double de sa longueur afin de laisser une partie blanche en réserve, pourrait, à l'instar du poème de Joyce Mansour, apparaître et disparaître à volonté, au moyen d'une languette de tissu, derrière une fenêtre ménagée sur l'emboîtement, recréant ainsi avec la notion de surprise, chère à Apollinaire et aux surréalistes la genèse de la "décalcomanie du désir".

Óscar Domínguez contribua, en 1938, aux Éditions GLM, à une prestigieuse publication des œuvres complètes du Comte de Lautréamont en compagnie de Victor Brauner, Max Ernst, Agustín Espinoza, René Magritte, Matta Echauren, Joan Miró, Wolfgang Paalen, Man Ray, Kurt Seligmann et Yves Tanguy. En ce qui le concerne Domínguez avait choisi d'illustrer ce passage du *Chant troisième* :

« Est-ce que tu pleures ? Je te le demande, roi des neiges et des brouillards. Je ne vois pas des larmes sur ton visage, beau comme la fleur du cactus, et tes paupières sont sèches, comme le lit du torrent ; mais je distingue, au fond de tes yeux, une cuve, pleine de sang, où bout ton innocence, mordue au cou par un scorpion de la grande espèce. »

Il me plaît d'imaginer quel superbe livre-objet Domínguez aurait pu concevoir pour une édition nouvelle des *Chants de Maldoror* en partant, par exemple, de ses tableaux *La Machine à coudre* de 1949, ce qui va de soi, et *La couturière* de 1949-50 en créant une couverture en relief, réalisée en fil de fer, dans l'esprit de la découpe de Duchamp conçue avec du grillage pour la revue *VVV* n° 2-3, *Almanac for 1943*.

En découvrant, dans un catalogue de vente de Drouot¹³, un dessin à la mine de plomb (ancienne collection Georges Hugnet) de Domínguez de 1936, l'année de *l'Exposition surréaliste d'objets* chez Charles Ratton, titré : *Bougie-arc*, représentant un arc dont l'une des deux parties constituant l'objet, la tige flexible, habituellement constituée d'une verge de bois, est ici remplacée par une bougie allumée fixée dans un bougeoir – il n'est pas anodin de signaler que la cible visée est une cruche-oiseau qui renvoie à son célèbre tableau : *Los porrones* de 1935 – on imagine aisément l'objet surréaliste que le peintre canarien aurait pu concevoir à partir de ce dessin. Pour ma part, je visualise d'abord un livre-objet qui réunirait, à nouveau, comme à la villa Air-Bel à Marseille, les deux amis : Domínguez, avec sa bougie-arc et Benjamin Péret avec les poèmes d'amour de son recueil *Je sublime*. En effet, avec cet arc mettant le feu aux poudres Cupidon n'est pas loin et Péret, auteur de *l'Anthologie de l'amour sublime*, est le mieux à même d'accompagner le "dragonnier des Canaries"¹⁴ au jeu de l'analogie poétique. Entre Péret et Domínguez existe un lien de fraternité qui m'enchanté : leur anticléricalisme primaire. Dans l'exposition *Surréalisme*, organisée par Magritte, pendant l'hiver 1945-1946, à la galerie des Éditions La Boétie à Bruxelles, on pouvait lire sur les murs des slogans terroristes dont celui de Domínguez : « Je souhaite la mort de 30 000 curés toutes les trois minutes »¹⁵.

Mais, c'est sans doute, à partir de ce que j'ai nommé les objets fantômes de Domínguez : *L'exacte sensibilité* (1935), *Dactylo* (1935), *L'après-midi* (1935) ou *Le Dactylographe* (1936), *L'Exaltation perpétuelle* (1936), *Jamais* (1937), *Larme* (1938), *L'automate calculateur* (1943), objets surréalistes disparus ou détruits, que l'on pourrait donner naissance, en s'inspirant de leur impact, à des livres-objets à venir. Pourquoi ne pas choisir, comme table d'orientation, *l'Anthologie de l'humour noir* de Breton et attribuer à chaque objet de Domínguez un auteur choisi dans cet ouvrage ?

Ainsi pour *L'exacte sensibilité*, je choisirais : Alberto Savinio avec *Vie des fantômes*, préfacé par André Pieyre de Mandiargues, en 1965, dans la Collection "L'âge d'or" chez Flammarion ;

Pour *L'après-midi* ou *Le Dactylographe* : Georg Christoph Lichtenberg, l'inventeur d'une "Potence avec paratonnerre" et du fameux "couteau sans lame, auquel manque le manche" en rééditant ses *Aphorismes* ;

Pour *L'Exaltation perpétuelle* : D.A.F. de Sade avec *La Philosophie dans le boudoir*, dialogues destinés à l'éducation des jeunes demoiselles ;

Pour *Jamais* : Villiers de l'Isle-Adam avec un de ses *Contes cruels* comme "Le Tueur de cygnes" dont le chant de l'ansériforme conviendrait, par antinomie, à ce gramophone silencieux au pavillon glouton engouffrant des jambes de femme, une des œuvres vedettes de l'*Exposition Internationale du Surréalisme* de 1938 à la galerie Beaux-Arts à Paris ;

Pour *Larme* : Leonora Carrington avec *La dame ovale* poursuivant à bride abattue dans l'œil de l'enfance retrouvée Tartar son cheval de bois à bascule et, enfin,

Pour *L'automate calculateur* : Raymond Roussel et ses *Nouvelles Impressions d'Afrique*. À propos de ce dernier ouvrage de Roussel, Bernard Caburet note qu'il est la « mise en œuvre – sous forme de mémoire – des mouvements intimes du langage illustrés par des rapports entre des choses, c'est-à-dire où les choses illustrent les mots, selon un renversement que l'on retrouve dans l'histoire des œuvres »¹⁶.

Dans le rapport mot /objet se trouve la clé du livre-objet. « Un objet, disait Magritte, ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux. » Le passage est clairement indiqué par Nezval : « Le mot dans la fonction de l'objet surréaliste [...] devient la substitution unique de la réalité concrète. En déplaçant les mots on déplace les objets. » Mais chaque objet n'est pas lui-même œuvre d'élection comme chaque mot isolé n'est pas poème, il faut l'épreuve du "feu secret" qui est le seul artisan de toute transmutation et le creuset d'un contexte. Dans ses *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Claude Lévi-Strauss précisait, à propos de la fonction de l'objet d'art et des "readymades" : « Ce sont les "phrases" faites avec des objets qui ont un sens, et non pas l'objet seul. »

Le livre-objet crée de nouveaux rapports non seulement, comme chez Magritte, entre des objets réels et leur représentation mais aussi entre des images poétiques écrites et des objets poétiques réels en contact analogique. Le peintre ou le sculpteur devient, en quelque sorte, le médium du poète. Le livre-objet qui se réclame de la matière et de l'esprit ("ce qui est dessus par Sublimation est comme ce qui est dessous par Descension") emprunte les grandes voies tracées par l'alchimie et par le surréalisme en vue de « la refonte intégrale de l'esprit humain ». Ces dernières remarques, extraites d'un article : "Magie du livre-objet" que j'ai écrit pour *La Quinzaine littéraire*, dans le feu de la campagne menée afin de défendre le livre-objet, il y a trente-cinq ans, me reviennent aujourd'hui alors que je suis accroupi auprès du même "fourneau", sans aucune nostalgie, poursuivant la partie.

¹ FRANÇOIS DI DIO né en 1921 au centre de la Sicile, à Enna, décédé dans le Gers, à En Pelat, le 22 juin 2005. Éditeur de livres-objets, à partir de 1964, il est aussi auteur, entre autres, de l'ouvrage : *Éternité provisoire*, Fall éditions, Paris, 1997, sous le pseudonyme de François-Sébastien Arena.

² EDMOND CHARLOT né à Alger en 1915, décédé à Béziers en 2004. Libraire et éditeur à partir de 1936.

³ GEORGES BATAILLE, *L'Érotisme*, édition 10/18, 1965, p. 70.

⁴ MAX CLARAC-SÉROU organisa, à la Galerie du Dragon, d'octobre 1979 à janvier 1980 une exposition sur *L'objet surréaliste*.

⁵ IAROSLAV SOSSOUNTZOV, SERPAN, peintre et écrivain, est né le 4 juin 1922 à Karlstein, près de Prague. Il disparaît dans les Pyrénées ariégeoises le 17 mai 1976.

⁶ ANDRÉ BRETON, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la pléiade, Tome II, Éditions Gallimard, Paris, 1992, p. 277.

⁷ PATRICK LAUPIN, *Stéphane Mallarmé*, Éditions Seghers, Poètes d'aujourd'hui, Paris, 2004, p. 133.

⁸ L'origine de ce titre est à rechercher parmi les notes de *La Mariée mise à nu* dans l'ouvrage *Marchand du sel*, de MARCEL DUCHAMP, Éditions Le Terrain vague, Paris, 1958, p. 42.

⁹ Entretien avec FRANÇOIS DI DIO, catalogue d'exposition : *Le Soleil Noir recherches, découvertes, trajectoire*. Carré d'Art, Nîmes, 1993.

¹⁰ FRANÇOIS DI DIO, note dans le catalogue de l'exposition *Multiples* à Berlin à la Kunstbibliothek en 1974, p. 199.

¹¹ Archives du Soleil Noir.

¹² EDUARDO WESTERDAHL, *Willi Baumeister*, couverture d'OSCAR DOMÍNGUEZ, Ediciones Gaceta de Arte, Isla de Tenerife, Canarias, 1934.

¹³ Paris, Nouveau Drouot, 5-6-8 novembre 1982, Maître PAUL RENAUD, commissaire-priseur.

¹⁴ ANDRÉ BRETON a désigné en recourant à cette métaphore DOMÍNGUEZ dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1938.

¹⁵ JOSÉ VOVELLE, catalogue de l'exposition *La planète affolée*, Centre de la Vieille Charité, Marseille, 1986, p. 187.

¹⁶ BERNARD CABURET, *Raymond Roussel, Poètes d'aujourd'hui*, Éditions Pierre Seghers, Paris, 1968, p. 60.

Óscar Domínguez a réalisé des illustrations pour trois éditions GLM, une en 1936 et deux en 1938. Elles résultent de l'intérêt porté, en 1934, par Guy Lévis Mano, poète, typographe, libraire, éditeur, aux surréalistes que Domínguez venait de rejoindre simultanément à Paris. Andrée Chédid, Albert Béguin, Paul Eluard le décrivent, comme je l'ai connu, "un homme vertical", "une joie secrète dans le regard, un grand pouvoir d'accueil", "qui ne cesse de travailler à donner à la typographie une optique, une voix nouvelle."

LA CRÉATION DES ÉDITIONS GLM

Les éditions GLM, initiales de Guy Lévis Mano, ont publié plus de 550 titres. La collection *Repères* avec la célèbre fenêtre de Marcel Duchamp et la gravure de Domínguez ; *Les Yeux Fertiles* d'Eluard avec la plus rare des gravures de Pablo Picasso ; *Facile* d'Eluard avec les photos de Man Ray, sortent de ses presses.

De sa jeunesse, Lévis Mano parlait rarement. Il me confia que ses parents l'avaient incité à préparer une école d'ingénieur. C'est, probablement alors, en 1922, que l'A.J.E.A, Association générale puis Internationale des Jeunes Écrivains dont il est fondateur, sort de ses presses *La Revue Sans Titre*. Elle publie des textes, la plupart d'élèves, d'âge proche, du lycée Louis le Grand : Lévis Mano est né le 15-12-1904, Paul Nizan, comme Jean Paul Sartre en 1905, Pierre Mendés France en 1907. Sartre, pour son premier texte édité, prend le pseudonyme de Guillemin. Lévis Mano n'apparaît pas dans les 5 numéros de la 1^{re} série de 1922 et 1923. Dans la 2^e série de 4 numéros de 1923 et 1924, son nom est écrit Guy Mano, puis Guy El Mano, enfin Guy Lévis Mano, quand il est au comité directeur du dernier numéro de février 1924. En mars, *La Revue Sans Titre* édite ses premiers poèmes *Les Éphèbes*.

De 1924 à 1933, Lévis Mano crée plusieurs revues : *Des Poèmes* ; *Ceux qui viennent* où il critiquait tous les Ismes dont le surréalisme : "S'étiqueter ? A quoi bon". Il reproduit, dans *Directions*, des photographies de Dora Maar, Roger Parry, Jean Painlevé... Aux innovations typographiques qu'il demande aux imprimeurs, ceux-ci s'exclament : "Il est fou !" En défit, m'expliqua GLM, il donne ce titre au premier livre qu'il imprime lui même, en août 1933, sur la presse à bras, que lui a confié le poète uruguayen Carlos Rodriguez Pintos, première publication au sigle GLM. En décembre 1934, Lévis Mano travaille avec Roger Bonon et Georges Duchêne. Ils composent *Trois typographes en avaient marre* avec une image de Raymond Gid, qu'ils impriment en mai 1935. L'acquisition d'une Minerve à pédale de *The Hours Press* de Nancy Cunard, leur permet des formats et tirages plus grands.

LES ÉDITIONS GLM ET LES SURRÉALISTES

L'année 1935 marque un changement pour Lévis Mano et pour les surréalistes. Les éditions passent d'une moyenne annuelle de six parutions à une quarantaine.

GLM a confié la direction d'une collection, *Cahiers de Douze*, à Pierre Courthion. Chaque cahier réunit un écrivain et un artiste. Le 23 avril 1935 Henri Parisot écrit à Mario Prassinis : "Nous tenons enfin un éditeur pour un choix de textes de ta sœur. Je suis allé ce matin avec Eluard aux éditions GLM." Les textes de Gisèle Prassinis, paraissent le 15 juin 1935. Titré *La Sauterelle Arthritique*, le 6^e cahier des Douze est préfacé par Eluard et illustré d'une photo de Man Ray, devenue célèbre : André Breton, René Char, Eluard, Benjamin Péret et Mario Prassinis écoutant Gisèle Prassinis. Le 26 juillet 1935, Parisot écrit à Mario : "L'édition de la *Sauterelle* est à peu près épuisé. J'ai vu qu'il n'en restait plus chez Lévis Mano qu'une dizaine d'exemplaires."

Le groupe surréaliste, dont les éditeurs favoris (Au Sans Pareil, Le Sagittaire) ont disparu ou sont en difficulté et qui s'autoéditent, écrit Antoine Coron, manquent d'un bon imprimeur et sont prêt à payer le prix. Il demande à GLM, qui travaille aussi comme imprimeur, de tirer le bulletin de souscription pour juin 1935, au *Cycle systématique de conférences sur les récentes positions du surréalisme*. Il est illustré par Hans Arp, Salvador Dali, Domínguez, Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Valentine Hugo, Marcel Jean, Man Ray, Yves Tanguy. Les dessins de Domínguez sont dans la suite de son illustration pour *Gaceta de Arte* de décembre 1933. Les Editions surréalistes font aussi imprimer par GLM, en août 1935, *Du temps que les surréalistes avaient raisons*, manifeste contre des positions communistes, contresigné par Domínguez.

En juillet 1935 paraît la collection *Repères*. Conçue sur le même principe que *Cahier des Douze*, elle associe un artiste, au court texte d'un poète. Chaque cahier, imprimé en 70 exemplaires, a une typographie unique, une mise en page sobre. La collection commence avec *Nuits partagées* d'Eluard et un dessin de Dali. Paraissent ensuite Le Louët - Prieto, Prassinos - Bellmer, Maïakovski - Dil, Follain - Augsburg, Breton - Duchamp, Lévis Mano - Man Ray, Courthion - Seligmann, Nezval - Toyen, Péret - Tanguy, Tzara - Giacometti, Hugnet - Domínguez, Jacob - Prassinos, Char - Picasso, Michaux - Bernal, Audiberti - Bosschère, Bertelé - Gysin, Jouve - Balthus, Penrose - Paalen, Scutenaire - Magritte, Marc - Marembert, Kafka - Ernst, Leiris - Masson, Guiette - Léger, Blanchard - Coutaud. La collection se termine, avec le 25^e cahier, en août 1937.

ÓSCAR DOMÍNGUEZ, ILLUSTRATEUR GLM

Le 12^e cahier *Repères* réunit au texte de Georges Hugnet, *La hampe de l'imaginaire*, sans doute la première gravure originale que Domínguez ait faite. Elle est datée 1935 dans la planche.

Trois correspondances renseignent sur sa réalisation. Domínguez écrit à Hugnet : "Barcelone Août 1935 Cher Georges, j'ai reçu ton manifeste que je trouve parfait. Je te remercie beaucoup. [...] Maintenant, j'attends Marcel Jean, et j'espère avec lui des nouvelles détaillées. Je pense être à Paris pour le 1^{er} octobre. Je viens de changer d'adresse maintenant c'est 44 avenida Gaudi (2^o 2A) Tu dirais ça à Marcel Jean. Pour ton eau forte, j'attends de tes nouvelles pour la commencer car je pense que sans ça il peut arriver de la faire trop grande ou trop petite. [...] Avec toute l'amitié de ton Oscar."

Marcel Jean venu, à Barcelone, rejoindre Domínguez, écrit à Hugnet, le 20 septembre 1935 : "Cher Georges, quitté Barcelone avant-hier. J'ai lu ta lettre à Oscar [...] Il faut que je te dise que ton eau-forte n'est pas faite. Nous avons, Oscar et moi, passé facilement 5 jours à cette occupation exclusive, la planche recommencée 2 fois et finalement gâchée par accident. Oscar n'a jamais fait ce travail, il manque d'expérience & de "main", (je ne suis pas non plus un technicien terrassant en fait d'eaux-fortes) – Nous manquons absolument de toute espèce d'installation pour un travail où la cuisine est "inévitabile". Enfin il nous a été impossible de pouvoir faire tirer une épreuve potable de cet objet, après avoir remué ciel et terre et trempé plusieurs chemises & paires de chaussettes (pluie et chaleur.) Pardon de ces longues excuses, mais tu m'avais demandé une chose (la planche pour le 15 sept.) qui s'est révélée impossible, après que nous ayons mis, Oscar et moi, toute la bonne volonté possible. [...] Envoie ici aussi des bulletins de souscription Lévis Mano. Mon frère te trouvera peut-être des amateurs. Enfin pour l'eau forte, j'ai lassé, conseillé à Oscar d'attendre son retour à Paris (derniers jours de septembre.) La planche sera faite, tirée en tout en une journée (tu l'emmèneras chez Lacourière) et au moins il ne s'angoissera plus (une angoisse molle) avec ça. On va avoir la guerre, en Ethiopie, sinon ailleurs. Marcel Jean."

Hugnet écrit à Hans Bellmer, le 19 octobre 1935 : "[...] Savez-vous que Oscar Domínguez a manqué mourir ? Il est revenu malade d'Espagne, empoisonné par des nourritures avariées, – résultat au fond de sa misère et de son peu de résistance au mal –, et s'en est allé à l'hôpital, à peine débarqué. Typhoïde. Chaque jour ou presque, je vais le voir. Il va mieux, mais doit demeurer à l'hôpital quinze jours encore, ce qui l'abat complètement, vous le comprendrez. Son eau forte pour mon livre, j'aurais été fou qu'elle pût être posthume. La pureté de Domínguez, sa modestie, son désintéressement m'ont fortement attaché à ce garçon si peu capable de se défendre contre la vie. [...] Je vais partir maintenant voir Domínguez qui s'ennuie dans son triste lit n°5. [...] Je suis votre ami Georges Hugnet."

Ces trois lettres permettent de penser que Marcel Jean n'était pas à Barcelone avant août ; qu'un dessin était réalisé en septembre puisque Domínguez et Jean essayent de graver la planche ; qu'en octobre l'eau forte est gravée, puisque Hugnet écrit qu'elle ne sera pas posthume. Le tirage en noir sur fond crème, en 70 exemplaires, a probablement été fait par Lacourière, comme les tirages en couleurs, en une ou deux épreuves : vert sur fond noir, rouge sur rose et bleu sur bleu ciel. Lévis Mano m'avait dit qu'il ne connaissait pas ces épreuves. Il avait fait, pour Bellmer, un tirage à part en rose de son dessin et d'autres essais de couleurs existent pour *Repères*. GLM avait finalement préféré la sobriété du noir, évitant aussi, les coûts plus élevés des papiers de couleurs que Breton, Char, Eluard, appréciaient.

L'achèvement d'imprimer de *La hampe de l'imaginaire* est daté "mai 1936". Le cahier GLM n°2 l'annonce à paraître, pour "fin juillet 1936". La dédicace d'Hugnet sur l'exemplaire de Lévis Mano, datée 1937, ajoute à l'incertitude. Antoine Coron, dans son catalogue des éditions GLM, ne valide pas les dates d'achèvement d'imprimer de *Repères*. La charge de travail de GLM et les difficultés d'impression des illustrations allongeaient les délais. Les résultats incertains des souscriptions expliquent aussi les retards, comme les annulations.

Faute des souscripteurs nécessaires, reste inédit *Grisou* d'Oscar Domínguez et Marcel Jean, reproduisant en phototypie 16 décalcomanies automatiques à interprétation préméditée, avec un texte de Breton. Le bulletin de souscription de GLM l'annonçait à paraître en octobre 1937. GLM, comme beaucoup d'autres, n'éditait que si ses frais étaient couverts à l'avance.

Faute de souscripteur, Jeanne Bucher, n'avait pas édité *Sacrifices* de Bataille avec les gravures d'André Masson. GLM l'imprimera mais sans pouvoir faire tirer plus d'une soixantaine d'exemplaires sur les 150 prévus. A la différence des gravures de Masson, les décalcomanies de Domínguez et Jean étaient toutes réalisées. La série, composée avec des pochoirs d'une fenêtre, d'un lion, a subsisté. Ces décalcomanies ne différaient ainsi qu'en partie de celles expérimentées, à Paris au printemps 1935, chez Marcel Jean avec Domínguez, Tanguy, Hugnet, Breton. L'une d'elles de Domínguez illustre le texte de Péret paru dans *Minotaure* 8, du 15 juin 1936, avec l'article Breton *Décalcomanie du désir*. Une décalcomanie, de même forme, par Domínguez apparaît en couverture du livre sur *Willi Baumeister* d'Eduardo Westerdahl, que *Gaceta de Arte* publie à Tenerife, en 1934.

Comme pour la collection *Repères*, Breton participe aux *Cahiers GLM*. Avec la parution du quatrième Cahier, le projet d'un numéro spécial des Cahiers GLM consacré au rêve, prend forme. Le 2 mars 1937, Parisot l'annonce à Mario Prassinis. Le 10 mars 1937, Breton écrit à GLM qu'il adhère au projet en précisant que "tout doit être authentique, original, et autant que possible, nouveau". Breton assemble illustrations et textes dont son rêve du 7 février 1934, sur la peinture de Domínguez, qu'il titre *Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé*. "Chez mon ami Oscar Domínguez, le matin. Le dos tourné à la lumière je le regarde peindre [...]". Le dessin de Domínguez *Le souvenir de l'avenir*, figure après le texte d'Hugnet *Les revenants futurs*. Ce 7^e Cahier GLM paraît, sous la même couverture que les 6 Cahiers GLM précédents, en même temps qu'un tirage sous couverture spéciale titrée *Trajectoire du rêve*, avec le même achevé d'imprimer du 30 mars 1938.

Quinze jours plus tard, GLM publie *Solidarité*, un poème d'Eluard avec 7 gravures de Picasso, Miro, Tanguy, Masson, Wright, Husband, Hayter en soutien des républicains espagnols.

Le 10 août 1938 paraissent les *Œuvres complètes* de Lautréamont, que GLM a mis en page avec une introduction de Breton. Un dessin de Domínguez illustre le 3^e chant de Maldoror. Il est une mise en image directe, de 5 lignes du texte : "beau comme la fleur du cactus [...] mordue au cou par un scorpion de la grande espèce". Seligmann et Paalen, Magritte et Espinoza, Matta, Ernst et Masson, Tanguy et Brauner, Miro et Man Ray, tous surréalistes, sont les autres illustrateurs des 6 chants.

Le 27 août 1938, la bouteille que Domínguez jette sur Esteban Francés qui l'exaspère, crève un œil de Victor Brauner. L'accident participe à l'éclatement du groupe surréaliste, commencé en 1936, à la suite du départ d'Eluard, de l'excommunication de Parisot, des ruptures avec Arp, Dali, Ernst, Hugnet, Man Ray... Les quinze photographies, prises par Man Ray, des mannequins de l'exposition surréaliste de 1938, dont celui de Domínguez, ne seront réunies, avec un texte de Man Ray imprimé par GLM, qu'en 1966 sous le titre *Les mannequins*. Domínguez était mort le 31 décembre 1957.

En 1939 le projet de réédition des *Chants de Maldoror* reste sans suite. La guerre mondiale met fin aux rapports de GLM avec le groupe surréaliste. Il continue à éditer Eluard, Char illustré par Miro... mais sa captivité la change.

LES SOURCES DES ILLUSTRATIONS : DE SUMER AU SURRÉALISME

Les deux dessins de Domínguez parues chez GLM, en marge des pages 1 et 3 de la plaquette d'inscription au Cycle de conférences surréalistes de juin 1935, prolongent les illustrations qu'il a faites pour le numéro de décembre 1933 de la revue *Gaceta del Arte* et les couvertures des éditions *Romanticismo y cuenta nueva* d'Emeterio Gutiérrez Albelo de 1933 et *Crimen* d'Agustín Espinosa de 1934. Le premier dessin apparaît comme un cadavre exquis, invention surréaliste.

L'illustration pour *La hampe de l'imaginaire* relève de l'association libre, un autre procédé surréaliste. L'analyse de deux dessins connus, préparant la gravure, montre la complexité de la recherche de Domínguez. La lettre d'août 1935 que Domínguez adresse à Hugnet est illustrée du dessin de deux oiseaux à roulette. Ces oiseaux à tête ronde, bec triangulaire, jouets à roulettes, semblent se poser sur un aqueduc courbe, parsemé de roses. Seul l'oiseau stylisé et le thème de la roue se retrouvent dans la gravure qui fusionne les deux dessins.

Le dessin au crayon, sur une feuille de carnet 23,4 x 15,1 cm, signé, daté 35 peut être un premier état. Comparé à la gravure, la femme est identique sauf qu'elle tient dans la main une pomme. Le vélo stylisé est aussi le même, mais un serpent s'enroule sur le guidon.

L'autre dessin rehaussé, sur une feuille 35,6 x 26 cm, signé, est non daté. Il présente trois variantes. La femme tient dans la main un objet ovoïde planté d'un cylindre. Un oiseau, avec une queue bifide, une hirondelle se tient sur le guidon. Le tracé est réaliste comme celui de la bicyclette aux volumes très marqués, particulièrement le pneu de la roue.

La gravure, dont le fond rose mesure 24,3 x 16,1 cm, reprend la stylisation du vélo du premier dessin. L'oiseau perché sur le guidon, tête à droite, queue bifide est aussi stylisé comme ceux de la lettre. L'objet que la femme tient dans sa main paraît correspondre à la description que Marcel Jean fait d'un objet de Domínguez : "une sphère blanche d'où sortait une main enfonçant une seringue hypodermique dans ladite sphère". C'est une partie extrême d'*Exacte sensibilité*, construit aussi en 1935, dont la reproduction complète illustre son propos, dans son *Histoire de la peinture surréaliste*.

La gravure est en rapport avec le texte en écriture *automatique* d'Hugnet : "Ce morceau de bois : la hampe de l'imaginaire" qui donne le titre, évoque un drapeau. La hampe est la tige de bois à laquelle est accroché un drapeau. La femme est étirée en un volume cylindrique, une hampe à laquelle est accrochée la bicyclette, pendant comme le tissu d'un drapeau, flottant au vent, déployé en haut, tombant ramassé vers le bas, drap et peau rêvés, qui pendent de la hampe dont l'anagramme est "phame", femme. Hommage au drapeau dans une perspective ici inversée, vue du drapeau avec le pied de la hampe lointain à l'horizon. Alors que vu du pied d'une hampe très grande, le drapeau est petit, il est ici très grand. L'hommage au drapeau est intense, car il n'est plus symbole nationaliste mais désir amoureux et rêve de liberté que symbolise, dans ses années 30, le vélo.

L'association est double car la hampe désigne, aussi, la cuisse arrière de la femme. L'arrière des cuisses est ici, très visible comme les fesses. La représentation de la femme de dos, est constante chez Domínguez, jusqu'en 1942 quand la guerre bascule et qu'une résistance fait face. Cette représentation de l'envers, du verso, marque le surréalisme. Minotaure n°5, avec la couverture de Francisco Borès, reproduisait le 12 mai 1934, une photo de Man Ray d'une femme de dos, fesses visibles, visage caché. Comme dans la gravure et le texte d'Hugnet, "ton visage n'existe pas". En 1924 Man Ray, cadrant le dos et les fesses de Kiki, la transformait en violon et titrait la photo *Le violon d'Ingres*, un violoncelle slogan : "Violons celles que nous aimons".

La bicyclette est aussi femme. Le corps dessiné de la gravure a un galbe plutôt féminin, mais sans caractère sexuel visible. C'est la chevelure longue qui, à l'époque, peut caractériser la féminité. La chevelure que Domínguez ajoute à l'articulation entre le guidon et la fourche, transforme donc le vélo en femme. À l'inverse Victor Brauner, peignant *la femme chaude*, transformait une femme en vélo.

Cette bicyclette faite femme pourrait-elle être Remedios Varo, portrait symbolique par le cadre qui évoque un V inversé et la roue et sa fourche une vulve ? En 1935, Domínguez et Varo font ensemble des cadavres exquis. En août il écrit à Hugnet qu'il n'y a d'intéressant, à Barcelone, que Remedios Varo et Esteban Francés pour qui elle divorcera avant d'épouser Benjamin Péret. En 1935, Domínguez, réalise *Pérégrinations de Georges Hugnet*, un objet constitué d'un cheval passant à travers une bicyclette, double symbole de l'évasion, moyen de transport et transport amoureux. Dans les rêves de l'imaginaire moderne, la bicyclette remplace le cheval. Le rêveur enfourche la bicyclette, la femme et son inconscient. La hampe porte le drapeau de l'imaginaire, est signal de ralliement déployant le désir de la femme pour le transférer au désir de l'objet. De la réclame à la communication, la femme reste un moyen de rendre désirable le produit ou le candidat, de faire acheter ou voter La sexualité réprimée reste manipulable, comme l'ont dénoncé surréalistes et les féministes.

LES VARIATIONS DE L'ANIMAL ET DE L'OBJET

Le premier dessin associe le serpent et la pomme, à une femme, trois symboles de l'épisode biblique de la tentation d'Eve par le serpent. Adam et Eve vivent éternellement au Paradis, sans souci ni douleur. Dieu leur a uniquement interdit de manger les pommes de l'arbre de vie, l'arbre de la connaissance du bien du mal situé au milieu du jardin d'Éden. Le serpent, le diable, incite Eve à braver l'interdit. Eve et Adam mangeant la pomme, provoquent la colère de dieu qui les chasse du Paradis.

Le deuxième dessin substitue au serpent, une hirondelle, et à la pomme un objet. L'hirondelle symbolise un épisode babylonien : le déluge. Le dieu Enlil, mis en colère par les humains trop bruyant, décide de noyer toute la création. Le dieu Enki, qui a créé les humains prévient par songe l'un deux, Atrahasis (Uta Napisti), de s'abriter, avec les siens dans un bateau. Une hirondelle informe Atrahasis de l'arrêt du déluge, qui marque la fin de la colère divine. Atrahasis, pour avoir sauvé l'humanité devient immortel. Dans la version ninivite, le roi Gilgamesh, voulant échapper à la mortalité, apprend d'Atrahasis qu'il existe une plante de l'immortalité, mais un serpent s'en emparant avant lui, l'empêche de devenir immortel. Dans le récit biblique, la fin du déluge est annoncée par une colombe qui revient avec un rameau d'olivier. Domínguez en remplaçant le serpent, par l'oiseau, passe des sources bibliques aux sources mésopotamiennes, de la fin du paradis à la fin du déluge. Mais surtout, il inverse la symbolique, passant du début à une fin de la colère divine, de la fin de l'immortalité, à la mortalité et à une immortalité possible.

Ces épisodes sont en rapports directs avec Tenerife, terre natale de Domínguez que Breton, dans son rêve, surnomme *Le dragonnier des Canaries*, l'arbre insulaire, dont la tête coupée repousse en se multipliant comme les têtes du dragon gardien de l'arbre aux pommes d'or de l'immortalité au jardin des Hespérides, l'arbre de vie et de la connaissance au jardin d'Éden.

Tenerife, Paradis peut être biblique, sûrement grec, apparaît aussi sumérien dans le tableau *Les Siphons surréalistes* où des grands siphons coulent les fleuves du paradis originel.

Des décalcomanies de Grisou, Emmanuel Guigon dit qu'on y a "vu le souvenir mythique des catastrophes géologiques de l'Atlantide, dont les îles Canaries seraient les restes. Quelque chose qui aurait précédé la Genèse". Il y aurait donc un rapport étroit entre ces réalisations et les origines et connaissances de Domínguez. L'automatisme même absolu, laisse moins de place au hasard, que la préméditation n'en laisse à l'interprétation. L'effet du hasard, réduit par l'utilisation de pochoirs en forme de fenêtre de Jean ou de lion de Domínguez, s'accroît par les associations. Les limites s'effacent avec le lion et la fenêtre qui est le dedans et le dehors, pour Lévis Mano. Le coup de grisou, cause de catastrophes minières, annonce les déflagrations du surréalisme comme de la guerre.

Souvenir de l'avenir inverse le regard du futur vers le passé, en symétrie avec le titre *Les Revenants futurs* d'Hugnet, mais sans l'illustrer. Il est en rapport direct avec un objet de Domínguez de 1937, *Jamais*, que Marcel Jean décrira : "un antique phonographe peint en blanc, et muet, car le plateau tournait éternellement sous une main étendue remplaçant le bras du diaphragme, tandis que du pavillon sortaient deux jambes féminines". Le dessin montre que les jambes se tiennent sur une colonne rectangulaire, courbée, base ouverte par une clé et que le pavillon se finit en col de cygne. "En rêve", écrit Béguin, "je me connais avec le passé, un passé bien antérieur à mes années vécues, - avec l'univers [...] De là vient que la poésie, comme le rêve, prenne souvent cet aspect d'une série de coq-à-l'âne".

L'illustration, pour le 3^e chant de Maldoror, concerne 5 lignes du texte de Lautréamont que Lévis Mano détache au sommaire : "Est-ce que tu pleures ? Je te le demande, roi des neiges et de brouillards. Je ne vois pas des larmes sur ton visage, beau comme la fleur du cactus, et tes paupières sont sèches comme le lit du torrent ; mais, je distingue au fond de tes yeux, une cuve pleine de sang où bout ton innocence, mordue au cou par un scorpion de la grande espèce." La mise en image est directe. Le scorpion géant est visible sur le dos... Marcel Jean explique que Domínguez "a choisi comme thème une phrase de la strophe des *deux frères mystérieux* chevauchant au bord de la mer, strophe où le poète monténégrin parle de volcans éteints et d'autres signes d'une grande convulsion géologique. On voit, sur le dessin, au milieu des eaux immenses, devant une gigantesque paroi liquide, une femme qui porte une coiffure de bananes – le fruit des Canaries – figure symbolique dressée comme le monument commémoratif de quelque aventure sismique qui se serait produite à l'emplacement des îles".

Peut être, la coiffure est-elle une fleur de cactus ? Peut être une semelle de chaussure est-elle visible renvoyant aux premières lignes des *Chants* "avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant" mais, à coup sur, la symbolique est insulaire, paradisiaque, gardée par Domínguez.

En 1940-1941, à Marseille, Óscar Domínguez participe avec ses amis surréalistes à une refondation du jeu de cartes, qui est rebaptisé *Jeu de Marseille*. Les quatre nouvelles couleurs proposées, l'Amour, le Rêve, la Révolution, la Connaissance, ont respectivement comme emblème la Flamme, l'Étoile noire, la Roue sanglante, la Serrure. Chacun des huit participants ayant à redessiner deux cartes, le tirage au sort attribue les quatre étoiles noires du rêve (As de rêve, Génie de rêve, Sirène de rêve, Mage de rêve) à Óscar Domínguez et Wifredo Lam. Le peintre natif de l'île de Tenerife confectionne l'As de rêve et le Mage Freud, tandis que le peintre natif de l'île de Cuba dessine le Génie Lautréamont et la Sirène Alice. Pour le dire de façon abrupte, la carte Lautréamont préfigure la jungle foisonnante et supernaturaliste du peintre cubain alors que la carte Alice annonce la femme-cheval possédée par une divinité *oricha*. Il n'y a en effet pas de coupure entre le rêve ou l'imaginaire surréaliste et la magie supernaturaliste des religions afro-cubaines. Il semble qu'on puisse avancer qu'il en va de même avec les deux cartes confiées à Domínguez. Toutes deux condensent les traits et les formes qui sont à l'œuvre chez l'artiste canarien, notamment dans sa panoplie de dessins servant à illustrer nombre de livres ou publications. Il y a dans ces deux cartes du *Jeu de Marseille* une mine de renseignements sur la pulsion dessinatrice de Domínguez.

LA CARTE DU MAGE FREUD

Comme toute carte à personnage l'exige, la carte du mage Freud montre le médecin de Vienne répliqué en miroir. Ce procédé de réplification n'a rien d'effrayant pour Domínguez qui a déjà tronçonné, à l'aide d'une glace, deux avant-trains de chevaux au trop et deux arrière-trains plus statiques (*Le Dimanche ou Rut marin*, 1935). Il a eu aussi l'occasion d'abattre une lourde lame pour trancher un volatile (*La Guillotine*, 1938). Mais essayons de décrire la carte du maître de la psychanalyse. Elle comprend trois parties : la tête, le buste et une petite galerie portative d'images. La tête est complètement bandée ou emmaillottée, à l'exception d'une bouche en serrure et de deux bacchantes blanches qui s'avèrent être deux magnifiques bacchantes nues. Le buste est revêtu d'une veste bleue à revers blanc, d'une chemise jaune et d'une imposante cravate. Or, la cravate déroule devant nous un corps féminin, quant au revers il laisse voir de profil le sein et la hanche d'une femme. En un mot, le mage Freud est cousu de textile et de femmes nues. Quant au troisième élément de l'image, une planche soutenue par une main féminine, il aligne sept objets qui pourraient être répertoriés dans une clé des songes : une lettre cachetée, un revolver, une rose, une paire de ciseaux, une échelle, une clé, un verre à pied.

Qu'une tête soit dissimulée et emmaillottée, cela n'est pas nouveau, le mannequin moderne de Chirico avait déjà poli, poncé, effacé tous les traits de la figure humaine. Qu'un visage ou qu'un corps soit bardé de nus féminins, certains tableaux de Magritte, des images doubles de Dalí, des cartes postales licencieuses collectionnées par Paul Éluard nous avaient habitués à ce tatouage érotique. On pourrait aussi avancer que les sept objets dessinés par Domínguez ressortissent de l'imaginaire surréaliste.

La lettre cachetée : en 1927, Breton dessine, dans la partie centrale d'un cadavre exquis, une lettre cachetée ayant sur les bords des cils et une anse, puis il interprète dans *Les Vases communicants* cette *enveloppe silence* ou cet *objet fantôme* comme étant un vase de nuit.

Le revolver : le revolver de Germaine Berton abattant Marius Plateau ; *Le Revolver à cheveux blancs*, recueil de poèmes d'André Breton.

La rose : Marcel Duchamp alias Rrose Sélavy ; *La Rose*, petit tableau de Chirico offert par Breton à Suzanne Muzard ; *La Rose publique*, recueil de Paul Éluard ; le bouquet de roses occultant la tête d'une femme tout vêtue de blanc à Trafalgar Square (photographie du *Bulletin international du surréalisme* de septembre 1936).

La paire de ciseaux : instrument par excellence du collage surréaliste.

L'échelle : *Potence avec paratonnerre*, l'escabeau emplâtré conçu par Wolfgang Paalen en hommage à Lichtenberg.

La clé : « Les entrées de serrure » (reproduction de 88 entrées de serrure différentes dans *La Révolution surréaliste* de décembre 1926).

Le verre à pied : dans un restaurant, six surréalistes et une serveuse sont témoins qu'un couteau tombé dans un verre à pied le transperce sans répandre une seule goutte de liquide (hasard objectif du 1^{er} mai 1933).

Pourtant, ce n'est pas seulement à l'imaginaire surréaliste qu'il faut s'en rapporter pour cette planche de sept objets ou plutôt de huit objets, puisque la main féminine qui tient la planche occulte un huitième objet. Ces objets agrémentés d'une main féminine renvoient pour l'essentiel à l'imaginaire de Domínguez, et plus précisément à sa pulsion de dessinateur.

LA MAIN DESSINATRICE

Une main féminine portant alliance soutient la planche à huit dessins. En 1933, une main féminine, étirée en longueur ou imprimant un mouvement, est au cœur de deux tableaux, *Autorretrato* et *La Boule rouge* ou *Composition surréaliste*. Domínguez paraît vouloir décrire un processus de création automatique : la main projetant une boule est comme enchaînée à l'objet lancé, au risque même de voir s'ouvrir une veine au poignet (on devine cela dans l'autoportrait). Deux dessins préparatoires à l'autoportrait insistent non seulement sur le dynamisme de cette longue main effilée mais aussi sur le fait qu'une tornade jaillit du front du peintre ou tout au moins épouse son front (*Comienzo de la vida, Un sábado por la noche y yo*). Cette main créatrice, part féminine de Domínguez, signale aussi les stigmates d'une éventuelle panne d'inspiration ou même d'un suicide.

Cette main féminine, blanche ou sanglante, nous la retrouvons, l'année suivante, en couverture de *Crimen* d'Agustín Espinosa. Un formidable roc, auquel est accroché une femme nue suspendue dans le vide, est surmonté d'une main féminine en gros plan. Cette main désigne un trou noir affleurant à la surface du roc. Quel est ce rocher flirtant avec les nuages et qui semble surgi de l'océan ? L'île de Tenerife ? Un navire dont le corps féminin suspendu pourrait être la proue ? Mais alors, étant donné le trou, ne serait-ce pas plutôt un encrier, d'où s'est échappé de l'encre noire qui a nappé le roc ? Ou encore un taille-crayon dans lequel Domínguez a taillé son crayon pour affiner sa mine de plomb ? Cette main souple bien agrippée au roc semble désigner de son index l'orifice de l'encrier ou du taille-crayon (ou peut-être d'un canon de revolver). Encrier et taille-crayon qui pourraient bien être à l'origine de beaucoup de crimes.

Quand la main dessinatrice acquiert la technique du taille-crayon, elle est en mesure, dans un mouvement tournant et automatique, de débiter de la matière. Elle peut éplucher le bois en fins copeaux ou dérouler le métal en fines lamelles. S'ajoute à cela qu'à cette époque apparaissent dans les dessins de Domínguez la clé et le trou de serrure (*Tarde de amor, La Memoria*), deux éléments figurant d'ailleurs dans la carte du mage Freud. Or une clé qui possède la fonction d'un taille-crayon équivaut ni plus ni moins à une clé de boîte à sardines. C'est ce qu'a compris le dessinateur canarien qui va user des années durant de la clé à sardines. Quand il confectionne son fameux objet *Ouvre-ure*, cela lui permet d'évider dans une feuille de zinc, à l'aide de cinq clés à sardines, les cinq lettres de la ville de Paris. Le tableau intitulé précisément *L'Ouvre-boîte* est comme une seconde version de la couverture de *Crimen*. Un corps de femme, vue de dos, a le corps figé en figure de proue. Le buste, à moitié apparent, est surmonté d'une carabine à l'emplacement de la tête. La carabine agressive fait feu. Mais tout le bas du dos, les cuisses et les jambes sont pour ainsi dire déroulés ou épluchés par deux clés à sardines. Le métal évidant la chair se substitue à la peau. Des deux jambes, matérielles et métallisées, l'une est ancrée dans le sol et l'autre est soulevée exhibant une semelle à son extrémité. Les planches de la coque d'un navire ou d'une grande barque, second grand motif de ce tableau, sont elles-mêmes susceptibles d'être évidées par deux clés à sardines. Il est à noter qu'une main féminine sortie du bateau pointe du doigt la déflagration de la carabine.

L'illustration du *Chant III de Maldoror* par Domínguez vient prolonger *L'Ouvre-boîte* et la couverture de *Crimen*, soulignant ainsi la parenté des textes de Lautréamont et d'Espinosa. Cette fois-ci le navire a disparu. La même jeune femme vue de dos, plantée à même le sol en figure de proue, contemple le ciel et la mer, depuis le rivage ; un énorme scorpion lui couvre le cou et le dos ; sur ses cheveux tressés se dresse une coiffe végétale ; comme une clé à sardines enroule un ruban de son pantalon moulant et couleur de peau, la jeune femme apparaît double, charnelle et minérale, divine et mortelle. Mais que représentent ces figures de proue de *Crimen*, de *L'Ouvre-boîte* et des *Chants de Maldoror* ? Des érections phalliques ou des statues féminines ? Des avancées sur la mer ou des carabines pointées vers le ciel ? De plus, la clé à sardines enroulant des rubans de chair ou de matière, de peau ou de métal, signale-t-elle que tout est surface et que le vide gît sous la surface ? Ou, tout au contraire, dévoile-t-elle la plénitude du désir, à l'instar de la gravure de Salvador Dalí servant de frontispice à *L'Immaculée Conception* de Breton et Éluard ? On sait qu'après avoir découpé deux bandes en forme de croix sur le corps d'une femme en fureur érotique, Dalí a pu en révéler les seins, le sexe et le nombril.

Domínguez inclut dans ses dessins et tableaux l'instrument même qui écorche, découpe, enroule et dévoile. Telle est la nouveauté par rapport à Dalí. Sa main dessinatrice agit comme un taille-crayon ou une clé à sardines. La cinétique de l'image est suscitée par la clé à sardines incluse dans l'image.

LA MAIN ARMÉE D'UN REVOLVER

Le peintre natif de La Laguna dessine ou peint en armant son crayon ou son pinceau d'une clé à sardines. Mais il arrive à Domínguez de substituer à cette clé divers ustensiles ou appareils : épingle de sûreté, épée, poignard, talon aiguille, arc, entonnoir, gramophone et pavillon, diablo, 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. Parmi ces derniers objets, arrêtons-nous au revolver.

Domínguez n'a cessé de peindre le revolver : un revolver minéral tombant en morceaux (*Le Revolver*, 1937), le revolver et six autres objets (carte Freud du *Jeu de Marseille*, 1941), un revolver avec cible et cocotte en papier (*La fin du voyage I*, 1943), avec cible et pierre fossile (*La fin du voyage II*, 1943), avec cible et boîte à papillons (*La table rouge*, 1943), avec téléphone (*Revolver téléphone*, 1943 ; *Téléphone et revolver*, 1944), avec bilboquet (*Revolver au bilboquet*, 1944), avec taureau (*Révolution*, 1947), en guise de nature morte (*Nature morte au revolver*, 1946 et 1947), avec d'autres revolvers (dessin dans la revue *Le Potomak* de 1948), avec compotier (*Compotier et revolver*, 1949), avec boîte de sardines (*Le Revolver*, 1952), avec insectes volants (dessin accompagnant un billet destiné à Victor Brauner, vers 1953).

On peut mieux saisir la fonction du revolver quand il est couplé avec un autre objet. Voyons par exemple deux tableaux associant le revolver et le téléphone. Le *téléphone revolver* (1943) : un revolver et un téléphone, dont le combiné est décroché, surgissent au premier plan d'un grenier ou d'une soupente. *Téléphone et revolver* (1944) : le décor de la soupente a disparu, un revolver et un téléphone dépourvu de combiné sont posés sur une sellette, tandis qu'un second revolver émerge du tiroir de la sellette. Le peintre canarien ne distribue pas dans ses œuvres une série d'indices propres à éclaircir une énigme ni une suite de symboles retraçant une histoire, une allégorie ou un mythe. Il rapproche des ustensiles ou des appareils dans le champ même de l'œuvre. La clé à sardines ouvre une boîte à sardines. Mieux encore, elle trace des lettres, soulève des peaux, embobine des matières. Elle délimite des plans et des surfaces. Elle produit du mouvement et emmagasine de l'énergie. Elle a un pouvoir de pénétration, de séparation. Sa fonction intellectuelle et matérielle égale au moins son pouvoir fantasmagique. Il en va de même du revolver couplé au téléphone. Quand le combiné est décroché, indiquant que la communication avec l'extérieur est coupée, le revolver n'a plus de fonction criminelle. L'auteur du tableau annonce qu'il retournera un jour cette arme, ou une autre, contre lui-même. Domínguez glisse une confiance allant dans ce sens dans la revue *Le Potomak*. En effet, en 1948, il conclut ainsi son court récit sur le bandit Astrakan « de Guayonje, Tacoronte, Tenerife, Îles Canaries » : « Astrakan mourait [...]. Crime ou suicide ? » Le texte est accompagné d'un dessin mettant en scène un chevalet chargé de revolvers.

En 1947, Domínguez illustre une nouvelle édition de *Poésie et vérité 1942* de Paul Éluard. Un exemplaire de cette édition comporte en page de titre un poème autographe inédit d'Éluard, un poème-dédicace évoquant l'union de Maud Bonneaud et d'Oscar Domínguez (« Les jours ont donné le jour / à Maud et Óscar réunis / De deux on ne fait qu'un [...] »). Domínguez enrichira cet exemplaire magnifiant son mariage avec Maud de trente dessins originaux. Passons en revue quelques-uns de ces dessins qui semblent autant de vignettes :

Dessin I : deux oiseaux stylisés, aux pattes verticales et aux ailes triangulaires, l'un à l'avant-plan et l'autre à l'arrière plan.

Dessin IV : une étoile irrégulière à de nombreuses branches, à l'image de l'étoile noire dans l'as de rêve du *Jeu de Marseille*.

Dessin XI : vu de profil, un visage de femme coiffée d'un revolver, la gâchette à l'emplacement de l'œil.

Dessin XVIII : un revolver combiné avec un autre revolver ou peut-être même avec une cartouchière de mitrailleuse.

Dessin XXX : clés, serrure et trous de serrure composant une plaque rectangulaire zébrée.

En superposant le premier et le dernier dessin de la série, on découvre une homologie entre la voilure angulaire des oiseaux et les zébrures des clés et de la serrure. Cela porte à croire que le modèle clé et serrure, dont la fonction est d'ouvrir et de fermer, possède aussi une voilure lui permettant de décoller et de s'envoler. D'autre part, l'étoile brisée (*dessin IV*), comme l'étoile noire du *Jeu de Marseille*, s'apparente aussi à ce graphisme. Il y aurait donc bel et bien une continuité entre les œuvres engendrées par la clé à sardines (ou par la clé avec serrure) et celles qui appartiennent à la période cosmique.

Le dessin XI présente une femme coiffée d'un revolver avec un œil appuyé sur la gâchette. Le dessinateur insinue-t-il que le revolver, arme de poing masculine, serait une arme de tête féminine ? Quant au dessin XVIII, équivalent au dessin du chevalet encombré de revolvers (*Le Potomak*, 1948), il semble indiquer que dans ce méli-mélo de revolvers un canon est tourné contre l'artiste lui-même.

La clé actionne des serrures et ouvre des boîtes. La mine du crayon est façonnée par la spirale du taille-crayon. Le chasseur tire sur les oiseaux à la carabine. L'embouchure d'un taille-crayon vaut la bouche d'un revolver. C'est autour de ces propositions, plus fonctionnelles que fantasmagiques, que la gestuelle automatique et énergique du dessinateur Domínguez se libère.

ÓSCAR DOMÍNGUEZ ET LAURENCE ICHÉ : AU FIL DE LA AMITIÉ

ROSE-HÉLÈNE ICHÉ

S'il est bien rare de rencontrer des amitiés « indéfectibles », aucun autre qualificatif ne vient à l'esprit et ne saurait mieux correspondre à la relation qui reliait le peintre Óscar Domínguez à la poétesse Laurence Iché.

Ces deux personnalités en marge d'une société devenue ultra conformiste à la fin des années trente se « reconnurent immédiatement »¹. Ensemble ils ont affronté les heures noires de l'Occupation, ensemble ils ont créé et publié contre Vichy et les Nazis, ensemble ils ont subi l'échec de leur mariage respectif et leur inadaptation au monde, ensemble ils ont affronté la mort trop brutale de leurs proches. Si l'un a décidé d'en finir et de partir plus tôt², l'autre a accompagné son œuvre fidèlement, de la malheureuse vente du fonds d'atelier par Maurice Rheims³ – véritable « exécution » publique de l'artiste – à l'hommage muséal quasi accompli. À chaque étape, à chaque fois que l'on avait besoin d'elle, de son témoignage, de sa connaissance intime de l'œuvre et de la personnalité de son ami, Laurence Iché était présente. Donnant sans compter, sans ménager sa santé comme lors de ce dernier périple en 2006 à Tenerife quelques mois avant son décès, répondant à tous les arguments de prudence par : « mais c'est pour Óscar ! ».

UNE RENCONTRE OBJECTIVE

Nous sommes à Paris, au début de l'année 1940. Depuis septembre 1939, la « drôle de guerre » a éloigné bon nombre des figures tutélaires du groupe surréaliste français. Elles ont rejoint leur affectation militaire et se sont dispersées aux quatre coins de la France. Restés dans la capitale, les étrangers, les réformés, les insoumis et les femmes du groupe subissent de plein fouet cette nouvelle configuration et assument tant bien que mal l'intérim. Pour l'heure, tout le monde pense qu'il sera de courte durée. C'est dans ce contexte et assez logiquement qu'eut lieu la première rencontre entre Laurence Iché et Óscar Domínguez dans la librairie du poète vénézuélien Robert Ganzo⁴, la bien nommée : « Au vice impuni ».

Óscar n'est pas seul, les surréalistes Jacques Hérold et Robert Rius engouffrent avec lui leurs grandes carcasses dans la petite librairie, en mission de réapprovisionnement et d'encaissement des maigres recettes des publications du groupe... La jeune femme traîne comme à son habitude chez son mentor et ami. Elle n'a pas encore 19 ans. Domínguez en a 34, Hérold 30 et Rius 26. Les trois hommes sont saisis par la beauté et la sensualité de la jeune femme. Elle les trouve : « terriblement intéressants ». Ils ne vont quasiment plus se quitter. Laurence épouse même en juin de l'année suivante Robert Rius⁵. Ganzo le mentor est donc bien vite écarté au profit d'un univers poétique davantage lié aux arts plastiques, univers dont elle vient, qui lui est familier et dont elle a une bonne compréhension. Quand elle emménage rue de Rennes chez Robert Rius au printemps 1940⁶, elle cohabite aussi, tant les hommes se fréquentent assidûment, avec Hérold, Brauner et Domínguez pour lesquels elle pose aussitôt. « La sculpture de mon père me représentant intégralement nue étant exposée depuis 1936 dans le hall d'entrée du musée d'art moderne, je n'allais pas jouer les mères la pudeur⁷... Le Tout-Paris de l'art connaissait les moindres facettes de mon corps... En plus j'aimais bien damer le pion de temps à autre à mon amie Dina⁸. Je devais tenir de ma mère⁹ et je n'avais aucun problème avec la nudité... Brauner était un peu collant mais Domínguez était adorable, on parlait en espagnol, à ce moment là je croyais bien le parler... On faisait des jeux de mots, on jouait ou on évoquait les esprits et on militait beaucoup, je retrouvais l'ambiance de l'atelier de mon père mais avec des gens plus jeunes, plus enthousiastes, plus latins et pas de petite sœur dans les pattes... Robert m'apprenait beaucoup, Óscar était ravi de ce que j'osai écrire, sans eux deux, je n'aurai jamais osé me lancer. On ne peut imaginer leur générosité, leur intelligence, leur mal de vivre aussi... ».

Óscar lui est le compagnon de Roma, une pianiste juive qu'il fait passer pour son épouse afin de lui éviter d'être inquiétée. Il n'est pas vraiment fait pour la vie de couple et passe beaucoup de temps à peindre. Laurence n'a pas été de l'escapade sudiste de juin 1940 à juin 1941. Elle n'a pas rejoint Perpignan, Canet et Marseille. Et quand elle effectue ce périple sous prétexte de voyage de noces pendant l'été 1941 c'est pour diffuser *La Main à Plume* et rallier les amis.

AU FIL DU VENT

Seul Domínguez rentre avec le couple qui abrite le QG clandestin de la revue « surréaliste et résistante » *La Main à Plume* à leur nouveau domicile du square Delormel. Hérold et Brauner quant à eux, ne rejoindront le nouveau groupe qu'en 1943 et pour le dernier sans être physiquement à Paris. Précisons que les deux artistes d'origine roumaine ayant fuit la

dictature et le stalinisme ne goûtent guère la présence dans le groupe de jeunes poètes neo-dada fraîchement convertis au surréalisme¹⁰, parfois neo-trotskisans et pour quelques opportunistes de circonstances fraîchement convertis au stalinisme¹¹ !

Domínguez n'a manqué qu'un seul numéro, le premier. Désormais il sera de toutes les publications du groupe.

En octobre 1942, paraît une publication individuelle signée Laurence Iché pour les textes des poèmes en vers libres et Óscar Domínguez pour les illustrations : il s'agit d' « *Au fil du vent* ». Son format est de 193 x 145 mm, elle contient 16 pages et est tirée à 300 exemplaires. Les 6 exemplaires de tête sont imprimés sur papier Auvergne teinté avec une double suite sur vieux Japon et Ingres du frontispice et de l'ensemble des vignettes de Domínguez. Les 44 exemplaires suivants sont sur Ingres (numérotés de 7 à 50) et enfin les 250 exemplaires « courants » sont sur hélió. L'imprimeur est le fidèle Lucien Cario, la « boîte aux lettres » est le couple Arnaud, domicilié alors et pour encore quelques semaines dans le XVIII^e arrondissement de Paris et dont, autre sécurité, le vrai nom est Muller.

L'ouvrage s'ouvre, dès après la page du titre, sur une première illustration plein format représentant un nu féminin allongé dont les cuisses, le sexe et le torse émergent d'une toile d'araignée supportée par un cordage. À mi-corps se succèdent une série de seins, deux respectant les lois de la gravité à hauteur de poitrine, deux autres figurant des bras aux extrémités desquels deux mains s'entrelacent, puis deux seins gigantesques en forme de demi-lunes signifiant une tête. La toile d'araignée s'égare dans une ligne de fuite horizontale, perpendiculaire à un tracé de cordes qui évoque l'angle droit d'un encadrement de tableau. En bas à droite on retrouve l'inscription « O. Domínguez - 42 ».

La page suivante commence par une vignette de 35 x 25 mm, où Domínguez illustre le vers de Laurence Iché « ta poitrine de phosphore qui s'ouvre en un vent d'éventail ». Sur le dessin une multitude de poitrines se déploient en éventail sous la poussée du « vent ce grand sculpteur d'érections uniques ». Domínguez avec une grande finesse complète son dessin par une tête féminine renversée en complet abandon alors que rien ne le suggère clairement dans le texte. Il semble vouloir compléter les audaces de Laurence avec un point de vu masculin révélé par cette délicieuse vue en contre plongée de la gorge féminine.

La vignette suivante illustre une autre thématique chère aux deux artistes : la sortie du cocon bien protégé et merveilleux de l'enfance, eux qui ont été tant aimés et tant gâtés. Un œuf brisé – toujours issu d'une toile d'araignée – donne naissance à des... ruines grecques figurant ainsi « les maisons ne sont que des œufs couvés que crèvent le poussin ». Ce vers est suivi de cette étonnante affirmation : « le palmier soufflera toujours dans son squelette ». Laurence évoque clairement Óscar, Tenerife et la terrible maladie qui le frappe, l'acromégalie. On ne sait plus qui illustre qui, les images d'Óscar évoque Laurence (les ruines grecques sont une référence au père de Laurence) alors que le « je » de la poétesse est un souvenir d'Óscar.

La prose discontinue se fait plus sombre, Laurence se joue des images et des créatures qui « s'abîment ». Óscar utilise des cocottes ouvertes sur des fonds déchirés à demi immergées dans la mer pour figurer à la fois « la chenille à tête d'aigle » et « le bain des miroirs déchiquetés ». Il reste ainsi à la fois fidèle au texte, sans pour autant censurer son imaginaire et son langage propre.

IMAGES PRÉMONITOIRES

Un autre sujet se manifeste dans la vignette suivante avec une plage où sont échouées des carcasses d'animaux divers et comme le suggère Laurence dans son texte :

*Beaucoup trop d'arêtes dans l'eau
car la mer comme un tronc d'arbre
rejette ses branches dans les hoquets des continents
Pour sortir des sacs à poisson
il faudrait capter cette boussole éteinte
aux éclairs de torches froides
et renverser les rôdeuses aux chapeaux de brume.*

Allusion transparente aux lumières et aux combats de la Résistance. Quant aux strophes suivantes dédiées à l'amour de Laurence et à l'ami d'Óscar¹² leur aspect prémonitoire est déconcertant. Óscar dessine le soleil à qui on arrache « ses ongles de lumière » puis dans une ultime vignette le « miroir ovale où sont pris mes yeux ». La thématique et le trait de ce miroir illustrera un an plus tard¹³ le recueil de Robert Rius *Serrures en fliche*, n° 10 de la série de *Les Pages Libres de la*

Main à Plume. À noter que c'est la vignette de couverture d'*Au fil du vent* d'Oscar Domínguez qui servira de motif à toutes les couvertures de cette fameuse série. Elle symbolise des yeux de femme, l'un clos et préservé, l'autre bien ouvert et abîmé, allégorie d'une époque où s'affrontent deux visions asymétriques de l'humanité, renvoi discret à une autre œuvre ayant Laurence comme modèle et qui bientôt trônera sur le bureau du Général de Gaulle à Londres¹⁴.

¹ Témoignage de LAURENCE ICHÉ à Rose-Hélène Iché, Madrid, avril 2003.

² ÓSCAR DOMÍNGUEZ s'est donné la mort la nuit du 31 décembre 1957.

³ Paris, Hôtel Drouot, vente de l'Atelier Óscar Domínguez, Maître MAURICE RHEIMS, 14 novembre 1960.

⁴ (1898-1995).

⁵ À la mairie du VI^e arrondissement, en déclarant « j'avais enfin trouvé un homme assez intéressant, assez créateur et farfelu et surtout pas trop âgé pour plaire à mon père mais j'avais définitivement mis ma mère au désespoir elle qui avait épousé un artiste et m'avait interdit de suivre son exemple, à moins bien sûr d'un amour immodéré pour la misère ! ».

⁶ Elle a inspiré les derniers poèmes de *Frappe de l'écho* (ROBERT RIUS, Éditions surréalistes, mai 1940, illustré par VICTOR BRAUNER), alors que JACQUELINE LAMBA a inspiré toute la première partie.

⁷ Il s'agit de *La Contrefleur*, acquise par l'État en 1935 et exposée jusqu'en 1946 au musée du Luxembourg à Paris, alors musée national d'art moderne. C'est le poète et conservateur JEAN CASSOU, ami et traducteur de Lorca qui dirigeait l'établissement.

⁸ DINA VIERNY (1919-2009) fut modèle de Maillol, avant de s'établir comme marchande et collectionneuse.

⁹ La mère de Laurence, ROSA ACHARD (1904-1992) dite Renée, « fille-mère », était modèle à Montparnasse avant d'épouser RENÉ ICHÉ (1897-1954) en 1928 et de devenir quelque temps son modèle exclusif. Iché donna son patronyme à Laurence en 1932, elle avait alors 11 ans.

¹⁰ Il s'agit de jeunes étudiants anciens des Réverbères : Diamant-Berger, Patin, Raufast, De Sède et Chabrun, puis Bureau, Ryback, Arnaud et Lefébure. Les deux premiers moururent sous l'Occupation, l'un lors d'un parachutage de la France Libre au moment du Débarquement en Normandie, l'autre d'une pneumonie alors qu'il était déporté STO en Allemagne. La troublante poétesse Régine Raufast compagne tout à tour de Christian Dotremont et de Raoul Ubac se suicida en s'ouvrant les veines dans sa baignoire le 6 juin 1946, 2 ans jour pour jour après l'échec du maquis mixte de La Main à Plume.

¹¹ Dont J-F CHABRUN et NOËL ARNAUD. Ces derniers en mal de réhabilitation publieront sous le prête-nom de Fauré (qui ne rédigea en réalité que les notes et la bibliographie), un ouvrage controversé sur *La Main à Plume* aux éditions de La Table Ronde en 1982. Chabrun n'aurait cependant pas validé « la dernière mouture ».

¹² ROBERT RIUS sera fusillé par les nazis le 21 juillet 1944 en forêt de Fontainebleau après avoir été emprisonné et torturé. Son corps fut retrouvé en décembre 1944 dans un charnier avec 21 autres Résistants. Il a eu droit à des obsèques nationales. Voir OLGA WORMSER-MIGOT, « Quand les alliés ouvrirent les portes... le dernier acte de la tragédie de la déportation », Robert Laffont, Paris, 1965.

¹³ Les dates d'édition sont fictives, l'ensemble des pages libres (sauf Picasso) a été conçu en 1942.

¹⁴ L'œuvre s'appelle *La Déchirée*, elle représente une femme à demi nue, une partie aveugle et voilée, une autre nue et implorante. Laurence a posé pour son père, qui fonda la sculpture clandestinement et l'envoi à De Gaulle à l'automne 1942. Après plusieurs arrestations, l'œuvre arrive bel et bien à Londres en février 1943 comme cadeau de la Résistance. Avec l'édition du poème *Liberté* de Paul Éluard et la mise en musique du poème de Verlaine (code radio pour Débarquement allié), les membres et proches de *La Main à Plume* vont disparaître comme des repères culturels héroïques de lutte contre l'Occupant et contre la Collaboration vichyste.

LE GRAND ORDINAIRE ÉLOGE D'UNE COMPLICITÉ

GÉRARD DUROZOI

Les activités de Domínguez comme “illustrateur” ou accompagnateur de textes sont quantitativement beaucoup moins importantes que celles de Max Ernst, de Miró ou de Salvador Dalí. Elles ne manquent pourtant pas d'intérêt, et suffisent à montrer la connivence entretenue avec les autres membres du groupe surréaliste parisien : il n'est pas négligeable – parallèlement à la production de toiles et d'objets dont certains sont parmi les plus bouleversants élaborés pendant les années trente, à l'invention de la décalcomanie sans objet préconçu immédiatement adoptée par les autres artistes et poètes et à la participation aux expositions collectives du mouvement – de réaliser une eau-forte pour *La hampe de l'imaginaire* de Georges Hugnet (1936), d'être représenté avec *Ouverture* dans la série des “Cartes surréalistes” de 1937, de participer avec un dessin à *Trajectoire de rêve* et de compter parmi les illustrateurs des *Œuvres complètes* de Lautréamont (1938). À ces réalisations significatives, on doit ajouter deux projets hélas inaboutis : l'édition “illustrée” de la traduction espagnole du “Château étoilé” de Breton (1936) et *Grisou*, un recueil de “décalcomanies automatiques à interprétation préméditée”, coréalisé avec Marcel Jean et préfacé par Breton (1937).

La confiance accordée à Domínguez par Breton, déjà signalée dans “Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste” (1939), se confirme au début de la guerre : à Marseille, où Domínguez travaille comme tout le monde pour l'entreprise des Croque-Fruits, il collabore à l'élaboration collective du *Jeu de Marseille* en concevant deux cartes (Freud. Mage de Rêve-Étoile, et As de Rêve-Étoile), et prépare la couverture destinée aux exemplaires de tête de l'*Anthologie de l'humour noir* (dont la diffusion est retardée par la censure).

Après son retour à Paris à la fin de l'été 1941, Domínguez se trouve rapidement en contact avec le groupe de La Main à Plume, et il est présent, dès le mois de décembre, dans la troisième publication organisée par Noël Arnaud et ses amis, qui entendent maintenir, dans la France de la défaite, l'exigence surréaliste : dans *Transfusion du verbe*, il accompagne d'un dessin le poème “L'intérieur de la médaille” de J.V. Manuel (quatre nus féminins aux pieds disproportionnés, dont les talons sont aussi des seins). Au même moment, il réalise un frontispice pour *Noués comme une cravate* de Christian Dotremont. Ces premières collaborations sont confirmées en juin 1942 par la publication, dans le collectif *La conquête du monde par l'image*, du texte “La pétrification du temps” accompagné d'une reproduction de l'*Estocade lithochronique* de 1939 – publication d'autant plus notable qu'il s'agit là du seul texte “théorique” de Domínguez sur la peinture. En décembre, c'est ensuite un frontispice pour *Au fil du vent* de Laurence Iché, et en janvier 1943 une eau-forte pour les exemplaires de tête de *Aux absents qui n'ont pas toujours tort* d'Arnaud. La complicité avec La Main à Plume, sans doute renforcée par la présence de Domínguez aux réunions du café *Les 4 sergents*, est maintenue jusqu'à la rupture intervenant entre Éluard et le groupe (mai 1943) : le peintre s'éloigne (en même temps qu'André Thirion) par fidélité à Éluard, et alors même que s'esquissait le projet de faire paraître quelques pages du *Grand ordinaire* dans une deuxième série des *Les Pages Libres de la Main à Plume*¹.

Parallèlement, Domínguez réalise en 1942 huit eaux-fortes pour *Domaine* de Robert Ganzo, et fournit l'année suivante des illustrations pour *Le feu au cul* d'Hugnet, *Sombre est noir* d'Amy Bakaloff, et *Le grand ordinaire* de Thirion. Il est vraisemblable que cette notable activité d'illustrateur – qui déborde le seul cercle des surréalistes – constitue une compensation à la quasi-impossibilité d'exposer². Ce n'est en effet qu'à la fin de 1943 que Domínguez prend part, à la Galerie des Trois Quartiers, à *Un Groupe d'Artistes de l'École de Paris*, et bénéficie surtout – et enfin – de sa première exposition particulière à Paris, du 1^o au 14 décembre à la Galerie Louis Carré, où c'est d'ailleurs Éluard qui le préface brièvement³.

C'est ainsi dans un contexte très particulier – où l'atmosphère est volontiers à la semi-clandestinité et à la contrebande intellectuelle – que sont réalisés les dessins du *Grand ordinaire*, ainsi que son édition. André Thirion reste, dans *Révolutionnaires sans révolution*⁴, assez discret sur Domínguez et les liens qu'il a entretenus avec lui. Tout au plus confirme-t-il que le peintre était fidèle, à Montparnasse, au “Select”, que, dans son atelier, “on buvait beaucoup et les plaisanteries étaient brutales”, et que Domínguez fut un habitué des “mercredis de Georges Hugnet” où se retrouvaient entre autres, au restaurant *Le Catalan* de la rue Saint-Benoît, Picasso, Desnos, Éluard, Leiris, Georges Auric ou Patrick Waldberg. Aussi peu loquace sur *Le grand ordinaire* lui-même, il fournit néanmoins quelques renseignements sur les étapes de sa rédaction. C'est ainsi dès la fin 1929 ou le début 1930 qu'il écrit quelques chapitres de ce qui se nomme d'abord *La vie de château*. Malgré les encouragements reçus d'Aragon, il se trouve vite bloqué, principalement en raison de ses préoccupations politiques – est-il plus urgent d'écrire ou de participer à la préparation de la révolution prolétarienne ? –, mais aussi pour des raisons d'ordre littéraire : écrire ne se justifie qu'à la condition de “faire du neuf” et Thirion, qui se sent de ce point de vue très inférieur à Breton ou Aragon, juge ce qu'il a rédigé “plat et impersonnel”. Il décide en conséquence, étant

beaucoup plus dans son élément lorsqu'il s'agit d'analyser le social d'un point de vue marxiste, de différer toute ambition ou travail littéraire. Ce que confirme l'abandon de notes initialement destinées à la rédaction d'une étude sur *la Bohème* qui aurait dû paraître dans *le Surréalisme au service de la révolution* mais n'a pas, à l'époque, été menée à bien.

C'est finalement en 1914-1942 que *Le grand ordinaire* prend forme : les chapitres de *La vie de château* deviennent "d'importants fragments des chapitres 1, 2 et 5"⁵, tandis que les notes sur *La Bohème* donnent naissance au chapitre 4, et l'ouvrage peut être achevé parce que "de 1930 à 1940, un certain nombre d'hypothèques avaient été levées" : la défaite, Hitler et Vichy "ont aboli les obstacles", balayé les objections qui empêchaient Thirion de se considérer comme un écrivain. La nouvelle situation historique invite à utiliser "au mieux les approximations et les licences du langage poétique. La devise Travail, Famille, Patrie était une bonne source d'inspiration"⁶ – formules qui laissent entendre que l'époque sera abordée par des voies métaphoriques, comme de biais – ce qui se vérifie à la lecture : ce texte, qu'aucune mention ne classe dans un genre ("récit", "roman", "essai", etc.) se présente comme alternant des éléments de fiction (dont la dimension autobiographique, en particulier intellectuelle, n'est pas négligeable) et des réflexions ou discussions plus philosophiques concernant entre autres, l'organisation sociale, le travail, l'amour ou la condition des femmes, où sont cités des auteurs aussi peu recommandables en 1943 que Diderot, Engels, Rousseau, Hegel ou Fourier. C'est principalement dans la "fiction" que se rencontrent des situations "érotiques" – et il n'est pas impossible qu'une des sources (plus ou moins inconscientes) de la structuration du livre soit à trouver dans la conception romanesque du marquis de Sade, ainsi plus réellement, mais discrètement, présent dans *Le grand ordinaire* que Casanova ou Don Juan qui y interviennent comme personnages.

L'ouvrage est publié au printemps 1943 – avec la fausse mention 1934 pour déjouer la censure, mais un achevé d'imprimer symboliquement daté du 14 juillet, jour de la "fête nationale" française – sans aucun nom d'auteur, d'illustrateur⁷ ou d'éditeur. Thirion affirme que "moins de 150 copies ont été distribuées à Paris et en province, au cours de l'année 1943"⁸.

Un coup d'œil, même hâtif, sur les illustrations, permet de constater que Domínguez y a privilégié les nus – particulièrement féminins, présents dans quatre images sur six (en fait sept, puisque l'illustration qui ouvre le livre est reprise en fin de parcours) – et que les distorsions anatomiques sont constantes. Déjà à l'œuvre dans le dessin fourni pour *Transfusion du verbe*, elles témoignent peut-être d'une première réception ou influence de Picasso – il s'agit alors des toiles de la période de Dinard – qui deviendra quelque peu envahissante après la guerre. Cou très allongé, fesses et seins démesurés, contorsions et postures improbables caractérisent tous les corps, ainsi immédiatement évoqués sur le mode du fantasme. Lorsque les personnages féminins s'adonnent à une activité sexuelle, l'image n'effectue pas un partage clair entre les partenaires, dont la définition graphique reste indécise puisque les traits dessinés semblent correspondre alternativement à l'un ou à l'autre : l'illustration de la page 23, légendée comme presque toutes les autres par une formule empruntée au texte de Thirion, "...Encore un enfant arraché à l'affection de sa mère...", montre un accouplement, mais repérer le visage de l'homme, en haut de la composition, n'est pas immédiat car il se confond avec le profil de celle que le récit désigne comme une jeune couturière – ce qui justifie la présence d'une machine à coudre, où vient affleurer le souvenir de la toile *Machine à coudre électro-sexuelle* de 1934 (et de Lautréamont...) et qui réapparaîtra dans bon nombre de peintures, mais qui, dans le dessin, est aussi évocatrice d'une pénétration répétée. Quant à la main qui caresse le sein gonflé, elle n'est pas visuellement rattachée à la silhouette masculine. Le corps, morcelé, n'est que partiellement figuré, et ses différentes parties sont redispuestas d'une manière presque anagrammatique, qui n'est pas sans rappeler celle d'un Bellmer, alors que stylistiquement on est au plus loin de ce dernier. De surcroît, la relation affirmée entre l'image et sa légende est lourde d'ironie à l'égard de la "Famille" telle que la vante Vichy, et cette ironie est à double sens : dans le texte de Thirion, la formule est prononcée par "les p'tits valets" après qu'un jeune homme, Jean, a vaincu la résistance de la couturière, et ils poursuivent : "La pauvre femme [la mère de Jean] en crèvera de jalousie", avant de prévoir que Jean finira par battre sa mère et dérober ses économies, et d'aller aux-mêmes faire "l'offrande de leur virilité" aux jeunes pensionnaires d'une maison d'éducation religieuse, qui leur font le meilleur accueil... Mais l'image suggère de surcroît, par ce que ses formes signalent en fait de jouissance autonome et autosuffisante, que cet accouplement ne sera suivi d'aucune naissance, comme si le plaisir érotique niait par son existence la possibilité de confier un enfant à l'affection de sa mère.

La deuxième illustration directement "érotique" est celle de la page 73, légendée "... Je ne suis pas un amant, mais un expérimentateur...", qui confirme une expérimentation fantasmagique portant sur les corps : la femme est pénétrée par un sexe, mais elle en lèche un second en vigoureuse érection. Aurait-on affaire à trois partenaires ? Le texte de Thirion n'en désigne que deux, et l'on ne voit en effet que deux visages dessinés – bien que celui de l'homme semble aussi se dédoubler ; mais si trois personnages sont à découvrir dans ce dessin, force est de reconnaître que leurs anatomies sont étrangement bouleversées. Peut-être convient-il plutôt de considérer que le dessin montre deux moments différents de la relation sexuelle.

Dans "Le thé chez la doctoresse" de la page 99, un seul organisme est en convulsion, mais telle qu'il est doté d'un second sexe, esquissé sous le sein qui prend appui sur un volume (un sofa ?) apparaissant comme un prolongement, du même trait, de

la forme féminine – comme si l'hypersexualisation ou l'exultation de la chair attribuait au corps la capacité de se dilater jusqu'à se confondre avec son environnement. Au premier plan, une flèche noire souligne la présence d'une boîte de confiture – dont la clef d'ouverture rappelle clairement les boîtes de sardines si fréquentes dans les toiles d'avant-guerre. L'image n'illustre pas le rituel érotique qu'autorise la confiture dans le texte de Thirion, elle en montre les instruments, et en suggère, par une sorte de condensation de l'écrit, la dynamique menant à l'énigme de ce corps à la fois bouleversé et bouleversant.

En page 35 se trouve une sorte de portrait encadré : c'est la "... Marquise, dactylo ou mécanographe, bleue comme le cinquième jour d'avril..." Cette figure assise devant un mat où pend un écu blasonné est calme ou rêveuse. Beaucoup plus simplement lisible que les autres corps féminins, elle semble néanmoins promise au plaisir par l'épanouissement de ses formes, mais aussi ignorante de leur pouvoir. On remarque qu'elle est principalement composée de deux triangles effilés, que l'on retrouve page 61 pour "... Engloutissez les terrains de manœuvre" : ils silhouettent cette fois le réactionnaire exemplaire qu'est dans le texte de Thirion le colonel Cod, affichant sa panoplie de médailles – mais Domínguez a choisi de lui attribuer la tête moustachue de Pétain, ce que Thirion relève en 1970 : les dessins de Domínguez, écrit-il, "ressemblent davantage à un commentaire qu'à une illustration, y compris le portrait du Maréchal Pétain dont le personnage n'apparaît pas dans le livre". Ce portrait est d'autant moins officiel (acceptable par les autorités du moment) que le personnage – outre ce que sa forme révèle de féminin par contamination avec la figure de la page 35 – est nu et qu'il a les testicules coincés entre les fesses : une telle explicitation des connotations politiques du *Grand ordinaire* aurait à elle seule justifié une édition clandestine ! Elle se prolonge d'ailleurs dans l'illustration qui marque la fin du livre : le visage de Pétain revient, mais c'est tout ce qui reste visible, comme un timbre poste ou un mauvais souvenir, du Maréchal dont le corps est cette fois dissimulé par deux volumes parallélépipédiques où s'inscrivent les lettres F et I, tandis que le N se lit en arrière-plan, sur un mur au sommet duquel une femme s'ébat librement. Un portrait féminisé de Pétain, cette fois coiffé d'une casquette, se retrouve sur un dessin de Domínguez "illustrant" la lettre M de *L'Alphabet du Maréchal* dû en 1941 à Andrée Manziat (petit ouvrage de propagande destiné aux enfants) : la lettre correspond alors à "Masturbation du M.", ce que donne à voir un sexe dont les testicules sont dotés d'une flèche indiquant leur chute, tandis que de l'un des seins du Maréchal coule un flot de lait recueilli dans une assiette, à son tour fléchée "secours N." qui fait allusion aux œuvres du "Secours national" alors en action. Ce dessin, monté dans un exemplaire de *L'Alphabet du Maréchal*, est reproduit au n° 98 du Catalogue de la vente d'*Une Bibliothèque de connaisseur*, Guy Loudmer, Hôtel Drouot, 2 décembre 1989.

Contrairement aux autres légendes, "La dialectique du Maître et de l'Esclave" n'est pas un emprunt strict au texte de Thirion. Ce dernier évoque moins précisément "le célèbre conflit du Maître et de l'Esclave" pour éclairer la façon dont une amoureuse peut voir la vie de son amant. C'est après deux paragraphes consacrés à la mante religieuse : Domínguez fournit une interprétation synthétique de tout le passage, en faisant de l'insecte une figure authentiquement féminine, aux seins ronds et au sexe béant vers le lecteur, tandis que le mâle dépecé demeure animal. De surcroît, ce dessin intervient deux fois dans l'ouvrage, en ouverture⁹ et page 213, où il précède la vignette qui "enterre" Pétain. De la sorte, le texte se trouve pris entre deux moments de la dialectique, et cette dernière – même si sa représentation conserve une portée concernant les rapports amoureux – acquiert ou retrouve la signification "historique" qu'elle n'avait pas aussi clairement dans le récit : c'est à la définition de l'époque et de son évolution qu'elle participe. La première (figuration de la) dialectique du Maître et de l'Esclave pourrait ainsi désigner un moment de l'Histoire – l'instauration du régime de Pétain, dont l'image de la page 61 confirmera le caractère féminin – alors que la seconde ferait allusion, conformément à l'enseignement hégélien, à la victoire finale de l'"esclave" temporaire sur son "maître" – le renversement du même régime ou, si l'on se réfère au texte de Thirion, la transformation du désespoir et de la faim omniprésente évoqués dans ses pages ultimes en un sursaut capable de modifier l'organisation socio-politique. Le *grand ordinaire* acquiert de la sorte une signification directement politique, plus nettement affirmée que dans son texte même, où les débats rapportés posent sans doute davantage de questions (de ces questions qu'il ne convient pas de poser en 1943) qu'ils n'apportent de franche solution.

Les deux eaux-fortes réalisées pour les exemplaires de tête de l'ouvrage confirment que la fidélité de Domínguez au texte qu'il "illustre" va de pair avec le souci de lui donner un ancrage historique "daté". L'une, avec sa loupe magnifiant un sexe féminin dans un environnement irrationnel, est sans doute l'image la plus authentiquement surréaliste de l'ensemble (le siphon qui accompagnait le mannequin conçu par Domínguez pour l'Exposition Internationale du Surréalisme de Paris en 1938 y réapparaît pour métamorphoser le corps de la femme en une fourrure hirsute) – alors que l'autre inverse la figure féminine de la page 73, la retravaille (simplification, accentuation de la verticalité, définition d'un fond), et précise les traits du partenaire masculin pour le rapprocher du portrait de Pétain de la page 61.

Le travail de Domínguez pour *Le grand ordinaire* affirme ainsi son originalité relativement à ce que sont en général les "collaborations" entre peintre et écrivain dans l'édition des textes surréalistes, et tout particulièrement dans les ouvrages publiés par les Editions surréalistes. Dans la plupart des cas, il s'agit en effet d'ajouter à un texte un travail plastique, sans

que ce dernier entretienne avec lui un rapport direct : les gravures figurant dans les tirages de tête des Editions surréalistes sont réalisées par des artistes que l'on devine complices des poètes, mais cela n'implique qu'une connivence générale de l'esprit, et non une signification commune au texte et à l'image¹⁰. La démarche de Domínguez est tout autre, ne serait-ce que dans la mesure où *Le grand ordinaire* est d'abord un "livre illustré" – dont les exemplaires de tête ne font que confirmer la tonalité générale; c'est pourquoi Domínguez tient d'une part parfaitement compte du texte, dont il transpose en images certains passages, tandis que, d'autre part, il propose du même texte une interprétation qui, loin de le fausser, explicite particulièrement une de ses dimensions.

Il est possible que cette façon de procéder, assez unique dans l'édition des textes surréalistes, ait déterminé à l'égard du *Grand ordinaire* une certaine négligence, également due au fait que Thirion n'a pas la réputation d'être un des auteurs majeurs du mouvement... Toujours est-il que l'ouvrage est rarement mentionné parmi les publications marquantes du mouvement¹¹, alors qu'il constitue une œuvre affirmant totalement, et par son double discours textuel et graphique, les préoccupations qui peuvent être les siennes pendant le conflit mondial.

L'exemplaire présent dans les collections du TEA est, de plus, exceptionnel puisqu'il a appartenu à André Thirion, qui en a signalé dans une note le caractère unique : il est en effet "enrichi de sept dessins originaux d'Oscar Domínguez au verso des illustrations de l'eau-forte en deux états destinée aux exemplaires sur Auvergne et d'une eau-forte dédicacée" – à quoi s'ajoutent le manuscrit de la préface à l'édition de 1970, et une carte de vœux pour l'année 1958, en forme de télégramme. Ce dernier texte, manuscrit et orné de deux tampons labyrinthiques, est bref : "Bonne Année / 1958/ Domínguez", mais il est particulièrement émouvant, puisque Domínguez met fin à ses jours au cours de la nuit du nouvel an¹².

Réalisés après l'édition, mais sans doute dans les semaines ou les mois ultérieurs puisqu'une des gravures est signée et datée 1943, les dessins originaux sont exclusivement consacrés à des figures féminines. L'une d'elles porte haut une enveloppe; une autre, assise dans un fauteuil, est présentée dans une attitude de sereine rêverie qui n'est pas sans rappeler l'illustration de la page 35, en proposant une sorte de variante. Une troisième se résume en un profil, tandis qu'un entrelacs de courbes suffit pour définir, comme issu d'un relâchement graphique, la tête minuscule et les seins de ce qui pourrait être une statue. Le style de ces dessins, non prévus pour être reproduits, est plus libre que celui des illustrations : le trait est moins régulier, la plume s'autorise quelques reprises, et ils ont le charme particulier d'une improvisation enjouée qui se déploie librement, ne censure pas l'érotisme qui peut survenir, mais se plaît surtout à gracieusement divaguer.

S'il fallait une preuve supplémentaire du plaisir qu'a pu trouver Domínguez à accompagner le texte de son ami, ils y suffiraient amplement. Mais avec un minimum d'attention, même le lecteur d'un exemplaire ordinaire de l'ouvrage ressentira à son tour une incontestable jubilation.

¹ Qui compte le 28 mai 1943 parmi les cosignataires de *La Parole est à Péret* publié à New York – alors même qu'Éluard, qui ne fait plus partie du groupe surréaliste "officiel" depuis août 1938, en est bien entendu exclu... Mais cette apparente "contradiction" est à mettre au compte de la difficulté des communications entre Paris et New York, et l'on sait que, à New York, ANDRÉ BRETON, MARCEL DUCHAMP, CHARLES DUTS, MAX ERNST, MATTA et YVES TANGUY déclarent avoir cru "pouvoir joindre à leurs noms ceux d'absents dont l'attitude antérieure implique la même solidarité actuelle que la leur" à l'égard de PÉRET, mentionnant ainsi, pour la France, les seuls BRAUNER, DOMÍNGUEZ et HÉROLD (ce qui confirme leur ignorance complète des activités et publications de La Main à Plume, où l'on vénère Péret).

² C'est aussi l'époque où DOMÍNGUEZ peint quelques toiles signées MIRÓ, TANGUY, ERNST ou DALÍ – dont la vente aide à financer les publications de La Main à Plume.

³ Le modeste catalogue (une feuille pliée en deux) est illustré d'une reproduction en noir et blanc contrecollée, qui figure aussi sur l'affiche annonçant l'exposition.

⁴ Paris, éditions Robert Laffont, 1972.

⁵ "Préface à la réédition", Paris, Eric Losfeld, collection "Le désordre", 1970.

⁶ *Révolutionnaires sans révolution*, p. 478.

⁷ Ils n'apparaissent officiellement que lors de la réédition de 1970.

⁸ Il s'agit là des exemplaires "ordinaires", dont le tirage n'est pas indiqué sur l'achevé d'imprimer, qui ne détaille que les différents exemplaires "de tête". On peut signaler que des exemplaires "ordinaires" sont encore assez fréquemment proposés sur les catalogues de libraires.

⁹ Il est de ce point de vue dommage que cette présence initiale de la dialectique soit supprimée dans la réédition de 1970, où elle est remplacée par la "Préface" de THIRION – même si ce dernier souligne l'enrichissement apporté par DOMÍNGUEZ à son texte.

¹⁰ Quelques exemples : une pointe sèche de KANDINSKY pour *Le Marteau sans maître* de CHAR, une eau-forte de MAX ERNST pour *Je ne mange pas de ce pain-là* de PÉRET, une eau-forte de TANGUY pour *À même la terre* d'ALICE PAALEN ou pour *L'Île d'un jour* de MARCELLE FERRY, une eau-forte de BRAUNER pour *Frappe de l'écho* de ROBERT RIUS... Dans de tels cas, il s'agit d'abord de joindre deux "notoriétés", ou de faire bénéficier le poète de celle de l'"illustrateur", afin de vendre par souscription les exemplaires de tête pour financer le tirage.

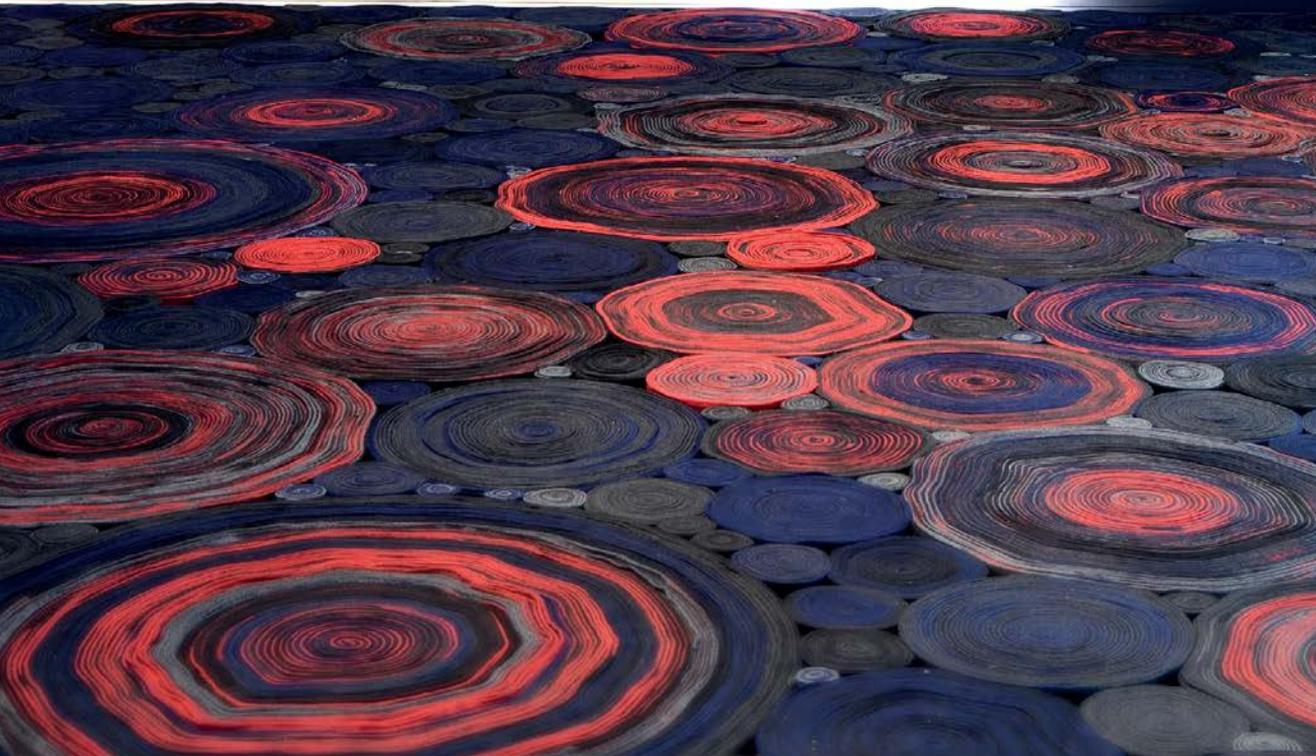
¹¹ Il ne figure pas, notamment, dans l'exposition de "Livres surréalistes" – alors même qu'une section y est consacrée aux "années de guerre" – organisée au Centre Georges Pompidou (13 mai - 29 juin 1981) en marge du colloque en Sorbonne sur "Le Livre surréaliste", dont les Actes ont été publiés dans *Mélusine* n° IV (éditions L'Âge d'Homme, 1982). Il ne figure pas davantage dans l'exposition "La révolution surréaliste" organisée par Werner Spiess au Centre Pompidou en 2002.

¹² THIRION ne manqua pas de dédicacer un exemplaire "Pour André Breton en témoignage et d'une affection que le temps ni l'éloignement n'ont démenti, ce livre "clandestin" qui n'a pas été publié par les Éditions de Minuit. Thirion" (on sait que les Éditions de Minuit étaient nées pour diffuser, pendant l'occupation allemande, des textes clandestins, dont le plus célèbre fut *Le silence de la mer* de Vercors). Mais un envoi figurant sur un des 7 exemplaires imprimés sur papier bicolore, confirme la proximité entre les deux responsables du *Grand ordinaire* : "Pour Oscar Domínguez/ Le Minotaure en frac./ il apprivoise des colombes et après les avoir lâchées, il les sacrifie à coup de revolver hexagonal; il en broie les plumes, les yeux et les pattes dans un gros mortier avec son gros sexe, et il s'en repaît entre 10 h. 35 et 11 h. 45 du matin, avant l'heure du cinzano.../ En plus, nous préférons les illustrations au texte qui n'aurait jamais été publié sans ton obstination d'ivrogne, un soir que tu t'en prenais à une pauvre colombe turque, Oscar, cher canaque / Ton ami/ Thirion".





1972



ÓSCAR DOMÍNGUEZ
una existencia de papel

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 14 DE OCTUBRE DE 2011

... A LAS CINCO Y UN MINUTO, MUY EXACTAMENTE,
CON UNA PRECISIÓN MATEMÁTICA,
UNA REGULARIDAD DESCONCERTANTE,
UNA EXACTITUD ANGUSTIOSA,
UNA PUNTUALIDAD MILIMÉTRICA ...

