



EDUARDO WESTERDAHL

Oscar Dominguez

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



G
DOM
ES
C



El pintor Oscar Domínguez, nacido en Canarias, en la isla de Tenerife, marcha a París en 1927, a los 21 años de edad. Desde entonces su residencia sería la capital francesa. Desde 1929 hizo pintura surrealista. En el "Diccionario abreviado del Surrealismo, (1938), puede leerse: DOMINGUEZ, Oscar. Nacido en 1906. "Le dragonnier des Canarias" Pintor surrealista aparecido en 1934.

Junto a Picasso, Miró y Dalí fue un representante genial de este movimiento que hoy día adquiere nueva vida y vigencia. Su obra fue expuesta en las principales salas de Europa y América. Tuvo la amistad de Picasso, de Bretón, de Eluard, de Waldberg, de Tanguy y en general de los más destacados intelectuales y críticos. Creador de la "Decalcomanía", influyó en la obra de Max Ernst. Anticipó muchos aspectos de la pintura informal, del espacialismo, de lo cósmico, del cálculo, de la escultura desmontable y de la construcción sin destino.

Espíritu que unía la ferocidad y la ternura, vivió dentro del azar, el deseo, la magia poética, la invención y el ensueño. Su figura ha entrado en la leyenda. Agotado por los excesos de su vida se suicida en París, cortándose las venas, el 31 de Diciembre de 1957.

20
X

Oscar Dominguez

EDUARDO WESTERDAHL

Escritor.

Miembro de la Asociación Española
de Críticos de Arte.



JL9 10.609



Oscar Domínguez



© DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES, 1971
Madrid. España

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
Imprime: Imprenta Puertes - Corredera Alta, 31 - Madrid
Depósito Legal M. 31.929 - 1971

EL PINTOR

Oscar Manuel Domínguez Palazón nace el día 7 de enero de 1906, en la ciudad de La Laguna, en la isla de Tenerife. A los dos años de su nacimiento, sus padres, don Antonio Domínguez de Mesa y doña María Palazón Riquelme, trasladan su residencia a la vecina ciudad de Tacoronte. Es en este lugar de las islas Canarias donde vivió nuestro futuro pintor, frecuentando, para sus estudios, el Instituto de La Laguna, hasta su marcha a París, en el año 1927.

Por aquellos años se podía adivinar su vocación de pintor, pero lo que había causado mayor extrañeza durante su infancia era la arbitrariedad de su carácter, su rebeldía natural, su falta de prejuicios o hábitos morales. De una manera natural se desarrollaba su individualismo frente a toda norma y a toda conducta establecida. Poco tiempo después del nacimiento de Oscar, muere su madre, quedando al cuidado de sus hermanas Julia y Antonia, niñas entonces, y de su abuela paterna y de una fiel sirvienta de gran hermosura cam-

pesina e inclinación a tradiciones orales de brujería, llamada Concha la «Corre-Corre». Su padre, don Antonio, era lo que se llamaba un acaudalado agricultor. Pero sus negocios los alternaba con sus aficiones de coleccionista y de pintor sin pretensiones. Hombre refinado, solitario, un poco mujerlego, buen conversador, culto y de elegante atuendo y buena presencia física. Era, pues, una persona ocupada en sus tierras y en sus ensueños, hasta el punto de levantar una casa encastillada en la playa, al pie de grandes montañas y de difícil acceso por caminos de cabra y por el oleaje de aquel lugar, que llevaba el nombre guanche de Guayonge.

No solamente se encontraban en la casa de Oscar cajas con mariposas, libros con tricromías seductoras, paisajes pintados por su padre, sino cosas de mayor gravedad que pudieran despertar la emoción y la inquietud de un niño, como venían a ser los restos de momias guanches, huesos y cráneos que había encontrado su padre en sus andanzas por las montañas de la isla, visitando cuevas de enterramientos aborígenes con sus ajuares conservados a través del tiempo.

Lo cierto es que Oscar fue creciendo, independiente y caprichoso, burlando los cuidados de la familia. Dos razones existían que justificaban esta tolerancia familiar: el recuerdo de la voluntad de su madre cuando se encontraba próxima a morir de que jamás se le contrariara, y una enfermedad convulsiva que sufrió en temprana edad Oscar, tratada como el llamado mal de San Vito, que durante algún tiempo le dejó en mudez absoluta, de la que lentamente se fue recobrando.

Así transcurre su juventud entre sus primos, los Izquierdo, con juegos en el Calvario, en la Plaza del Cristo, tendido todo el verano en las playas negras de Guayonge, que más tarde recordaría en París con caracteres mitológicos, corriendo como un pequeño fauno entre los célebres viñedos tacoronteros, subiendo al secular drago de su finca, nadando entre las olas de un mar inhóspito, viviendo más la naturaleza que los libros, rodeado de la libertad de los animales en el cam-

po y frente a los extraordinarios colores de los crepúsculos vespertinos de Tacoronte, que van desde el horizonte tamizado en plata hasta el incendio total del cielo. Me atrevo a decir que estos crepúsculos le abrieron los ojos y le iniciaron como pintor y que ellos se han dado cita en muchos cuadros a lo largo de toda su obra. Es así como van apareciendo sus cuadros de claro recuerdo a Canarias: en 1939, «Lancelot, 28° 33''»; en 1947, «El centauro de Tacoronte»; en 1948, «Tajaraste», «Gofio» y «Fuerte guitarra»; en 1954, «Le pic de Ténériffe» y «Acaimo». Y, sobre todo, la colección de sus cuadros expuestos en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, en 1955, obra fulgurante y explosiva, con construcciones lávicas que recuerdan los volcanes de Canarias y la contorsión de su naturaleza. En el recuerdo de su isla, Domínguez creaba una mitología guanche.

Era el recuerdo del viejo drago. Así, André Breton le daría el sobrenombre de «le dragonnier des Canaries». Era la constante crepuscular. Para él, Tenerife era la isla maravillosa de las playas negras, de los centauros. En el catálogo de una exposición conjunta con el pintor español Parra, escribió: «En Tacoronte, viejo, la lluvia es horizontal».

A los veintiún años, Oscar Domínguez llega a París. Su padre le había enviado para vigilar las remesas de plátanos que enviaba para luego ser distribuidas en los mercados. Después de lo que hemos relatado, se comprenderá fácilmente que Domínguez carecía absolutamente de las dotes de un funcionario, aun cuando en este trabajo tuviera que tener en cuenta el dinero paterno y, a lo lejos, la posibilidad de una herencia. Lo cierto es que el centauro, el futuro «dragonnier», el llamado a ser conocido como el «caimán de Montparnasse», se sintió deslumbrado por el París 1927, y amanecía en «Les Halles» vestido de etiqueta para tomar nota de los pedidos de las bananas de Tacoronte. Esta vida de orgía hubiera podido llevar por otros caminos a Domínguez. Pero su vocación de pintor encontró pronto su destino. Frecuenta academias, dibuja a base de modelos, pinta, visita

asiduamente todas las exposiciones. Pero ¿qué ocurría de sensacional en ese año para que la mente de Domínguez se entregara a un movimiento pictórico que era semejante a su propia naturaleza? Yves Tanguy exponía en ese año su obra «Maman, papa est blessé!». También se exponen las obras de los alienados en la Galería Vavin-Raspail. Entonces repasa la historia inmediata. Tres años antes, André Breton había lanzado su «Manifiesto del Surrealismo». Se habían sucedido exposiciones que habían insistido sobre un largo proceso: Max Ernst, Marcel Duchamp, Joan Miró, Picabia, Arp... Desde Picasso y Braque, desde Dadá, la auscultación de la realidad entra en una nueva fase. El arte ha cambiado la perspectiva que va desde el ojo al horizonte por una retrospectiva que exprese los paisajes interiores de la persona. Se había empezado por descomponer la naturaleza visible, por hacer una revisión de los objetos conocidos, por establecer la normalidad del absurdo, del azar y de la irresponsabilidad, del acto gratuito.

Existía en todos estos trabajos un clima. El llamado automatismo psíquico había descornado la gruesa cortina de la represión y había aparecido el jardín de los escándalos. Domínguez se sintió vivir en este jardín, que había sido el de su infancia, el de su total existencia.

En un autorretrato académico de 1927, le vemos con un sombrero de anchas alas, un poco dentro de la bohemia entendida. En otro autorretrato de 1933, del que nos ocuparemos al estudiar su obra, se nos presenta como un cuerpo en viaje, suspendido, rodeado de los atributos premonitorios de su muerte, dentro de las revelaciones surrealistas. Pero en 1929 ya pinta cuadros surrealistas, según consta en el catálogo de su exposición en Tenerife, abierta en el año 1933 con obra traída de París.

Desde entonces se relaciona con los artistas y escritores del grupo. Se siente atraído por Picasso y por Dalí; frecuenta las tertulias y los talleres. Mientras se suceden las exposiciones de su obra, va creciendo su prestigio y una

popularidad que se sale de los círculos artísticos para penetrar en la vida diaria. Pasa a ser un personaje de las terrazas parisinas. Su gran simpatía, su originalidad, su honesto comportamiento con los otros pintores, su exuberante vitalidad, sus generosas acciones, le vienen a dar una gran popularidad.

Unía en su persona los opuestos cabos de ingenuidad y diabolismo, de ferocidad y de ternura.

Su cuerpo iba adquiriendo grandes proporciones de estatua. Su pelo, ensortijado y espeso, oscuro, revuelto, le daba una aureola de juventud permanente. Había algo que recordaba a Poulenc y Giacometti en la construcción del rostro. Era un rostro de medalla. Era como un perfil fundido en bronce.

Esta majestad, este gran aire de señorío, que Patrick Waldberg ha descrito certeramente, se iba adueñando de él en el transcurso de los años. Andaba con cierta lentitud y desgana, en un estado de ensueño o de melancolía. Su vida se desenvolvía en los bulevares próximos a sus talleres, sobre todo el que tuviera en Montmartre y últimamente el de Montparnasse, cuyos bares frecuentaba asiduamente, dada la proximidad de su estudio en la rue Campagne Première.

Como pintor, Domínguez trabajaba diariamente. Todas las mañanas las dedicaba con fervor creacional a su pintura. A la hora del almuerzo se le veía por La Coupole o por el Select. Por las noches su figura estaba presente en las terrazas, junto a Man Ray, a Zadkine, a Marchand y a los del grupo español, o los llamados españoles de la Escuela de París: Clavé, Conday, Vifies, Flores, Peinado.

Habían pasado los tiempos de las tertulias en el Café de la Place Blanche o en Deux Magots. Durante la guerra era asiduo al Restaurant El Catalán, donde cenaba Picasso. «Le Kosmos» y «La Guerite» eran sitios habituales para él. Tenía

largas conversaciones con los mozos, con las chicas que hacían la calle y jamás dejó de llamar mariposa a la señora que vendía flores en un pequeño carrito en la esquina de la rue Delambre. Era, pues, amigo de lo que él llamaba su barrio. Se hizo de esta forma una persona de gran popularidad. Y era en estos momentos cuando su gran figura melancólica se volvía risueña y cariñosa. Sus continuas bromas iban enriqueciendo su anecdotario, vetado de picardía, amorosamente teñido de insolencia, de cierto tono risueño en la desvergüenza. Acariciaba en las terrazas a las mujeres, las conociera o no, abriendo enormemente los ojos con estupor y diciendo palabras como «extraña criatura», dulcificando así la agresión y logrando en consecuencia una sonrisa y una posible amistad.

Una anécdota que sitúa su preocupación mágica fue destacada por sus amigos. Una cena-homenaje a un viejo arquitecto de la escuela de Augusto Perret. Asistían muchos profesionales y artistas españoles. El lugar era el nombrado Restaurant El Catalán. En los discursos se habla del porvenir de la arquitectura, del habitat, de las nuevas urbanizaciones, etc. Domínguez, un poco alegre por el alcohol, interviene. Y empieza su discurso: «Bien, señores arquitectos. Perfectas las opiniones de ustedes sobre el cemento armado y el porvenir de la arquitectura moderna, pero quisiera que me dijeran ustedes dónde va a vivir **el fantasma** en vuestras casas. Dónde preparan ustedes la habitación del **fantasma**, ¿eh? ¿Han pensado ustedes, por un momento, en la venganza del **fantasma** desalojado?, etc., etc.» Vista con la perspectiva que nos da el actual momento, las preguntas de Domínguez, normales dentro de la contestación surrealista, tenían un planteamiento premonitorio, puesto que muy pronto vinieron las rectificaciones funcionales y la crisis de la arquitectura como «máquina habitable». En 1965 se empieza a hablar de «Función: Provocación». Se dice: «La Arquitectura no es solamente sitio para una parte de la vida. Es el sitio para toda la vida **del hombre entero.**» En consecuencia se da plaza a lo **naif**, al **bricolage**, al **Tape-A-L'oeil**, al azar,

a lo accesorio, a la insuficiencia, a la ilusión, a la improvisación, al cambio. Queda claro que este fantasma que reclamaba Domínguez era, sobre toda otra cuestión, el clima o ambiente inefable que necesita el hombre para cumplir su vida íntegra.

Trató durante toda su vida de abrir grietas en las esferas racionales para cargarlas de fuerza irracional. Un objeto, aceptado en su utilidad, como puede ser un teléfono, lo convertía en toro. Una vulgar carretilla la forraba de raso para sentar a una modelo con un traje del costurero Lelong. A un burro le quiso convertir en ave y le hizo unas grandes alas de juncos. A los pajarillos los pintó con ruedas. A los toros, con cornamenta de manillar de bicicleta. En un café le dio un beso a una dama con gafas oscuras, y al día siguiente le dijeron que, sin saberlo, había besado a Greta Garbo. Verdad o mentira, lo cierto es que iba construyendo su leyenda. Saludaba a las taquilleras del Metro llamándolas con afecto «pequeñas saltamontes». Salía a la calle con unos pequeños cuernos, y entraba en el tren asomando por los pantalones un rabo de conejo. Se jugaba el éxito de una exposición tirándole de la barba a un visitante. Luego le decían que se trataba de un célebre filósofo (1). Tenía un concepto quevedesco de la gran farsa del mundo; no existían para él complejos que le inhibieran en el trato con las personas, y de la misma forma y con la misma llaneza trataba a una aristócrata que a una florista.

Esta manera directa de entender el trato con la sociedad hizo de él un personaje cuya presencia era siempre **advertida**. En los salones, en el teatro, en los bulevares, en las terrazas, en las fiestas de alta sociedad, Oscar Domínguez lograba inconscientemente que las miradas se fijaran en él. Era su cuerpo grande, su cabeza despeinada, sus ojos con el sueño del ensueño, su enorme nariz, su boca cuajada

(1) Se trataba de Gaston Bachelard, filósofo, profesor de Historia en la Sorbona, autor de «El nuevo espíritu científico», «La poesía del espacio», «El racionalismo aplicado», «La actividad de la Física contemporánea», etc.



de humor, sus largos brazos, caídos y de poca oscilación al andar, era todo esto lo que llamaba la atención. La gente adivinaba en él lo que era en verdad: la carga irracional llamada a hacer explotar las manoseadas esferas de la razón, de la costumbre, de los prejuicios y de la tranquilidad heredada.

Tal es así, que no se podría discernir dónde terminaba su pintura y empezaba el hombre. Pocas continuaciones tan normales se podrían encontrar en la vida de los pintores, como la continuación fuera de normas de la obra y el artista. Si los cuadros venían a ser una consecuencia natural de su persona, también pudiéramos invertir esta apreciación para decir que él, Oscar Domínguez, era una consecuencia de su pintura. Vivía plenamente guiado por su imaginación, dentro de un estado poético continuo. Le importaba más la antifuncionalidad del objeto que su función corriente. Se planteaba siempre un problema dual que pudiera dar las dos soluciones: el frutero sería el objeto destinado a su conocida función de alojar la fruta. Pero tendría otra, tal como lo vemos en su cuadro «Frutero hambriento». En este cuadro, expuesto en 1955 en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, este objeto tiene un descomunal y esquemático rostro humano, un ojo será una cereza y una boca dentada apresará una naranja, destinada, según él mismo decía, a ser prestamente devorada. Como obra de arte era algo insólito y de irresistible seducción. Su trascendencia entraba dentro de un acto lúdico. Y es que Domínguez poseía esta naturaleza lúdica que no trataba de ocultar. Le he visto reír mientras pintaba en su taller parisiense un cuadro de grandes dimensiones cuyo tema era solamente un enorme cangrejo. El Surrealismo está lleno de estos juegos, en los que se pone en entredicho la verdad de las cosas: Max Ernst, con su «Elefante Célébes»; René Magritte, en «Le Viol»; Salvador Dalí, en los relojes blandos de la «Persistencia de la memoria».

En este juego algo se destruía. Jugando con la madeja de sus sueños, Domínguez, como otros artistas del grupo,

minaba un gran edificio de expresión unitaria. Esta unidad la desdoblaba. El carácter irreversible del objeto venía a tomar otra fisonomía y otro destino.

A Domínguez le gustaba mucho hablar de un aforismo en el que se venía a decir «que el más hace el más y el menos el menos» y «que lo que se avanza o gana en una progresión se pierde en la misma cantidad por otra». Ganancia o pérdida venían a ser situaciones normales de un todo que era la propia vida con relación al tiempo. Por ello no es de extrañar que el acto gratuito tuviera la misma valoración que el acto trascendente o que la risa viniera a ser la otra cara del llanto.

Estos opuestos, llevados siempre hasta el extremo, daban como consecuencia el carácter de Domínguez. Junto a los cuadros que hemos nombrado, y otros que estudiaremos más adelante, iban apareciendo sus paisajes cósmicos, la persistencia del revólver, las mujeres desmontables, los cálculos, los talleres, los desnudos, los juegos eróticos, las naturalezas muertas, los objetos y los animales: toros, leones, gatos, pájaros, etc.

Había establecido su residencia en París y jamás dejaría esta ciudad. Hizo contadas y cortas estancias en Tenerife, a cumplir su servicio militar, a la muerte de su padre, unas vacaciones con su amiga Roma y, en el año 1936, para convalecer de una fiebre tifoidea que le había dejado en un estado de gran debilidad. Este fue su último viaje a Tenerife, donde tomó parte en una colectiva de arte contemporáneo organizada por la revista «Gaceta de Arte», en la que figuraban obras de Arp, Baumeister, Dalí, Ernst, Fernández, Ferrant, Giacometti, Hugnet, Ismael, Jean, Kandinsky, Klee, Lamolla, Miró, Nicholson, Paalen, Seiegmann, Taeuber-Arp, Tanguy, etc. En esta exposición, Domínguez presentó dos objetos surrealistas: «El encuentro de materias exactas» y «Fin de un día sin aventuras», y cinco óleos: «Máquina de coser electro-sexual», «Recuerdo de mi isla», «Cueva de

guanches», «Tengo razón» y «Mariposas perdidas en la montaña». Y además cuatro dibujos.

Esta estancia se suspendió al declararse la contienda nacional. Creo importante salir aquí al paso, por primera vez en los estudios monográficos de Domínguez, de una versión *absolutamente falsa y muy difundida, en la que aparece Domínguez dentro de una evasión folletinesca*. He aquí cómo la recoge Marcel Jean, en su «Historia de la Pintura Surrealista», publicada en la Ediciones de Seuil, París: «Oscar Domínguez, que se encontraba en su país natal, escapa a una muerte cierta gracias a una prostituta de Tenerife que le escondió en su casa; esta joven robó para él, a un «cliente» portugués, un pasaporte, que cuidadosamente falsificado por Domínguez le permitió regresar a Francia.» La verdad de lo ocurrido es que Domínguez se alojaba en una pensión de gente de diversa condición, donde menudearon los registros policíacos. Dado el breve tiempo que Domínguez llevaba en Tenerife y careciendo naturalmente de antecedentes políticos, pero pensando en que sus extravagancias artísticas pudieran complicar su situación y que, por otra parte, su residencia estaba en París y carecía de medios de vida, se marchó de la pensión una noche y marchó a pie 40 kilómetros y se refugió en el Puerto de la Cruz, en casa de su familia, donde prosiguió pintando sin que se le molestara, hasta que un día se presentó con su pasaporte en las oficinas de la Policía, y como nada constaba contra él, obtuvo el visado de salida. Esto me consta personalmente, y la leyenda la atribuyo a declaraciones del propio Domínguez, a su fantasía y a cierto afán de notoriedad en los círculos parisienses en que se movía.

Oscar Domínguez no fue nunca un hombre político y jamás militó en un partido. Era un inadaptado, un ser, como ha dicho su amigo Sir Roland Penrose, que le conoció profundamente: «Tu pasaporte tenía el matasellos *laissez passer: citoyen universel, ami hors la loi*». Esta ciudadanía universal estaba centrada en su inquietud plástica, en la libertad de

sus temas, en su constante experimentación, en la movilidad de sus cambios de estilo. Y el fuera de la ley era su rebelión profunda contra los hábitos, contra la costumbre, contra la represión de su subconsciente. Su pintura no podía estar sujeta a esquemas o normas, y la prueba queda demostrada en que Domínguez rompe con André Breton, que fuera su protector, por no poder seguir soportando su autoridad. Después de la guerra europea, al regresar Breton de Norteamérica, quiere volver a ocupar su puesto de director del grupo y hace declaraciones contra la resistencia francesa, contra Eluard y sus poemas, tan populares como «Liberté», y Domínguez en un arrebató le dijo cara a cara en el Café des deux Magots: «Hace muchos años que hablas tú y que no podemos discutir. Ahora hablaré yo y te enfadarás conmigo. Estoy harto de tu dictadura y lo siento mucho, pero **je t'emmerde.**» Esta ruptura le dolió tanto a Breton como a Domínguez, pero la reconciliación era imposible. Años más tarde, Breton hizo un noble acto de presencia asistiendo en primera fila a la subasta pública en el Hotel Drouot de la obra y colección de Oscar Domínguez, después de su muerte.

Durante la guerra europea, Domínguez tuvo un pasaporte Nansen, de apátrida, tomando luego la nacionalidad francesa por agradecimiento a este país. Se casó con una joven universitaria francesa, ligada al movimiento surrealista, pero se divorciaron en 1950.

Domínguez, a pesar de su residencia y de su nueva nacionalidad, continuaba siendo español. Y dentro de lo español, canario. Y dentro de su canariedad, tacorontero. Sus cartas tenían siempre la nostalgia de la isla de Tenerife. Pero su trabajo estaba en París, allí estaba, como se dice actualmente, su **sociedad de consumo**, que, por triste e irónico juego de palabras, sería la llamada a consumir su vida.

Un hecho fue capital en su vida: la amistad con el poeta Paul Eluard. Hasta el momento de la muerte de Eluard fue su amigo y posiblemente el último de ellos que horas antes le llevara cierto consuelo. A Picasso le admiró siempre, y

durante la ocupación don Pablo recibía en su taller por la mañana y Domínguez era un asiduo visitante. Más tarde, en 1948 y 1949, veíamos a Domínguez en la playa de Golfe Juan, en la tertulia veraniega de Picasso. Allí estaban, junto a don Pablo, Pignon, Prevert, Iliadz (el antiguo dadaísta y editor de libros minoritarios de lujo), el editor Skira, los fotógrafos norteamericanos Mili y Capa, el compositor Guy Bernard, el autor de la música del «Guernica», de Alain Resnais, y más o menos todo el mundo intelectual de la vanguardia atraído por Picasso, que entonces trabajaba las obras que figuran en el Palacio Grimaldi, de Antibes, y la gran serie de cerámicas para el taller de Madoura.

Eran años eufóricos en la vida de Domínguez. Pasaba ciertamente dificultades económicas, pero mental y físicamente estaba en plena forma. Trabajaba con entusiasmo. En esos años viaja a Londres para realizar los decorados de dibujos animados para la I.C.I. y un colaboración para el «Centro de Arte Anglo-Francés». Marcha durante tres años seguidos—1947-48-49—a Checoslovaquia para llevar a cabo exposiciones de grupo y personales—en Praga, Olomouc y Bratislava—. Son años felices. Expone en París, en la Galerie Carré, en 1943; en Hugo Gallery, de Nueva York, en 1945; en la Galerie Roux-Hentschel, de París, en 1946, y en 1948, en la Galerie Breteau. Exponía en los Salones de Otoño, de las Tullerías y de Mayo.

Durante la guerra europea huye de París hacia Marsella, donde estaba un grupo de intelectuales y artistas refugiados en el castillo Air Bel, protegidos por una asociación norteamericana, entre ellos Wifredo Lam, Breton y su mujer, Herold. Domínguez se negó a ir a América. En Francia se quedaron Picasso, Picabia, Bellmer, Brauner, Herold, Arp (hasta 1942). Muchos surrealistas huyeron de Francia. Y Domínguez, después de una estancia en un campo de refugiados, donde sacó grandes ventajas debido a hacer un bar con botellas rotas para los guardianes, vuelve a París, en plena ocupación.

Al terminar la guerra marcha a Baden-Baden, centro de la zona alemana ocupada por los franceses, como decorador y autor del vestuario de la obra de Sartre «Las moscas», puesta en escena por Claude Martin, con música de Guy Bernard. Esta obra, enviada oficialmente por el Gobierno francés, fue la primera de carácter moderno que viera el público alemán desde Hitler.

En 1950 se opera un corte en la vida de Domínguez. Expone en la Galerie de France, en París, y en la Galeria Apollo, de Bruselas. La vida bohemia de nuestro pintor ha terminado. Se relaciona con la aristocracia y pasa a ser un personaje mundano. Pero esta vida era en la orilla derecha del Seine. En su «barrio», en su Montparnasse, continuaba siendo el amigo de siempre, de pintores y compañeros. En todos sitios se presentaba con el carácter y el atuendo de siempre. Si había una «gala» en un teatro, podía ir de smoking, pero con una camisa estampada de delantal de criada. Cuanto más elegante era la fiesta, más disparates hacía. Siempre había bebido mucho. Su descaro pudiera ser consecuencia de un complejo de timidez. Y un complejo de una fealdad creciente. En 1939, más o menos alrededor de esta fecha, le aparecieron los síntomas de un tumor de la hipófisis: la acromegalia, el gigantismo.

Es en este momento cuando el célebre Dr. Théophile Alajouanine, catedrático de la clínica neurológica de Salpêtrière y una autoridad considerada decisiva para el progreso de su especialidad, ve en una exposición la pintura deformante de Domínguez y manifiesta sus deseos de conocer al pintor, en la seguridad de encontrar un acromegálico. Domínguez se somete a una exploración y, desgraciadamente, la suposición del Dr. Alajouanine se confirma, dada la existencia de un tumor en el cerebro. Este diagnóstico a través de un cuadro representa una historia extraña. Domínguez se va adentrando en el refugio del alcohol, huyendo del tratamiento de varias clínicas donde fue internado por sus arrebatos y para ser tratado de su enfermedad.

El Surrealismo está lleno de estos extraños fenómenos. abundan naturalmente las premoniciones. La más difundida fue la del caso Domínguez-Brauner. No quiero detenerme en este tema, por ser sobradamente conocido, sino únicamente mencionarlo de paso. Brauner se había pintado en varios autorretratos con un ojo tuerto y una varilla perpendicular coronada con una D. En una *juerga de taller*, Domínguez lanza un vaso, que rebota en la pared y va a dar en el ojo de Brauner. Como consecuencia, queda tuerto. Los surrealistas desarrollan entonces una vasta literatura premonitoria. Justifican así uno de sus entrañables postulados: el azar. Domínguez sintió este incidente durante todo el resto de su vida y estuvo al borde del suicidio. Pero el suicidio lo había intuido en 1933, en uno de sus cuadros más reveladores e inquietantes. A su llegada a París, cuando había transcurrido poco tiempo, le impresiona grandemente el suicidio de un joven amigo, de origen canario: el Vizconde de Buen Paso. El Surrealismo está lleno de muertes voluntarias: Jacques Rigaut, René Crevel, Arshile Gorky, Wolfgang Paalen, Jean Pierre Duprey, Kurt Seligmann, sin contar con la locura y la autodestrucción de muchos otros. Era como si quisieran forzar las últimas puertas del sueño. La retrospectiva que habían buscado se encontraba dentro de un todo, de un absoluto existencial que había agotado la gana o el deseo.

En ese estado, Oscar Domínguez pone fin a su vida cortándose las venas, en su taller de París, la noche del 31 de diciembre de 1957.

SU PINTURA

La obra de Oscar Domínguez, a lo largo de su ininterrumpida producción, acusa un carácter de grandes variantes, de movilidad. Su inquietud le lleva a un riesgo permanente, a la constante invención. No se puede reducir su pintura al encuentro de una fórmula como estilo dado a trabajar dentro de un agotamiento de sus propios bienes adquiridos. No es un pintor de una única y válida secuencia. Tiene un concepto del tiempo como mutación. En este aspecto se le puede considerar como picassiano, en contra de otros pintores como Ives Tanguy, o Wifredo Lam, o Roberto Matta, o Víctor Brauner, dentro del movimiento surrealista, claro está, que se fijaron en el hallazgo de una escritura o de unos signos, dentro de una fisonomía permanente del objeto plástico para lograr el estilo inmutable de su obra. Es el caso de los cuerpos de Hans Arp.

Domínguez no abandonaba las fuentes de la realidad. La misma decalcomanía se presentaba como paisaje, siendo frecuente que en este delirio del azar reconociera la voluntad de un objeto que se

daba a conocer por su propio nombre, llamárase león o animal de fábula. Era enemigo de la abstracción. Por principio quería llegar a las últimas consecuencias de la realidad. Varias veces le oí decir que la realidad no estaba agotada para la pintura. En verdad *era un concepto muy generalizado en las teorías del Surrealismo*. Cuando se encontraban con una mancha de tinta, solamente sacaban en claro las conclusiones del «test» de Rorschach. No aceptaban la abstracción. Decía Benjamin Péret: «El nacimiento del arte abstracto resulta, en efecto, de una parte, de un equívoco, y de otra parte, de una especulación confusio-*nista sobre el arte, de la ambición de representar abstractamente el mundo exterior donde la abstracción no existe.*»

Pero ¿qué replanteo del mundo exterior hacían los surrealistas? El mundo exterior existió para los cubistas, que buscaron la solución de una realidad sometida a presiones reguladoras e intelectuales. Kandinsky, Doesburg y Mondrian.

Kandinsky había empezado con *unas barcas, unas cúpulas o unas torres, o un caballo con su jinete*. Doesburg había tomado la referencia de una vaca para transformarla en un conjunto de rectángulos. Mondrian, un árbol para llegar a la desnudez lineal. La realidad visible había sido tomada en cuenta. Pero para los surrealistas todas estas actitudes *eran evasivas y deshidratadas*. Aceptaban a Hans Arp, pero sus formas se llamarían «concreciones humanas». Aceptaban a Tanguy, pero sus obras tendrían titulaciones anecdóticas de humor o provocación. Lo que interesaba era la especulación sobre el mundo visible, sobre el carácter reversible de los objetos conocidos, sobre la ampliación de objetos y sucesos *en el territorio de los sueños*. No había, por tanto, una disciplina temática, formal o colorista. Al contrario. La obra funcionaba individualmente. «El Surrealismo—decían en el primer número de «La Révolution Surréaliste»—no se presenta como la exposición de una doctrina. Ciertas ideas que le sirven actualmente de punto de apoyo no permiten en nada prejuzgar su desenvolvimiento ulterior.» «Si ya no está

por hacer el pleito al conocimiento, si la inteligencia no entra ya en cuenta, sólo el sueño deja al hombre todos sus derechos a la libertad.» «Todo descubrimiento que cambie la naturaleza, el destino de un objeto o de un fenómeno constituye un hecho surrealista.» Estas venían a ser las piedras angulares del futuro gran edificio. Circulaban también otras proclamas: irresponsabilidad, no conformismo, escapar al control de la razón, estados de abandono, videncia, médium, etc. Esto ocurría a finales de 1924

Ya hemos dicho que tres años más tarde llega a París Oscar Domínguez. El «Diccionario abreviado del Surrealismo» (1938) señala: DOMINGUEZ (Oscar), nacido en 1906. «Le dragonnier des Canaries». Pintor surrealista aparecido en 1934.

Este viene a ser su registro oficial.

Pero en realidad sus cuadros «Sueño» y «Souvenir de París» atestiguan que en el año 1929, dos años después de su llegada, Domínguez pintaba cuadros surrealistas. En estos dos cuadros, claramente oníricos, el objeto está cósmicamente relacionado: por ejemplo, el tejido de una media, situado en un plano inclinado, conecta con un astro una hebra destrenzada, o bien una esfera, que puede ser un astro, aparece en el centro de la tierra, unida a escaleras en una montaña que va a dar al espacio.

Por los años 1933 y 1934, los paisajes oníricos se suceden: un piano de cola que puede ser agua o monte con un árbol sin hojas. El desbordamiento de la naturaleza origina una cabeza barbada y un desnudo de mujer. El tema del piano inundado se sucede en varias obras de esos años, como el del drago en cuya copa aparece un león o que se encuentra en el centro de las aguas que cubren la gran caja de este instrumento. La decalcomanía ya aparece en esa fecha, con montañas con rostros. Sus temas, sin embargo, entran en una gran variedad: el esqueleto de un toro—«Elle

reve»—con el desnudo de una mujer en su interior; un desnudo con una máquina fotográfica de fuelle por cabeza; *figuras que tienen vasijas por cabeza vertiendo* agua una en la otra; cuevas de guanches con rostros humanos en construcciones blandas; cajas de mariposas que aparecen ante dos mujeres arrodilladas en la cresta de una montaña.

Todo viene a ser como la expulsión de una carga de emociones, que venían acompañándole desde su infancia. Se abrían las puertas de su almacén de sorpresas, del gran tesoro de objetos arrojados *día tras día en el desván* de su memoria, quizá desde los años asombrados de su mudez. Mariposas, cristales rotos, cerraduras de construcción atormentada, esculturas con piernas cercenadas, «movimientos del deseo», cajas con cuernos para juegos de niños, *mujeres que abrían sus trajes con llaves* de latas de sardinas, garrafas de agua en forma de gallos, libélulas en torno a relojes, caballos enramados penetrando o saliendo en espejos equívocos, el hueco de una pared convertido en juego de cometa, el caballo atravesando la bicicleta, una pierna que apoya su pie en un poliedro de cristal, la rosa y la apisonadora...

Era la expresión de un almacén encantado, de juegos embotados en el sueño, de integración del recuerdo y de los primeros choques del niño y el asombro a la gravedad de la edad adulta y de la trascendencia.

Claro está que en el arte de los últimos años habían ocurrido cosas social y estéticamente importantes. En pleno desequilibrio y hundimiento de valores establecidos, el dadaísmo había hecho el gran viaje de regreso al cero. El círculo y el cuadrado habían querido poner en orden y en paz las imprecaciones y la metafísica expresionista. La abstracción había hecho una gramática para el diálogo del espíritu y de la sensibilidad del hombre con el objeto plástico. Para Oscar Domínguez esta función carecía de sentido. Para Domínguez y para los surrealistas.

Se vio como en un espejo en aquella exposición de objetos, abierta en la sala de Charles Ratton, en mayo de 1936. Allí estaban sus «movimientos del deseo». Colecciones de minerales, plantas sensitivas y carnívoras, el gran oso hormiguero, el huevo de ave epiornitiforme, los objetos encontrados después de la erupción del Monte Pelé, las máscaras esquimales, las muñecas Hopi, las cabezas Jíbaro, las figuras de Nueva Guinea, etc. Y junto a esto, la interpretación surrealista del objeto. Allí estaban Picasso, Miró, Ferrant, Martinello. Y Arp, Bellmer, Breton, Duchamp, Ernst, Giacometti, Hugnet, Jean, Magritte, Man Ray, Paalen, Penrose, Tanguy... Y Salvador Dalí, con su «Chaqueta afrodisiaca» y su «Monumento a Kant». Domínguez se encontraba en esta sala como un pez en el agua, como un niño en una tienda de juguetes. Presentaba seis obras. Picasso, otras seis. Eran, con Hayter, los que presentaban mayor número de objetos. Sin referirnos a los autores, puesto que lo que interesa viene a ser el clima, a manera de mostrarlo que nos dé cierta calidad o materia intencional, enumeremos algunos títulos de las obras expuestas: «Porta-botellas», «Por qué no estornudar», «Botiquín de náufragos», «Mutilado y apátrida», «Labios de vermouth», «El gran paranoico», «Vals de ratones», «El espectro de la gardenia», «Esto es un trozo de queso», «El cerebro de Rembrandt», «El paraíso de las alondras»...

De todo ello se saca en claro la gran vitalidad del movimiento surrealista, su risueño desenfado, su profundo humor y la amplia gama de libertad expresiva. Domínguez se sentía entre amigos, entre gente que hablaba la misma lengua: la del delirio. Les envolvía a todos una risa inocente. Les preocupaba solamente la descarga interior, la evacuación del subconsciente.

Pero, atención. Ellos eran herederos de la crisis y del escándalo Dada. En 1935 decía Max Ernst: «Cediendo de manera natural a la vocación de hacer retroceder las apariencias y de trastornar las relaciones de las «realidades»,

la pintura surrealista pudo contribuir, con la sonrisa en los labios, a precipitar la crisis de conciencia general que ha de tener lugar en nuestros días.»

Dos años antes pinta su célebre autorretrato, al que nos hemos referido anteriormente. A pesar de su pequeño formato (24 x 34), puede considerarse un cuadro clave dentro de las premoniciones surrealistas, como lo fueran los de Víctor Brauner con *la D* y *la flecha en sus autorretratos* que anunciaban el sacrificio o la sentencia de su ojo. Domínguez en este cuadro, pintado a los veintisiete años, hace una síntesis premonitoria de su vida futura y de su suicidio. Es una obra escalofriante, cruzada por su enorme mano extendida, crecimiento natural que años más tarde tuviera por su enfermedad acromegálica, sangrando por el corte de una vena. Tal como ocurrió su suicidio. Una masa o mano con un gesto sexual preside el fondo. Sustancias protoplasmáticas se desprenden de su pecho en verdes ondulaciones. Su rostro, joven y de mirada ausente, va en viaje espacial, como los cuerpos de Chagall. *El ludismo se ha convertido en la autopsia del devenir de su propia historia.* Este cuadro estuvo siempre en Tenerife y fue desconocido por los propios surrealistas. Después de su trágica muerte creo que es uno de los más sensacionales en la vida de un pintor y en las divagaciones mágicas del movimiento surrealista.

Del desván de su infancia, del repertorio concentrado de sus juegos, Domínguez conservaría uno de ellos, que, perfeccionado, llegaría a constituir una aportación importante al *Surrealismo: la Decalcomanía*. Arrojar una mancha de «gouache» en un papel, plegándolo luego, era el secreto de este juego. El «gouache» prensado daba imágenes simétricas. Domínguez penetró en el procedimiento y mediante caprichosas distribuciones de la mancha y presiones irregulares con la mano, creó extraordinarios paisajes, en los que se podía adivinar y someter a interpretación un fabuloso mundo de ensueño. De este hecho quedó la constan-

cia de ser un procedimiento descubierto por Oscar Domínguez en 1936. Huevo de Colón o no, lo cierto es que todos los surrealistas, poetas y pintores, lo adoptaron. Domínguez lo incorporó abiertamente a su obra. Pero el que posiblemente sacaría mayor provecho de este descubrimiento sería Max Ernst, que lo cultivó en gran cantidad de cuadros. Es más: la obra más importante de Max Ernst se debe técnicamente al descubrimiento de Oscar Domínguez.

La decalcomanía se dividió en dos ramas: la decalcomanía sin objeto preconcebido y la decalcomanía del deseo. A lo largo de toda su obra, Domínguez hace repetidas incursiones a esta técnica. El azar por un lado y la ordenación del otro, logran el emplazamiento de su obra en el espacio y se produce, como consecuencia natural del experimento, el paisaje cósmico. Cuadros como «Las Cuatro Estaciones», de la colección Penrose, plantean la evasión del objeto cotidiano errante en cielos nubosos. Este objeto de uso corriente—huevero, despertador, teléfono, frutero, lámpara—se carga de vitalidad y pasa a ser un elemento lírico. Domínguez llena estos cuerpos vulgares de una gran trascendencia poética y los convierte en objetos nuevos, en invenciones ejemplares. Y así se van dando en su obra relojes despertadores con brotes vegetales, máquinas de escribir—como ocurre en «Le souvenir de l'avenir», de la colección Marcel Jean—, donde el teclado se convierte en una docena de pequeñas flores en la gravedad de un paisaje torrencial. Como años más tarde veríamos en los aparatos escultóricos de Pol Bury. El «slogan» del **encuentro de un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección** pasa a ser una concepción de la naturaleza visible, una concepción del hombre frente a su propia vida. Curioso fenómeno de ampliación del medio tomando como realidades caminos recién estrenados, senderos que parten del sueño o de ocultos mecanismos imaginativos que abordan en todo momento al objeto ya marchito por la costumbre, y lo llevan a las posibilidades de **otro** destino.

¿Cómo se ha podido producir esta alteración? Aventuremos la opinión, si aceptamos previamente la evolución del arte en cadena, el precipitado de los estilos, como unión de *argollas dentro de un tiempo naturalmente en proceso*, que las novedades o situaciones exploradoras del surrealismo procedían directamente de su pasado inmediato. Eran hombres que recogían la agonía del siglo XIX. Recordemos que Michel Tapié cree que Dada fue el que, como movimiento, rompió la relación con el arte clásico, y que Chemlinsky cree que el informalismo viene a ser el surrealismo que llegó a ser pintura de valor, y que Guy Habasque llega a la conclusión que, dada la vecindad de la pintura de acción, el verdadero espíritu surrealista viene a encarnar esta abstracción. Es cierto que son opiniones aventuradas, puesto que la primera acuarela abstracta de Kandinsky aparece en 1910. De todas formas, el objeto conocido entra en un clima progresivo de descontento, y o bien los artistas, dentro de sus estilos, se separan de él o, sin llegar a tal radicalismo, lo interpretan, lo alteran y presentan el aspecto de otra cuestión, el lado reversible, la simbiosis que da, como consecuencia, la aparición de un cuerpo distinto.

Domínguez se coloca abiertamente en este intercambio. Existe un trabajo de equipo en el surrealismo, común a muchos otros artistas en la busca de ampliación del objeto en doble función: «collages» de Max Ernst con sombreros; escrituras humanizadas de Paul Klee; constelaciones sexualizadas de Miró; concreciones humanas de Arp; atributos del tronco de una mujer trasladados a su rostro, como en «Le Viol», de Magritte; mujeres armarios, de Dalí; la plancha con clavos de Man Ray; los cubiertos de piel de Oppenheim. La enumeración se haría interminable.

Esta alteración o doble función del objeto ya se produce en el siglo XVI con las figuras vegetales de Arcimboldo. Y en el XVII, con los cuerpos-gavetas en los «Caprichos», de Bracelli, antecedentes dalinianos, como los trajes de Larmessin. Los surrealistas nunca han ocultado estas influencias.

Sin embargo, el aprovechamiento doble del objeto lo desarrolló ampliamente el siglo XIX. Sería muy abundante y curiosa la presentación del vastísimo material cotidiano, de doble aplicación que utilizó la industria del pasado siglo.

Bastones con estilete. Bastones con pluma y tintero. Leon-
tinias con reloj, portamonedas y dije-guardapelo-retrato de
la amada. Floreros con damas frenéticas cuya construcción
era consecuencia del enlace de los cabellos. Ceniceros de
doble significación: por delante, una mujer vestida; por de-
trás, unas nalgas. Vegetación y pelo en volutas decorativas
aplicada a puertas y mobiliario. Abecedarios con temas vege-
tales o desnudos, muchas veces amorios. La corola-cabeza
de mujer. El bastón de puño cabeza de escritor o político
célebre. El sombrero de mujer con frutas o plumas de ave,
con flores o alas y cabezas de pájaros. La puerta entrada
al Metro de París con faroles que son grandes tallos de
flores. La «Puerta del Infierno», de Rodin. Las arquitecturas
vegetales de Gaudí. Las barajas pornográficas. Las tarjetas
fotográficas de doble cartulina, precursoras del fotomontaje,
etcétera.

En verdad creemos que, presentadas las cosas de esta
forma, que no cabe duda que con su dualismo vinieron a
invadir la entrada del siglo XX, el fonógrafo presentado por
Dominguez en la Galería de Bellas Artes de París durante
la Exposición Internacional del Surrealismo, en 1938, y que
luego se lo regalara a Picasso, repito que, en verdad, era
una retrovisión del siglo XIX. Es interesante la descripción
de este objeto: del pabellón del fonógrafo salían dos pier-
nas calzadas de mujer. El brazo de la aguja eran la mano y
el brazo de una mujer. El plato eran dos senos que al girar,
mediante el foco de un proyector resultaban, por los efectos
de la luz y la sombra, acariciados por la mano. Este objeto
delirante venía a ser la anticipación de muchas de sus
obras, entre las que sobresalían el auricular telefónico con
cuernos.

Domínguez no se detenía en estos hallazgos. Pronto se encontró con nuevos problemas. Estos eran sus cálculos. Figuras cruzadas por rectas. Senos-manos y paisajes o fondos con laberintos angulares. Paisajes cósmicos, meteoros nocturnos. El trenzado angular viene a ser como la premonición de la alambrada en los campos de concentración. El autómatas llamado «El calculador»—obra destruida—, hecho con restos de viejas máquinas, de 1943, viene a ser la anticipación del objeto de función inútil y está hoy dentro del espíritu que mueve a un Tinguely. Su experimentación es incansable. Se dedica a tallar en madera figuras desmontables que entraban en un orden de caprichos. Brazos, torsos, piernas, manos y pies, *cuerpos cambiantes a voluntad del espectador*, que lograba esculturas siempre distintas. Eran figuras monstruosas, acromegálicas, a base de una anatomía dispersa y cuyas conjunciones de piezas presentaban extrañas unidades dentro de indeterminados delirios de composición. En otro aspecto entraba esta obra, que no fue numerosas, en la misma dirección insólita de la *decalcomanía*.

En el mismo año—1943—pinta bañistas en composiciones curvilíneas y cuadros de trazado rectangular, con fondos piramidales. Vienen sus esquemáticos toros fantasmas, sus mujeres de cabeza ovoide o triangular, la distorsión del cuerpo. Busca la simplicidad, utiliza la tinta china en óleos o «gouaches». Sobre un fondo donde el color es levemente frotado *en un gris plata o en unas tierras suavemente doradas*, Domínguez deja en vuelo los esquemas de sus pájaros. Rectas sin pureza geométrica, ángulos sin escuadra. Todo simple y directo, grafías con el temblor del pulso. Pájaros con ruedas, moscas con agujones. Parecía que Domínguez podía trasladar al cuadro todo lo visto y todo lo imprevisto. Uno de estos cuadros fue adquirido por el Museo de Arte Moderno de París y estuvo presente en la selección hecha por Jean Cassou y Raimond Cogniat.

El cultivo de esta simplicidad, en la que el trazado de la tinta china en el lienzo virgen deja perfiles y contornos

separados de la mancha de color, de construcción plana, difiere del barroquismo de períodos anteriores. Hay una atmósfera neoplasticista. Hay en estos cuadros, de un figurativismo esquemático, una honda tranquilidad. Culmina esta obra con su serie de talleres. Es su propio estudio: el caballete, el cuadro, la banqueta. Hay un soplo mondrianesco en todos estos rectángulos. Representa la obra más plácida de toda su producción. Cuadros de gran asepsia, de suave coloración, en los que se instaura la belleza vivida, la jerarquía geométrica del orden, la delicadeza de la sencillez. ¿Cómo es posible que en el año 1950 su temperamento atormentado llegara a concepciones tan puras y racionales, él que era un hombre fáustico, que había trabajado en la dislocación de los miembros? Pudiera tomarse como una etapa de ternura o de expansión poética. Con esta técnica se suceden corridas de toros, telefonistas, costureras, el «Caballo fotógrafo» y muchas otras obras. También es el año en que pinta «Batalla sobre el tema de Ucello», de mayor complicación y movimiento.

Una segunda serie de «talleres» pinta hacia 1952. Los anteriores cuadros planos se convierten en espaciales. Rectángulos cristalinos, cuadros en diferentes términos, ventanas. La simplicidad se ha cargado de objetos y el fondo ha ampliado su dimensión. Es el momento en que trabaja los cartones para los talleres de Gobelinos: «Ceres» en un toro con bigotes, fondo de espigas, traje estrellado y una gran rueda sustituyendo los cuartos traseros del animal. «El rapto de Europa», la misma figura de mujer, el toro con la rueda, cielo estrellado, una gran estrella en el traje y cuernos de manillar de bicicleta. «Hélice», diosa de la aviación: Gran figura sedente con un águila, una gran brújula, en la mano una hélice y en el cielo pájaros triangulares en vuelo. Estos tapices están hechos en negro, rojo, amarillo, verde y marrón.

Pronto regresará a la decalcomanía. Son sus cuadros de 1954, expuestos en el Palacio de Bellas Artes, de Bruselas, en 1955. Es una etapa donde hace una síntesis de experien-

cias anteriores. La decalcomanía sirve como fondo con montañas y paisajes volcánicos. En los primeros términos se ofrece una construcción abstracta dominante. Es la serie de sus templos.

Es una época obsesiva: la de su gran cuadro del revólver y la flecha. Símbolos extraños: la llave, el ancla. El fondo es informal.

Su organismo se va cansando. Sus facultades de creación se van amortiguando. En el año 1956 pinta «El clown», con el que viene a cerrar su pesimismo, su dolor existencial, su decepción profunda ante la vida. Este cuadro figuraría en la exposición de 1957 en la Galerie Rive Gauche, de París. Puede que este cuadro sea como un testamento. Pero en verdad había vivido días de gloria y de placer. De café en café iba diciendo que no vería el comienzo del año 1958. Estaba profundamente cansado, agotado por la incontinencia de su vida, por los excesos del amplio medio en que vivió, y no quiso verse fracasado y enfermo.

Toda su obra nos da una visión de su prisa, como una cinta veloz que recogiera todo lo que junto al deseo va de tránsito. Amó y agotó los temas, dio voluntad a los objetos para romper el límite de sus fronteras. Anticipó experiencias cósmicas, mágicas, informales, constructivas. Anticipó la gratitud de la máquina y la posibilidad del montaje de esculturas dobles. Dio a la pintura el territorio maravilloso de la decalcomanía, incorporando el azar a la capacidad sorpresiva del hombre. El tiempo que le tocó vivir lo cruzó como un meteoro, como un estallido de luz que iluminara cielos y montañas y almacenes de objetos que el hombre había puesto en pie para dar constancia de su paso. Pero al reflejo de esta luz Oscar Domínguez nos dio a entender que todo era otro y que la verdad se encerraba en el sueño y el deseo.

Eduardo WESTERDAHL

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

PAUL ELUARD

Desde Picasso a Domínguez, pasando por Miró y Dalí, variedad, generosidad de la pintura española, pintura de la imaginación que quiere ser fuerte y libre, pintura en el exilio, retumbante y combatiente. Pintura de la imaginación y ciencia de la realidad centelleante, pintura heroica. España blanca y negra arde ahí con su fuego más nutrido de su más crudo verano.

Domínguez abre al Surrealismo nuevas ventanas a un mundo donde cada uno encontrará un día su bien elemental y el derecho a verlo todo. Alta pintura cálida de metamorfosis, pintura en donde los objetos usuales sudan sus colores como un espejismo, donde figuras gigantescas, del más ligero formalismo anatómico, salen liberadas, eternizadas por el espacio, sin embargo, limitado. Perspectivas por pequeñas extensiones, cortos caminos trazados en la inmovilidad resplandeciente de los colores, cuerpos de la materia, bella tela, bella lana, bella madera, bello bronce, mañana bello aire, bella agua,

bella nieve y bello azul. Carne pálida irrigada por la noche, alumbrada por el rayo, profundidad de un vaso, de un vestido o de un reloj de arena, lo mejor de nuestro tiempo, una mujer-hoja cuya profundidad es otra hoja perdida entre mil en el espacio de un árbol. La soñadora de los pájaros, que uno cree ver desde cualquier punto.

Prefacio de la Exposición *Gallerie Louis Carré*.
París, diciembre 1943

GEORGES HUGNET

Toda la obra de Oscar Domínguez demuestra que él es tanto un inventor como un pintor preocupado solamente por una representación más o menos brillante de la naturaleza. Interpreta la realidad con una tenacidad tan constante que se puede decir de él, más que de ningún otro, que pinta sólo lo que sueña. En efecto, a través de las diversas maneras de una obra ya abundante, a través de las numerosas influencias que actuaron sobre su estilo, uno se encuentra sin cesar la preocupación, siempre puesta en primer término, de construir un mundo nuevo, de tomar lo que es para sacarle lo que debería ser, lo que será. Cada vez se lanza deliberadamente a la aventura y sus métodos quedan muy personales.

A veces nuestro delirante matemático talla el diamante del aire y ahí explora las cristalizaciones y volutas del vértigo. Ahí graba una fauna de extraños ritos, de buenos y malos genios, para los cuales él fabrica juguetes gigantescos. Encuentra su vida en aquellos objetos abandonados que le gusta corregir y desnudar cuando posan para él. Por su comprensión, Domínguez los insufla un nuevo espíritu, los da valor, los ennoblece.

A menudo sus invenciones comportan una inquietud, un tormento desmedido. Uno se pregunta si aquel canario car-

gado de hombros, removiendo oscuros recuerdos, no será el depositario de los secretos de un universo sumergido y si no nos propone un mundo de autómatas de funcionamiento perdido, de uso olvidado, un mundo de héroes sin nombre, volviendo a nosotros a bordo de una leyenda fantasma.

Prefacio de la Exposición Galerie Roux-Hentschel
París, enero 1954

PIERRE GUEGEN

... Domínguez es el rey de las islas Laberinto. ¿No tendrá por pinceles pestañas de minotauro?

Prefacio de la Exposición Colectiva Galerie Ariel
París, abril 1945

CHRISTIAN DOTREMONT

Todos los hombres son de Tenerife, de noche, cuando la lozanía les invade, cuando han desatado los dragones, los minotauros y las serpientes sagradas de SU PROPIO PAIS.

Se trata de ser todavía y siempre, noche y día, de Tenerife; se trata de no traicionar jamás a su propio país; se trata de dejar que Tenerife se derrame y de descubrir en pleno **continente** los signos de la isla.

Así hace Domínguez «El drago de Canarias».

Pasea por las calles frías, rectilíneas, del continente, para encontrar objetos, seres, acontecimientos cálidos, enigmáticos pero familiares, familiares pero enigmáticos, de la isla del tesoro: el tesoro de la isla se derramó, y el tesoro de la isla precisamente son los objetos, los seres, los acconte-

cimientos. Oscar Domínguez no es en absoluto Caballero del Santo Grial. «Todos los días—dice Domínguez—vemos lo que buscamos, y un día, una noche, LO MIRAMOS.»

Domínguez sabe que lo desconocido está dentro de lo conocido, no en el cielo; que la IMAGEN está en lo real, no MAS ALLA; que la verdadera vida está en «la rugosa realidad», y no AL LADO; que a fin de cuentas, POR OTRA PARTE está AQUI, y sus cuadros le son fieles, donde el objeto, perdiendo sus perendengues, sus botones (a lo que el existencialismo quiere reducirlo), brilla con todas sus luces, manifiesta generosamente su misterio. *Sus cuadros en los que la mayor precisión llega a ser como la misma anatomía del color, donde el color más cálido, delante de nuestros ojos, nace del árbol de las formas como una fruta.*

Entrando más profundamente en el objeto que con sus «objetos surrealistas», sus «leones litocrónicos» y sus «latas de sardinas sobre el mar», dándonos el objeto para MIRARLO antes de VERLO, Domínguez dio un gran paso hacia nosotros, espectadores que dejamos de ser turistas para pasar a ser habitantes. Lo que hace ahora estaba dentro de lo que hacía ayer, la lata de sardinas no deja de abrirse.

La primera exposición de Domínguez en Bélgica, donde es bien capaz de encontrar también «los signos de la isla», es para nosotros algo como una alegre entrada, como el desembarco de los MALLORQUINES. «Como lo indica su nombre—dice Domínguez—, los menorquines serán derrotados.» Los menorquines, cuya minoría no es sin embargo cuantitativa y que se quedarían continentales hasta en el fondo del mar, son estos hombres de cabeza de pie que le tienen miedo a la noche, miedo a la noche donde Domínguez escribe, no con magia, sino con una linterna de bolsillo, el nombre secreto, el nombre inmediato de Tenerife.

Prefacio Exposición Galerie Apollo
Bruselas, marzo 1950

VALENTINE PENROSE

«La Cabeza Indigo» (a Oscar Domínguez).

(Nota de Maud Westerdahl.) Este poema está dedicado a una escultura de Nadine Effront hecha en homenaje al pintor muerto. Es una cabeza de minotauro con las facciones de Domínguez. Está en Inglaterra, en el jardín del coleccionista y escritor de arte Sir Roland Penrose. Según Valentine Penrose da una impresión de azul intenso. Yace en un viejo tronco de árbol debajo de un rosal blanco. En el tronco viven pájaros y sapos. La madera se incendió sola varias veces —probablemente por un fenómeno de fermentación de yesca—debajo del minotauro dormido.

«Cabeza azul, cabeza.

Un pájaro para el pequeño
bien de la vida.
Un sapo para el gran mal
sepultado.

La gran mujer de las colinas,
erguida entre dos palos
como pilares de cama.
A veces, y de noche,
otra vez al mundo te saca,
recién, recién-nacido del azul,
para vivir una noche de luna.

A la finca vieja, abajo y cerrada
sobre neblinas de antiguos sueños,
el más durmiente de los durmientes
de noche reposaba.

La lava con el rocío
se hundía en los diluvics.

Niño gigante acordado
a mil millones de años.
Pájaro pesado a flor de tierra,
rozando de lana y vellón
las baldosas de piedra verde,
cuando todo duerme en las catedrales.

Ahora sola, depurada,
tu cabeza descansa
en otra isla
bajo un espino.
Heladas están las estrellas,
nada azul salvo tú,
sólida cabeza nacida
en que centellea la escarcha.

Pero por ahí en primavera
un pájaro hablará, un rosal blanco será.

Déjame la poderosa pena.
Aguantaré la noche.
Sangre, mi sangre fue mi enemigo.
Déjame bajar,
bajar, bajar
hasta el cielo.
No me equivoco. Pienso
en los mantos azules dando vueltas,
en las verdades de luna y pitonisas.

El drago no miente,
ni la paloma de ojos dorados,
y la mujer no miente
en el sacrificio desnudo.
Yo sé que lo sabía.
Oh largas noches, lo sé.

Derecha e izquierda alcanzadas.
Al fin, al fin reunidas
las islas diseminadas
y las manos de las amadas.

Cabeza y corazón indigo.
Nada hay que rehacer.
Los reyes han conquistado.

POEMA INEDITO

PATRICK WALDBERG

Durante y después de la guerra (1939-1945), antes de todo fue la amistad de Paul Eluard lo que le sostuvo hasta la muerte del poeta, sentida por él como un vacío que el tiempo no logró llenar. Su obra está marcada por dos influencias dominantes, las de Picasso y Max Ernst, quienes fueron sus amigos y por quienes tuvo una admiración ingenua y sin reservas. La seguridad de mano y las audacias formales del primero, el lirismo romántico y el humor del segundo, fueron las dos seducciones mayores entre las cuales oscilaron las distintas etapas de su creación.

A menudo supo hacer la síntesis de ellos, afirmando a la vez una personalidad vigorosa y original, dotada de los más evidentes poderes de persuasión. Sus primeras pinturas, en general descriptivas, trataban de recrear los episodios y la atmósfera del sueño, y se encuentra en ellas, efectivamente, servidos por la riqueza de una paleta española, el enajenamiento y el aparente no-sentido onírico.

Oscar Domínguez era la misma espontaneidad: casi completamente desprovisto de aparato lógico, estaba dotado, de manera fuera de lo común, de intuición, de sensibilidad, de una capacidad de invención siempre renovada. Sin embargo, no era irreflexivo y sabía pararse delante de tal cuadro de



un maestro antiguo, un Rubens, un Gericault, un Coubert, y encontrar matices y bellezas que sólo un pintor que fuera también poeta hubiera podido descubrir. Su obra, hasta en las partes más marcadas por la broma y la desenvoltura, se mueve con un segundo término de tragedia que le confiere su grandeza.

... tanto física como afectivamente ocupaba mucho espacio. Y los que le querían, a la noticia de su muerte violenta, sintieron que el suelo se iba un poco debajo de sus pies.

La última imagen que nos deja, este fin horrible que eligió, digno de los antiguos sacrificios de Mitra, nos incita a callarnos y a contemplar desde más cerca, quizá, la fragilidad de nuestra común condición.

Prefacio Exposición Galería Milano
Milano, enero 1969

CARLOS ANTONIO AREAN

Lo que pudo haber sido el mejor surrealismo es patente en muchas de las obras expuestas. Domínguez creía que para penetrar en el subconsciente no era necesario retroceder hasta una factura minuciosa de tipo prerrafaelista. El extendió la mancha de color con una levedad muchas veces deshilachada, que podía constituir un anticipo de las más sueltas manchas del informalismo del último decenio.

Aparte de ello, en su ordenación plana y contrapesada hay ecos de rigor cubista, aunque sin una preocupación excesiva por la ruptura de la forma en todas sus posibles facetas. Es una pintura que habla por igual a la razón y a la imaginación y en la que se funden por extraña manera toques de ternura sutilísimos, unidos a otros de sarcasmo o de fuerte agresividad.

«LA ESTAFETA LITERARIA». Madrid, 6 abril 1968

SIR ROLAND PENROSE

Recuerdo tu impulso apasionado hacia la libertad, cómo te detenías para festonear las alambradas con los cuerpos empalados de espíritus familiares, cómo te alejabas en la bicicleta de la fortuna, cómo guiabas el toro en su eterno dilema, cómo la lava negra que fluía de los senos montañosos de tu nodriza oscurecía las alas de tu máquina voladora, cómo podías navegar en aguas borrascosas y cabalgar sobre su obscenidad.

Despreciabas sus absurdas fronteras. Tu pasaporte tenía el matasellos—«Laissez passer: ciudadano universal, amigo fuera de la ley»—. Eres tú, Oscar, quien enseñó a mi hijo la química que podía cegar a su padre Edipo. Te abrazo; déjame exprimir de ti el secreto de tu escandalosa inocencia.

De la «MONOGRAFIA O. D.», por E. W.
Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1968

VICENTE AGUILERA CERNI

... estos datos constituyen la ficha biográfica de uno de los tipos más poderosos e inquietantes producidos por el arte español. Si fuera necesario buscar los comunes denominadores de la producción de Oscar Domínguez, tendríamos que hallarlos en una compleja suma de elementos, en una mezcla de imaginación, de humor, de ferocidad, de poesía... Y si nos viéramos todavía forzados a resumirlos todos en uno solo, diríamos que ese factor tenía que ser la autenticidad, una autenticidad sin concesiones, algo vital e intransigente.

Según cuenta Mercedes Guillén («Artistas españoles de la Escuela de París», Madrid, 1960), Domínguez le dijo una vez: «Si se pinta en serio, es a vida o muerte.» No pretendemos explotar la fácil leyenda del suicida, pero el hecho es que

llevó hasta el último límite los mandatos superrealistas de la destrucción, la herejía y el instinto. El espíritu subversivo, el gesto antiburgués, la identidad entre expresión y existencia, se aliaron con su poderosa inventiva creadora. De ahí que su obra tuviera acentos personales cuando investigaba los ámbitos surrealistas, y fuera decididamente singular cuando transfiguraba o construía, cuando era arbitraria y cuando sus composiciones estaban regidas por proporcionados equilibrios numéricos. Generoso en el dar y ávido en el recibir, su arte «a vida o muerte» encerraba íntegro el trágico absurdo de una cultura que ha de negarse a sí misma para sobrevivir, que ha de aniquilarse para dar la más alta prueba de su existencia...

«PANORAMA DEL NUEVO ARTE ESPAÑOL», por V. A. C.
Ediciones Guadarrama. Madrid, 1966

JESUS HERNANDEZ PERERA

Han transcurrido ya diez años de aquel triste atardecer parisiense. El Salón de Mayo de la capital francesa, al que tantas veces Oscar Domínguez acudió con sus creaciones siempre sorprendentes, recordó la trayectoria del pintor tinerfeño en una exposición póstuma abierta el año que había comenzado con su sepelio. La Galería Creuzevault, de París, le homenajeó luego en 1959, y todavía su obra sería expuesta en posterior oportunidad, recibiendo los aún férvidos tributos de la crítica y del público francés, entre el que mucha de su pintura ha quedado irremisiblemente desparramada.

Entretanto, el nombre de Oscar Domínguez ha pasado a la historia del Arte contemporáneo, a los diccionarios de artistas, a las monografías sobre el Surrealismo, a los repertorios de pintura novecentista, a los estudios de la crítica, al nutrido catálogo de los innovadores del arte último, a la lista de los precursores de técnicas nuevas, de nuevos

modos de entender el grabado como inventor de «calcomanías», del empleo de nuevos materiales, de la aglutinación de materias extrapictóricas, que ha conducido a la recién descubiertas intrusiones de lo que ahora llamamos «arte pop»...

Prefacio Exposición Oscar Domínguez en el Museo Municipal
Santa Cruz de Tenerife, enero 1968

DOMINGO PEREZ MINIK

Todos recordarán que Oscar Domínguez, en sus primeros años de París, trabajó en el grupo surrealista, junto a Picasso, Dalí y Miró, los otros tres pintores de este movimiento. Todos anhelaban establecer una revolución permanente, no sólo en el mundo de la literatura y del arte, sino en el ámbito de toda la historia. No sabemos cómo entendió Oscar Domínguez esta revolución estética y vital, que, como todo lo francés, caía dentro de lo intelectual, lo teórico y lo discursivo, aun cuando se luchase contra la razón.

El, en este surrealismo de entre las dos guerras, fue sencillamente un niño salvaje, ajeno a todo orden dialéctico. Pensamos que Oscar Domínguez fue el único surrealista de verdad. Oscar Domínguez llevaba hasta París la dura y exótica geografía de su pequeña isla, unos ojos y un alma dispuestos a recoger ciegamente toda revelación mágica y un inquebrantable amor de la libertad. A través de él, el nombre de Tenerife anduvo por todos los lugares más agitados del mundo, y hasta un gran poeta francés de nuestro tiempo, André Breton, bajo su inspiración compuso un hermoso poema de saludo a nuestra isla. Los volcanes, las arenas negras y los dragos aparecieron en sus lienzos. Toda su pintura expresaba un romanticismo indomado que todas las salas de exposiciones de Europa pudieron apreciar. De Praga a Londres, de Bruselas a Nueva York, los públicos de todos los países supieron valorar a este pintor que unía a la más desaforada fantasía la ingenuidad más terminante y sugesti-

va. Su personal simpatía, su generosidad vital y su original sentido de las cosas las desparramó ampliamente por todos los lugares. Su fama fue incuestionable y hoy, ya desaparecido, los críticos franceses le siguen considerando como una de las figuras más geniales de la Escuela de París. Después de la segunda guerra mundial, Oscar Domínguez, ya separado del grupo surrealista, siguió pintando con mayor independencia. A esta etapa, quizá la más importante y original de su vida de artista, pertenecen los cuadros de la isla, que llevaba siempre en su corazón trashumante, y donde aparecen con más fuerza y significación el mundo volcánico, romántico y onírico de sus viejos recuerdos canarios. Más tarde llega la enfermedad y, como consecuencia de ésta, su crisis creadora.

Frente a la enfermedad, nuestro gran pintor no supo oponerle sino el derroche de su frágil naturaleza, y la crisis creadora sólo supo remediarla con la catástrofe trágica. El no tuvo jamás sentido para comprender ni la tragedia griega, ni la tragedia cristiana, ni el estoicismo, ni la resignación. Naturaleza y alma mágicas, coherentemente empastado de cabeza a pies por un sentimiento ingenuo y anticrítico del mundo, se debatió en todas sus horas queriendo alcanzar los extremos para poseerlos en su integridad. Así escapaba temeroso del nudo dialéctico de la realidad y de la angustia trascendente. Nos hubiera gustado conocer cómo intuía Oscar Domínguez ese nombre y esa metafísica de la libertad, en las que quemó toda la manera y la esencia de su total persona. Lo cierto es que Oscar Domínguez se dispuso a dar el gran salto, con su enfermedad y su crisis, poniendo cielo y silencio por medio. A estas alturas ya no cuenta Europa con este tinerfeño singular que todos admiraban y querían, ni con este pintor excepcional que dio a la Escuela de París, única en nuestro siglo, tan extraordinario nombre. Para nuestra isla fue siempre un orgullo tenerlo allí expatriado, viviendo con su obstinada melancolía, como corresponde a todos esos tinerfeños desparramados por el ancho mundo. Para él, el sentimiento de su tierra fue el único

recinto que no destruyó su espíritu inagotable de aventuras. Este término de su vida, descomunal y patético, nos indica hasta dónde llegó la rehabilitación de su vergüenza de artista y el rescate de su desesperanza de hombre.

Diario «LA TARDE», Santa Cruz de Tenerife
30 de enero de 1958

PEDRO GARCIA CABRERA

.....

que ardan los indianos maizales
con sus leontinas de gorriones y avispas,
que se coman las orugas el apretado sexo de las coles,
que se retuerzan los viñedos sin probar las bodegas,
que le nazcan cánceres a las rosas,
y que todo esto arda en las cumbres de la noche
para que puedan verte cómo eras,
cómo latía tu corazón de generoso trigo,
cómo te enternecían las mariposas
si un orzuelo de luna profanaba los limones del tiempo.
Sí, que puedan mirarte
los que mayan su cobardía a la luz de la luna,
que te vean los caletones dormidos, y las olas despiertas,
con un pie en lo inmediato y otro en la lejanía,
con tu mano derecha de ala de albatros
y tu mano izquierda de sueño de volcanes,
cogiendo el seno maduro del sí en las verdes ramas del no,
dándole a las horas el tamaño de abejas
y a los años cifras astronómicas de soledad y silencio.
Traedme más colores, más formas, más centellas,
que arda con relinchos de hoguera su recuerdo
para que todos vean en las noches del mar y de las islas,
en las urbes que saltan a la comba los puentes y los ríos,
su puro surtidor de árbol derribado.

Diario «LA TARDE», Santa Cruz de Tenerife
30 de enero de 1958

Oscar Domínguez tenía veintiocho años cuando, a fines de 1934, apareció en el café de la Place Blanche con un enorme abrigo que le daba un aspecto de oso. El invierno parisiense siempre deprimió un poco a este nativo de Tenerife, donde la temperatura nunca baja de los veinticinco grados. Oscar Domínguez había ya estado varias veces en París. Después de la muerte de su padre, terrateniente, que no dejó mucho más que deudas a sus hijos, se dedicó algún tiempo con mucha facilidad y aburrimiento al dibujo publicitario. La pintura era su pasión y no había esperado frecuentar el grupo de París para considerarse como un surrealista. En mayo de 1933 había tenido en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife una «exposición surrealista», patrocinada por la revista «Gaceta de Arte». El catálogo reproducía dos lienzos: «Sueño (1929) y «Souvenir de París» (1930), comparables y no inferiores a las primeras producciones surrealizantes del Dalí de 1927. Es visible la influencia de Max Ernst y otros modelos se adivinan por ciertos títulos: «Mujer invisible», «El enigma de la inspiración», «Efecto surrealista», etc.

Cuando encontró a los surrealistas parisienses, vivía en rue des Abbesses, en Montmartre, en un taller de venta-
nales descomunales, con su amiga Roma, una polaca que le alimentaba casi exclusivamente con carne molida. Pintaba cuadros bastante grandes, con un humor extraño: un toro medio esqueleto arrullando en la caja de su tórax, como en un hamaca, a una mujer desnuda..., un torso femenino saliendo de una neblina azul y llevando en la cabeza un enorme imperdible. Después apareció una serie de lienzos de formato reducido, cuya maestría y precisión tenían poco que envidiar a las técnicas de Dalí, de las cuales poseía el acabado y la ductilidad de ejecución. De esta época citaremos «El cazador», caja en forma de mano aprisionando un pájaro. Después llegaron los aparatos de calefacción antropomórfi-

cos, apisonadoras quebrándose contra una rosa, árboles cenenarios creciendo a través de la carrocería de coches recién estrenados. Mezclas y combates entre la naturaleza y las máquinas. El eterno tema ibérico reapareciendo en corridas espectrales, donde rayos se encendían entre los cuernos de la fiera, y un ataúd conteniendo el cuerpo del torero.

En la creación de objetos surrealistas, Oscar Domínguez demostró la invención y destreza más seguras. Propuso en sucesión ininterrumpida un gran número de construcciones, en que los elementos más lejanos se encontraban en el plano más inconveniente y que, de repente, les convenía perfectamente. Ninguna descripción podrá comunicar el carácter acabado de estas creaciones—la mayoría de ellas ha desaparecido hoy día—, en que la idea del Ready Made conoce una magnífica renovación: «le tireur», vaciado en yeso, del famoso «tireur d'épine», amputado de cabeza y piernas, estaba perpendicularmente atravesado por una placa de vidrio. El «Dactilógrafo» tendía dos encantadoras manos de marfil, de largo mango (rasca-espalda), encima de trozos de cristal roto. «La exacta sensibilidad» era una esfera blanca de la cual salía una mano empujando una jeringa hipodérmica en la misma esfera; el objeto se prolongaba por otras estructuras que se adaptaban a un cuadro y se desarrollaban fuera del marco en otros objetos—un conjunto (hoy no queda sino el cuadro) realizando una curiosa síntesis objeto-cuadro—. «La llegada de la bella época» es una estatuilla de mujer cortada por la cintura, donde se intercala un bastidor rectangular, con un pequeño cono de galalita roja y otro de filigrana. Además, un caballo de goma pasando a través de una bicicleta de juguete; un personaje con cabeza de pelota de «ping-pong», acordonado, dejando colgar una pierna de muñeca en la caja de cristal de un reloj; otro caballito detrás de un cristal de aumento se separaba en dos partes lentamente bajo la acción de un disparador de aparato fotográfico; y en una especie de cáliz nadaba en un mar de yeso solidificado un cisne de celuloide.

Domínguez descubrió en el Rastro un enorme instrumento de música, fuera de uso, y el marchante le dijo que era un oficleido: coronada de una cabeza femenina y pintada de blanco, esta ruina se transformó en el más suntuoso y más nuevo vestido de noche. «Apertura»: recortada en una placa de cinc, la palabra París se eriza de bigudíes funambuleros, las virutillas del hueco de las letras se enrollan a unas llaves de latas de sardinas; detrás de las aperturas se distingue un costado de violín en forma de fina zapatilla de cenicienta. Para el taller que ocupó hacia los años 36, en el boulevard Montparnasse, el pintor hizo una inmensa mesa negra en forma de piano de cola y un cómodo sillón acolchonando con raso rojo el interior de una carretilla. (El objeto fue apreciado por varios aficionados, para quienes Domínguez hizo ejemplares de su carretilla acolchonada. En el número 10 de «Minotaure» hay una foto de Man Ray—de una serie titulada «Amanecer de los objetos»—representando una bella persona en traje de etiqueta sentada en una carretilla acolchonada. El traje era del costurero Lucien Lelong, y la carretilla, de Domínguez.) Este mobiliario surrealista se completaba con un antiguo fonógrafo pintado de blanco, mudo, pues el plato giraba eternamente bajo una mano tendida reemplazando el brazo del diafragma, mientras que del pabellón salían dos piernas femeninas. Título: «Jamás».

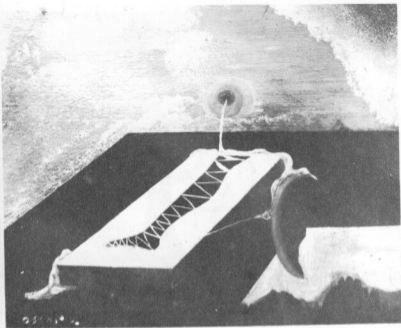
«HISTOIRE DE LA PEINTURE SURREALISTE»,
Ed. du Seuil. París, 1959

RENE PASSERON

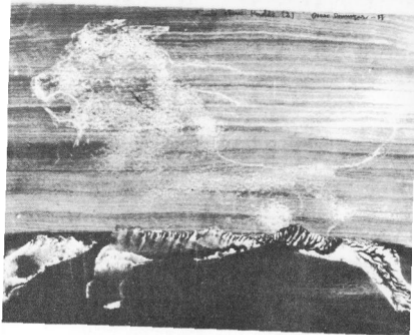
Es necesario decir que Domínguez ha participado en todas las exposiciones surrealistas de antes de la guerra, después de 1934. Es de los que presentan en 1938 un «Mannequin», galería de Beaux-Arts. Está presente en el catálogo de Barr (Fantastic Art, 1936) y de Moro y Paalen (Méji-



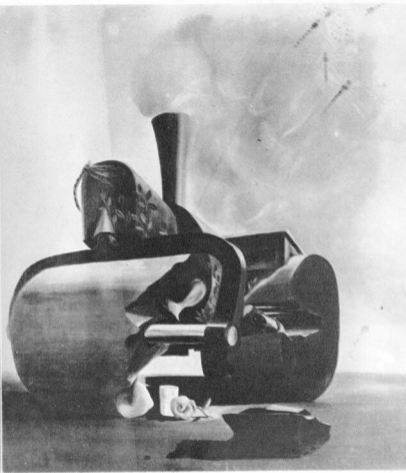
"Composición surrealista" - 1934, óleo
colección López Torres, Tenerife.
Foto: Herberg, Tenerife.



"Sesko" 1929, óleo sobre canvas. Colección Ana María Domínguez, Tenerife.
Foto Herzberg, Tenerife.

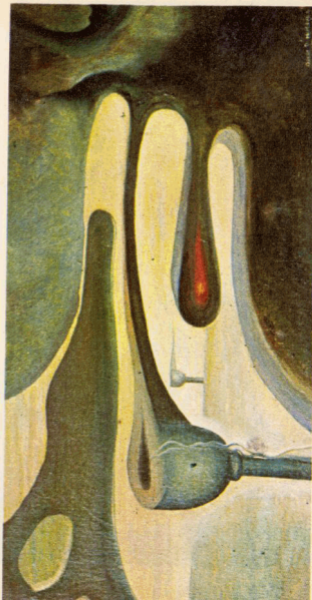


"El Infi" 1917. Geografiska. Collección Nikoï, París.
Foto Jeppelme Hyde, París.



"La exprimadora y la rosa", 1937. óleo sobre tela. Colección privada.
Foto: Jacqueline Hyák, París.

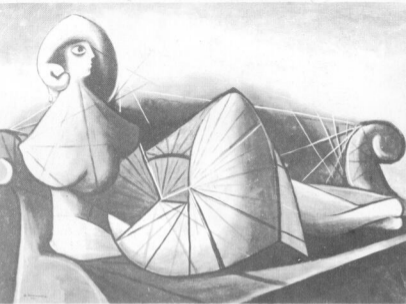
"Composita surrealista", 1934, olio
Collezione Nicola Pignatelli, Caracas.



"Mujer sobre un cenepl", 1943. Óleo sobre tela.
81 x 60 Colección S. Janssen, Bruselas.
Foto: Paul Bijlster, Bruselas.

"Mujer acostada", 1942. Escultura desmontable,
madera. 130 x 250 Colección S. Janssen, Bruselas.
Foto: Paul Bijlster, Bruselas.



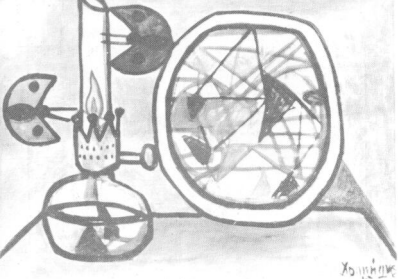




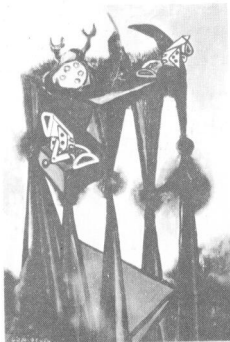


"Composición con frutero y sillas" - 1945
96 x 381 días Colección Westeraki, Tenerife
Foto: Jorga, Tenerife.

"Cena de guanches" - 1955, días 80 x 80.
Colección Pedro García Cabrera, Tenerife.
Foto: Harberg, Tenerife.

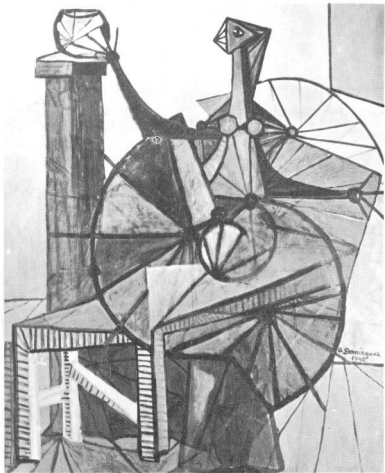


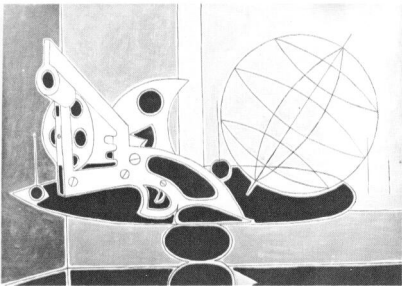
"Quinqué y espejo", 1947.
 óleo sobre tela. Galería
 Nacional de Praga.
 Foto: Vladimír Fyman, Praga.



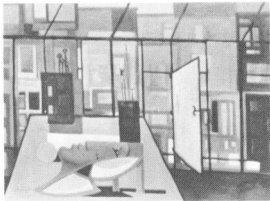
"Teléfono y revólver", 1946.
 óleo sobre tela. 81 x 50
 Colección G. Janssen,
 Bruselas. Foto: Paul D'Heyber.

"La vidriera". 1946. óleo sobre tela. Colección Galería Nacional de Praga.
Foto Vladimír Fyfan, Praga.





"El telescopio y la cámara"
 óleo y tinta china sobre tela. Colección privada.
 Foto: Marc Vauz, París.



"El taller", 1950, óleo y tinta china sobre tela. 80 F. Propiedad de
 origen Galería de Francia, París.

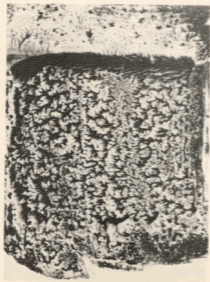
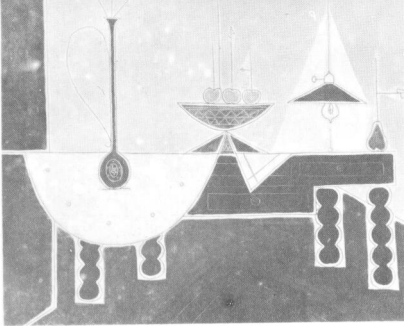
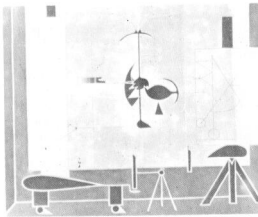


Рис. Лига, Тавра.
Сколько времени, Тавра
"Сколько" - 1908, 010 (18 x 22).

"Сколько",
на рис.



"La mesa suiza", 1950
 óleo y tinta china sobre tela, 940 x 30 Museo de
 Arte Moderno de París

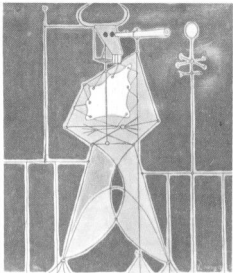


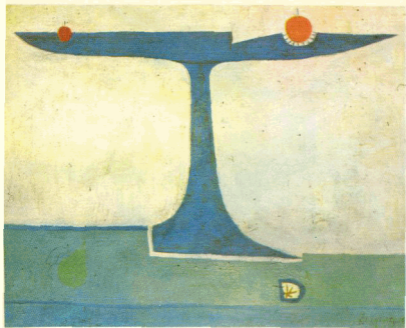
"El taller", 1955, óleo y tinta china sobre tela, 80 F Propiedad de
 origen Galería de France, París.

"Pájaros en el cielo", 1966.
Óleo sobre tela, 105 x 130.
Colección Janssen, Bruselas.
Foto Paul Dujardin, Bruselas.



"El monarca eléctrico",
diseño y tinta china sobre tela, 8 x 8.
Propiedad de origen Galería de Francia, París.





"El futbol como futbol" - 1966, óleo (86 x 68),
Colección Wexlerofski, Tenafly,
Foto: Jorge Tavería.

co, 1940). Pero durante la guerra se queda en París. Si se le encuentra en el sumario del número surrealista «View», en 1941, como en la exposición «First Papers of Surrealism» (1942), él no aparece en los números VVV que difunden el surrealismo en los Estados Unidos en esta época. Este hecho es uno de los índices—entre otros—de la ruptura interna del movimiento surrealista, donde el océano que separaba los dos principales trozos del grupo no fue la sola causa de separación y de incompreensión ulterior. En 1943, en la Galería Carré, de París, Domínguez expone una serie de telas bastante chiriquescas y que representan su primer período figurativo, por ejemplo «El pirata». Ligado al grupo de «La Main à plume», publica en «El Surrealismo todavía y siempre», «La petrificación del tiempo, teoría de los objetos litocrónicos», de que había tenido la idea en 1939 («L'Estomac lithochronique»). En 1945 ejecuta con Delanglade, Fernández, Marcel Jean, Maurice Henry, etc., un gran fresco en la sala de guardia del hospital Sainte-Anne, de París. Participa en la Exposición Internacional del Surrealismo, y en Bruselas. Pero, de la misma manera que Chirico, Picasso, Dalí, Magritte y Masson, «habiendo cesado de gravitar en la órbita del movimiento», está ausente en la de Maeght de 1947. Expone en los «Surindépendants» en esta época, que es uno de los más vivos de este Salón.

«HISTOIRE DE LA PEINTURE SURREALISTE»,
Librairie Générale Française. París, 1968

GRAN ENCICLOPEDIA LAROUSSE

DOMINGUEZ (Oscar), pintor español (La Laguna, 1906-París, 1957). En 1927 marchó a París, enviado por su familia para atender un negocio de exportación de frutas, pero muy pronto, sugestionado por el surrealismo de la época, se dedicó íntegramente a la pintura. Su incorporación al grupo surrealista tuvo lugar en 1934, pero desde mucho tiem-

po antes producía ya una figuración onirista y surrealizante. En su etapa de madurez superó todas las sugerencias mímicas que le habían conducido hasta aquel movimiento (fundamentalmente, Picasso, Dalí, Ernst y De Chirico) y realizó una pintura que traducía muy bien el carácter de su propia vida, hosca y turbulenta, que le llevó hasta el suicidio.

Tomo 3, página 973

ESQUEMA DE SU VIDA

1906

- Nace el 7 de enero en la ciudad de La Laguna, Tenerife, Islas Canarias.

1917

- Cursa estudios en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Laguna.

1927

- Se marcha a París.

1929

- Primeros cuadros surrealistas.

1934

- Primeros contactos con André Breton y Paul Eluard.

1935

- Entrada oficial en el grupo surrealista. Conoce a Picasso.

1936

- Exposición Surrealista en Copenhague.
- Exposición Surrealista en Tenerife.
- Exposición Surrealista en Londres.

1937

- Exposición Surrealista en Tokio.

1938

- Exposición Surrealista en Oslo.
- Exposición Surrealista en París.
- Exposición Surrealista en Amsterdam.

1939

- La guerra. Vive en París. L. Salón de los Independientes, París.

1940

- Exposición Surrealista en Méjico.
- Reside en Marsella.

1942

- Quincena de Arte Español. París.

1943

- Exposición personal Galerie Carré.

1944

- Salón de Otoño, París.

1945

- Hugo Gallery, Nueva York.
- Salón de las Tullerías, París.
- Salón de Mayo, París (y los años siguientes).
- Españoles de la Escuela de París.
- *Surindependants*, París. Abandona el grupo surrealista.
- Pintores españoles de la Escuela de París, Praga.

1946

- Galerie Roux-Hentschel, París.

1948

- Exposición en Umelecka Beseda, Olmutz.
- Viaje a Checoslovaquia.

1949

- Exposición en Umelecka Beseda, Bratislava.
- Exposición en Umelecka Beseda, Praga.
- Viaje a Checoslovaquia.

1950

- Galerie Apollo, Bruselas.
- Galerie de France, París.

1951

- Galerie Apollo, Bruselas.
- Galerie Le Touquet, París-Plage

1953

- Exposición en La Demeure. Tapices Aubusson.

1954

- Galerie Drouant David, París.

1955

- Galerie Palais des Beaux Arts, Bruselas.

1956

- Galerie Diderot, París.

1957

- Galerie Rive Gauche, París.
- 31 de diciembre. Se suicida en su taller de París, rue Campagne Première, 23.

1964-65

- Exposición de Artistas Españoles. Sala retrospectiva O. D. Rimini-Florenca-Ferrara-Reggio Emilia-Venecia.

1965

- Galería Nacional de Praga. «Pintores españoles de la Escuela de París».

1968

- Exposición en el Städtisches Museum Schloss, Morsbroich, Leverkusen.
- Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

1969

- Exposición Galleria Milano, Milano.

ALGUNAS OBRAS ILUSTRADAS POR OSCAR DOMINGUEZ

1934

- Agustín Espinosa: «Crimen». Ediciones Gaceta de Arte.
- Eduardo Westerdahl: «Willi Baumeister». Ediciones Gaceta de Arte.
- Emeterio Gutiérrez Albelo: «Romanticismo y cuenta nueva». Ediciones Gaceta de Arte (portadas).

1942

- Robert Ganzo: «Domaine», 8 aguafuertes.

1940-46

- André Breton: «Anthologie de l'Humour noir».

— Paul Eluard: «Poésie et Verité» (32 aguafuertes).
Ed. Les Nourritures Terrestres. París.

Ha colaborado en numerosas revistas de arte moderno.

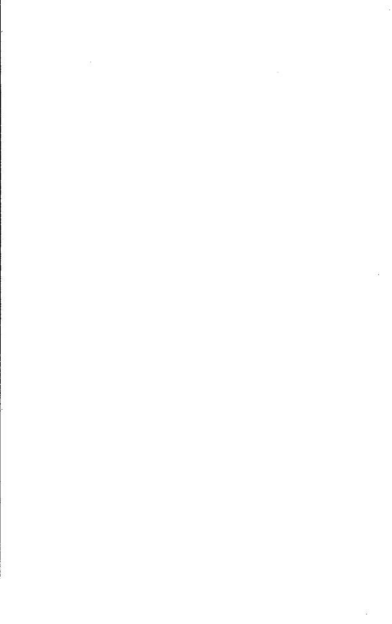
Las obras de Oscar Domínguez se encuentran en el Museo de Arte Moderno de París y en los de Arte Contemporáneo de Praga, Bratislava y Olmutz, entre otros. Figura en las colecciones de Sir Roland Penrose, Londres; Legado André Breton, Vizcondes de Noailles, Paul Eluard, Georges Hugnet, Patrick Waldberg, Marcel Jan, Dr. Mabille, París; Dr. Ambirikous, Atenas; Urvater, Bruselas; Petersen, Copenhague, etcétera. En las Galerías de Petit, France, Carré, Rive Gauche, Henriette Gomes, de París; Galleria Milano (Pellegrine), Milán, etc.

Su taller y colección salió a venta pública en la sala número 10 del Hotel Druot, de París, el 14 de noviembre de 1970. La colección se componía de óleos, gouaches, acuarelas, dibujos, litografías y aguafuertes. Se encontraron en su taller obras de Picasso, Marie Laure, Tal-Coat, Ackermann, Busse, Clavé, Cocteau, Flores, Grau-Sala, Hecman, Víctor Hugo, Labisse, Lion, Dora Maar, Maillol, Ronson, Vuillamy, etcétera (entre óleos, gouaches, litografías y dibujos). El total de obras subastadas fue 147 que unidas a las de su colección llegó a 174.

La colección, junto a su correspondencia, objetos personales, críticas, etc., se dispersó, creando una laguna para los estudiosos de su obra.

En 1968: «Primera monografía de O. D.», por Eduardo Westerdahl. Ed. Gustavo Gili, S. A. Barcelona.

En preparación: «Oscar Domínguez», por Patrick Waldberg. André de Rache, Editeur, Bruselas.



ESQUEMA DE SU EPOCA

1906

Nace Oscar Domínguez. El Aduanero Rousseau en el Salón de Otoño de París. Primera influencia sobre Picasso de la escultura negra. Chagall y Modrian se instalan en París. Muere Cézanne.

1907

Picasso: «Les demoiselles d'Avignon». Picasso es presentado a Braque por Apollinaire. Freud: «Delirio y sueño de la «Gradiva», de Jensen. Klee: «Entretenimiento musical». Emile Cohl: Primer dibujo animado.

1908

Banquete en honor de Rousseau en el taller de Picasso. Arnold Schoenberg: «Pierrot lunar». Braque: Exposición en Kahnweiler de sus telas cubistas rechazadas por el Salón de Otoño. Apollinaire: «Onirocrítica».

1909

Picasso: Vacaciones en Horta del Ebro. Marinetti: Manifiesto futurista. Alfred Kubin: «Die andere Seite». Picabia: Ruptura con su período impresionista. Gaudí: Terminación de la Casa Milá. Los Ballets rusos en el Teatro du Châtelet.

1910

Kandinsky: Primera obra abstracta. Gaudí: Bancos del Parque Güell.

1911

Chirico: Se instala en París. Munich: «Die Blau Reiter». Los cubistas en el Salón de los Independientes. Amundsen llega al Polo Sur. Elaboración del «test» de Rorschach. Primeros films de Mack Sennett, Picasso y Braque pintan composiciones cada vez más abstractas. Braque introduce letras y texturas imitando madera y mármol.

1912

Apogeo del cubismo analítico. Debate en la Cámara de los Diputados, de París, a propósito de los pintores cubistas. Duchamp: «Desnudo descendiendo una escalera». Franz Kafka: «El proceso». Kandinsky: «De lo espiritual en el arte». Cheval: Terminación del «Palacio Ideal». Manifiesto técnico de la escultura futurista. Picasso y Braque: Primeros «papiers collés».

1913

Atomo de Niels Bohr. Apollinaire: «Alcools». Chirico: Epoca de las Arcadas». Kandinsky: «Improvisaciones». Stravinsky: «La consagración de la Primavera». Carrá: «La pintura de los sonidos, de los ruidos y de los olores». Russolo: «El arte de los ruidos». Nueva York: «Armory Show».

1914

La guerra. Duchamp: Primeros «ready-made». Arp: Encuentro con Max Ernst en Colonia. Apollinaire: Primeros caligramas. Chirico: «Le cerveau de l'enfant» y «Melancolía y misterio de una calle». Chaplin: Primeros films. Emile Borel: «Le hasard». Rimbaud: Publicación de las «Cartas» de 1875.

1915

Picasso: Retratos ingrescos. Einstein: Teoría de la Relatividad generalizada. Duchamp y Picabia en Nueva York.

1916

Arp: Primeros relieves recortados y pintados. Man Ray: «Theater». Marinetti: «La nueva religión de la moral de la velocidad». Zurich: Apertura del «Cabaret Voltaire». Fundación Dada. Muerte de Franz Marc, en Verdun. Muerte de Boccioni.

1917

Chirico: Interiores metafísicos. Duchamp: «Fontaine». Leyde: Fundación de la revista «De Stijl». Barcelona: Vacaciones de Picasso. Chaplin: «El emigrante».

1918

Fin de la guerra. Grosz: «Los funerales del poeta Oskar Panizza». Tzara: Manifiesto Dada. Berlín: Primeros fotomontajes y poemas fonéticos. Barcelona: Primera exposición Miró. Muerte de Apollinaire.

1919

Ernst: Primeros «collages». Schwitters: Primeros cuadros MERZ. Miró: Encuentro con Picasso. Rutherford: Desintegra-

ción del átomo. Jung: «Psicología del Inconsciente». Weimar: Fundación del «Bauhaus». París: Fundación de la revista «Littérature». El «jazz» es introducido en Europa. Roma: Fundación de la revista «Valori Plastici».

1920

Picasso: Epoca pompeiana. Spengler: «La decadencia de Occidente». Prampolini: «Arquitectura espacial cromática». Primera exposición en París de «collages» de Max Ernst. Exposición Dada en Colonia y Berlín. Nueva York: «La Société Anonyme». Madrid: Manifiesto ultraísta de Guillermo de Torre; primer cine club español, fundado por Buñuel en la Residencia de Estudiantes (1920-1923). Muerte de Modigliani.

1921

P. Camille Revel: «El azar, su ley y sus consecuencias». Max Ernst: «L'Elephant de Célèbes». Man Ray: «Rayogramas». Eluard: «Las necesidades de la vida y las consecuencias de los sueños». Marinetti: «El tactilismo». Miró: Presentación en la galería «La Licorne» por Maurice Raynal. Chaplin: «El niño».

1922

James Joyce: «Ulises». Arp: «La tabla con huevos». Pica-bia: «La noche española». Prampolini: Manifiesto del arte mecánico. París: Salón Dada.

1923

Luis de Broglie: Principios de la mecánica ondulatoria. Leo Frobenius: El Africa desconocida. Duchamp: Terminación del vidrio «La mariée mise a nu par ses célibataires», comenzado en 1915. Madrid: Fundación de la «Revista de Occidente».

1924

Manifiesto del Surrealismo. Fundación de la «Revolution Surréaliste». Miró: «Tierra labrada» y «Carnaval de arlequines». Juan Gris: Pronuncia una conferencia en la Sorbonne. Léger: «Ballet Mécanique» (film). Tzara: Siete manifiestos Dada. Descubrimiento de la ionosfera. Muerte de Kafka.

1925

Picasso: «La danza». Chirico: Período surrealista, que dura hasta 1930. Millikan: Descubrimiento de los rayos cósmicos. Principio de las matemáticas intuicionistas. Max Ernst: Epoca de los «frottages». Ortega y Gasset: «La deshumanización del arte». Guillermo de Torre: «Literaturas europeas de vanguardia», Madrid. Organización Española de los Artistas Ibéricos.

1926

«Le cadavre exquis». Mecánica de los Cuanta. Primeras experiencias de televisión. Muerte de Gaudí.

1927

Pavlov: «Los reflejos condicionados». Heidegger: «Sein und Zeit». Picasso: «L'Atelier». Yves Tanguy: «Maman, papa est blessé!». Exposición de obras de los alienados en la Galería Vavin-Raspail. Madrid: «La Gaceta Literaria» (1927-1932). Los surrealistas se acercan al comunismo. Muerte de Juan Gris.

1928

Einstein: «Teoría del campo unitario». John W. Dunne: «El tiempo y el sueño». Breton: «Nadja». Dalí y Buñuel: «El perro andaluz». Chaplin: «El circo».

1929

Max Ernst: «La femme 100 têtes». Dalí: «El juego lúgubre». Manifiesto de la «Aero-peinture». Nueva York: Fundación del Museo de Arte Moderno. Tzara: Se separa del Surrealismo. Madrid: Traducción al castellano del libro de Franz Roh «Realismo mágico».

1930

Aragón: «La Peinture au Défi». Buñuel y Dalí: «La edad de oro». Fundación de la revista «Le Surrealisme A.S.D.L.R.». Munich: Exposición del «arte degenerado». Suicidio de Maïakovski.

1931

Picasso: Serie de anatomías. Arp: Primer papel rajado. Dalí: «La persistencia de la memoria». Creación de los objetos surrealistas de funcionamiento simbólico. Chaplin: «Luces de la ciudad».

1932

Breton: «Los vasos comunicantes». Fundación de ADLAN, en Barcelona. Fundación de «Gaceta de Arte», en Tenerife. Fundación de la revista «Arte», en Madrid.

1933

Kandinsky abandona Alemania: Malraux: «La condición humana». Dessau: El «Bauhaus» desaparece. Berlín: Los «Ibéricos» en la Galería Flechtheim. Tzara: «L'Antitête». La célula fotoeléctrica. Madrid: Fundación del grupo Arte Constructivo, de Joaquín Torres García.

1934

Magritte: «El movimiento perpetuo». U. R. S. S.: El realismo socialista. Nueva York: Primera exposición de objetos industriales en el Museo de Arte Moderno.

1935

Picasso: Poemas. Prampolini: «Arte polimatérico». Exposición surrealista en Copenhague y Tenerife. Los surrealistas rompen con el partido comunista. Panfleto «Du temps que les surrealistes avaient raison». Suicidio de Crevel. Muerte de Malevitch.

1936

Guerra española. Invención del radar. Oscar Domínguez: Decalcomanía sin objeto. Nueva York: Exposición «Fantastic Art, Dada y Surrealism», en el Museo de Arte Moderno. Reconstrucción del vidrio de Marcel Duchamp. Exposición de objetos surrealistas en París. Exposición Internacional del Surrealismo en Londres. Exposición Picasso en Barcelona y Madrid.

1937

Breton: «L'amour fou». Picasso: «Guernica».

1938

Henry Miller: «Trópico de Cáncer». París: Gran exposición del Surrealismo y publicación del «Diccionario abreviado del Surrealismo».

1939

Fin de la guerra española. Principio de la guerra mundial. Avión a reacción. Descubrimiento del DDT. Muerte de Freud.

1940

Derrota de Francia. Breton: «*Antología del humor negro*». Pierre Mabille: «*El espejo de lo maravilloso*». Méjico: Exposición Internacional del Surrealismo. Chaplin: «*El dictador*». D. T. Suzuki: «*Ensayo sobre el budismo Zen*». Muerte de Klee.

1941

Breton, Max Ernst, André Masson y otros surrealistas se marchan a Estados Unidos; Péret, a Méjico; Domínguez permanece en Francia. Madrid: Salones de la «*Academia Breve de la Crítica de Arte*», seguidos por «*El Salón de los Once*».

1942

Nueva York: Fundación de «*VVV*»; Exposición Internacional del Surrealismo. París: Publicaciones clandestinas: Eluard, «*Poesía y verdad*»; las hojas de «*El honor de los poetas*» y «*Lettres Françaises*».

1943

Wifredo Lam: «*La jungla*». Yves Tanguy: «*Divisibilidad indefinida*». Sigue la guerra.

1944

Liberación de París. Picasso: Variaciones sobre «*La bacanal*», de Poussin. Breton: «*Arcane 17*». Muerte de Kandinsky. Muerte de Mondrian. Muerte de Soutine.

1945

Destrucción de Hiroshima y Nagasaki por la bomba atómica. Fin de la guerra. Calculadora electrónica. Jung: «*Psicoanálisis y alquimia*». Fautrier: «*Rehenes*». Dubuffet: «*Minerva*» (óleo en madera con varios materiales). Muerte de Gutiérrez Solana.

1946

J. P. Sartre: Difusión del existencialismo. Comienzo de la pintura americana de acción. París: Salón de las Nuevas Realidades. China: Principio de la guerra civil. Muerte de Moholy-Nagy.

1947

París: Exposición Internacional del Surrealismo. Max Ernst: «El Surrealismo y la pintura» (cuadro).

1948

Exposición del Surrealismo en Praga y Santiago de Chile. Picasso: Exposición de cerámicas en la «Maison de la Pensée Française». Fundación del Grupo «Dau al Set», en Barcelona. Fundación del grupo «Cobra», en Bruselas. Constitución del Estado de Israel. Invento del transistor. Muerte de Schwitters. Muerte de Arshile Gorki.

1949

Claude Levi Strauss: «Les structures elementaires de la parenté». Fundación de la Escuela de Altamira (1949-1950). República Popular China. Muerte de Joaquín Torres-García.

1950

Guerra de Corea. Picasso: Variaciones sobre un retrato de El Greco. Buñuel: «Los olvidados».

1951

Michel Tapié: Exposición «L'Informel». Picasso: «Los fusilamientos de Corea». Magritte: «Perspectiva de Madame Recamier», de David. Muerte de Wols.

1952

Chaplin: «Candilejas». Muerte de Paul Eluard.

1953

Muerte de Picabia.

1954

Principio de la guerra de Argelia. Yves Tanguy: «¿Dónde estás tú?». Muerte de Eugenio d'Ors.

1955

Picasso: Variaciones sobre «Las mujeres de Argel», de Delacroix. Arp: «Forma simétrica con copos de azar». Muerte de Einstein. Muerte de Ortega y Gasset. Muerte de Tanguy.

1956

Primera exposición de Tapies en París. Principio de las guerrillas castristas en Cuba. Nacionalización del Canal de Suez. Independencia de Marruecos. Muerte de Prampolini. Muerte de Pollock.

1957

Primer satélite artificial. Fundación del grupo «El Paso», Madrid. Ghana: Primer país africano negro independiente. Picasso: Variaciones sobre «Las meninas», de Velázquez. Muerte de Oscar Domínguez.

BIBLIOGRAFIA BASICA

HUGNET, GEORGES

- «L'objet utile. A propos d'Oscar Domínguez». Cahiers d'art, París, núm. 5/6,
- «Minotauro», París: «Decalcomanías sin objeto».

WESTERDAHL, EDUARDO

- «De Arp a Domínguez», Gaceta de Arte, núm. 38, Santa Cruz de Tenerife, 1936.
- «Fantastic Art, Dada, Surrealism». Edit. Alfred H. Barr, Jr. Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1936.
- «Surrealism», Faber and Faber, Londres. Introducción de Herbert Read, 1936.
- Revista «View», Nueva York, 1941.
- «Diccionario Abreviado del Surrealismo». Galerie Beaux Arts, París, 1938.
- «Art Since 1945». Ed Thames and Hudson, Londres.
- «Almanach Surrealist du demi-siècle». La Nef. Editions du Sagittaire, París, 1950.

JEAN, MARCEL

«Histoire de la Peinture Surrealiste». Editions du Seuil. Paris, 1959.

GUILLEN, MERCEDES

«Artistas españoles de la Escuela de París». Taurus Ediciones, S. A. Madrid, 1960.

WALDBERG, PATRICK

«Le Surréalisme». Le Gout de Notre Temps. Colección dirigida por Albert Skira. Lausanne, 1962.

MORENO GALVAN, JOSE M.º

«Esposizione d'arte spagnola contemporanea, Rimini, Florencia, Ferrara, Reggio Emilia, Venecia» (1964-1965).

WALDBERG, PATRICK

«Chemins du Surréalisme». Ed. de la Connaissance, S. A. Bruselas, 1965.

AGUILERA CERNI, VICENTE

«Panorama del nuevo arte español». Ediciones Guadarrama. Madrid, 1966.

PASSERON, RENE

«Histoire de la peinture surréaliste». Le Livre de Poche. Librairie Générale Française, 1968.

WESTERDAHL

- «Oscar Domínguez». Monografía colección Nueva Orbita. Edit. Gustavo Gili, S. A., dirigida por Gustavo Gili Torra. Barcelona, 1968.

MORENO GALVAN, JOSE MARÍA

- «Última vanguardia española». Edit. Magius, S. A. Madrid, 1969.
- «La Documentation Photographique - Le Surréalisme». Ministerio de Educación Nacional. París, 1970.
- «Gran Enciclopedia Larouse».

PIERRE, JOSE

- «Le Surréalisme». Histoire Générale de la Peinture. Editions Rencontre. Lausanne.
- «Dictionnaire Benezit». Nueva edición. París.



INDICE

	<u>Páginas.</u>
El pintor... ..	7
Su pintura	21
El pintor ante la crítica... ..	33
Láminas... ..	49
Esquema de su vida	67
Esquema de su época	73
Bibliografía básica	83





COLECCION

(Artistas Españoles contemporáneos)

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola - Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victorio Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viño.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Arcán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.

En preparación:

- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor-Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tapies, por Sebastián Gasch.

ULPO



BIG 5

SERIE PINTORES



SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA