oscar Domínguez

el triple trazo 1948-1952

Óscar Domínguez:
El triple trazo. 1948≡1952

Agradecimientos

José Arce
Francisco Blanco
Yvan Coscas
Francesc Mestre
Helena Olmos
Michel Zlotowski
Yves Zlotowski

Exposición

GALERIA MARC DOMÈNECH
Ptge Mercader 12, bxs · 08008 Barcelona
info@galeriamarcdomenech.com · +34 93 595 14 82 · www.galeriamarcdomenech.com
17 septiembre ≡ 30 octubre de 2020

GALERÍA GUILLERMO DE OSMA
Claudio Coello, 4 · 28001 Madrid
info@guillermodeosma.com · +34 914 355 936 · www.guillermodeosma.com
12 noviembre de 2020 ≡ 15 enero de 2021

Catálogo

© **De este catálogo**_ Guillermo de Osma Galería
© **De los textos**_ Sus autores

Coordinación_ M. Sainz de la Maza · D. López-Carcedo · M. Cuenca

© **Fotografías**_ Sus autores

Diseño_ Miriam Sainz de la Maza
Traducciones_ Discobole · Sirk
Impresión_ Advantia. Comunicación
Depósito legal_ M-2681-2020

Cubierta_ *Le revolver,* 1952. Cat. no. 21 (det.)

Óscar Domínguez:
El triple trazo

EL PROPIO DOMÍNGUEZ, o algún acertado crítico, definió con el término «triple trazo» –*triple trait*– este período de la obra de Domínguez al que se le dedica por primera vez una exposición en Madrid y Barcelona.

Durante algo más de cuatro años –entre 1948 y 1952– Domínguez pinta con entusiasmo y ahínco con esta técnica novedosa y original; toda de él. El fruto de este tenaz e ilusionado trabajo es una prolífica producción de una obra poética y armoniosa llena de valores plásticos originales. Son cuadros que tienen mucho de partituras musicales. Son composiciones serenas y dichosas, casi joviales, que contrastan con lo que ha estado pintando antes y lo que pintará después. Hasta los elementos agresivos, el revólver, las flechas, el toro y sus afilados cuernos, los inquietantes gatos pierden su ferocidad y su desazón para convertirse en seres y objetos amables, pacíficos: en materia poética. Los objetos pueden estar animados y se atribuyen funciones imprevistas como los fruteros que se comen las frutas que deberían conservar. El humor –casi siempre presente– confiere a estas obras ironía y sutilidad, eliminando la tensión dramática.

Como bien lo explica en su iluminador artículo el escritor y crítico Lázaro Santana, esta lírica y gozosa belleza corresponde con un momento feliz y sereno de la vida de Domínguez, antes de sus tormentosos últimos años. En Domínguez el arte es un reflejo de su biografía y aunque siempre será un pintor que experimenta y se esfuerza en renovarse, parece en estos años haber encontrado su camino.

Las imágenes tan queridas de Domínguez –la mujer, los pájaros, el toro, los gatos, el revólver, el frutero, el propio pintor y su taller…–, se conjugan estos años en composiciones estructuradas de una suave geometría, más musical que rígida, donde la línea de tinta china las delimita en el espacio y las consigna en el propio lienzo ayudado por una paleta de colores suaves de una factura muy diluida. En lo que profundiza Isidro Hernández en su poético ensayo.

Podemos sugerir ecos o proponer correspondencias con las obras poéticas de un Klee, los ligeros y rítmicos móviles de Calder, las composiciones arcaicas y esotéricas de un Brauner, pero realmente Domínguez no se parece a ninguno de sus contemporáneos; ya no hay referencias picassianas o dalinianas.

Momento mágico y original.

Guillermo de Osma
Marc Domènech

EL MATEIX DOMÍNGUEZ, o algun crític encertat, va definir amb el terme «triple traç» *–triple trait–* aquest període de l'obra de Domínguez al qual es dedica per primera vegada una exposició a Madrid i a Barcelona.

Durant una mica més de quatre anys –entre el 1948 i el 1952– Domínguez pinta amb entusiasme i afany utilitzant aquesta tècnica nova i original, tota seva. El fruit d'aquest esforç tenaç i il·lusionat és una prolífica producció d'una obra poètica i harmoniosa plena de valors plàstics originals. Són quadres que tenen molt de partitures musicals. Són composicions serenes i alegres, gairebé jovials, que contrasten amb el que ha estat pintant abans i amb el que pintarà després. Fins i tot els elements agressius –el revòlver, les fletxes, el toro i les seves banyes afilades, els gats inquietants– perden la ferocitat i el desfici per convertir-se en éssers i objectes amables, pacífics: en matèria poètica. Els objectes poden estar animats i atribuir-se funcions imprevistes, com les fruiteres que es mengen les fruites que haurien de conservar. L'humor –gairebé sempre present– confereix a aquestes obres ironia i subtilitat, i n'elimina la tensió dramàtica.

Com molt bé explica al seu il·luminador article l'escriptor i crític Lázaro Santana, aquesta lírica i joiosa bellesa correspon a un moment feliç i serè de la vida de Domínguez, abans dels seus tempestuosos últims anys. En Domínguez, l'art és un reflex de la seva biografia i, encara que sempre serà un pintor que experimenta i s'esforça per renovar-se, sembla que durant aquests anys realment troba el seu camí.

En aquesta època, les imatges tan estimades de Domínguez –la dona, els ocells, el toro, els gats, el revòlver, la fruitera, el mateix pintor i el seu taller, etc.– es conjuguen en composicions estructurades d'una geometria suau, més musical que rígida, en què la línia de tinta xinesa les delimita en l'espai i les consigna a la tela, ajudada per una paleta de colors suaus d'una factura molt diluïda. En això aprofundeix Isidro Hernández en el seu poètic assaig.

Podem suggerir ecos o proposar correspondències amb les obres poètiques d'un Klee, els lleugers i rítmics mòbils de Calder, les composicions arcaiques i esotèriques d'un Brauner, però realment Domínguez no s'assembla a cap dels seus contemporanis: ja no hi ha referències picassianes ni dalinianes.

Moment màgic i original.

ÓSCAR DOMÍNGUEZ LUI-MÊME, à moins que ce ne soit un critique particulièrement inspiré, a baptisé du nom de «triple trait» cette période de son œuvre à laquelle, pour la première fois, une exposition est consacrée à Madrid et à Barcelone.

Pendant un peu plus de quatre ans –entre 1948 et 1952–, Domínguez peint avec enthousiasme et acharnement avec cette technique novatrice, et même profondément originale puisqu'elle lui est entièrement propre. Il en résultera une œuvre prolifique, poétique et harmonieuse, pleine de valeurs plastiques originales. Une œuvre qui nous renvoie aux partitions de musique. Une œuvre empreinte de bonheur et de sérénité, presque joviale, en contraste avec ce que Domínguez avait peint auparavant et avec ce qu'il peindra par la suite. Même les éléments agressifs –le revolver, les flèches, le taureau et ses cornes pointues, les chats inquiétants…– perdent leur férocité et leur aspect menaçant, jusqu'à se convertir en êtres ou en objets agréables, pacifiques: en matière poétique. Les objets peuvent être animés et s'octroyer des fonctions imprévues, comme les compotiers qui mangent les fruits qu'ils devraient conserver. L'humour –ici toujours présent– confère aux tableaux, dépouillés de tension dramatique, ironie et subtilité.

Comme le montre très bien dans son article très éclairant l'écrivain et critique Lázaro Santana, cette beauté lyrique et joyeuse correspond à une période heureuse et sereine de la vie de Domínguez, avant ses houleuses dernières années. Or, son art est le reflet de sa vie. Et, bien qu'il sera toujours un peintre en quête d'expérience et de renouvellement, il semble qu'en ces années il ait trouvé son chemin.

Les images si chères à Domínguez –la femme, les oiseaux, le taureau, les chats, le revolver, le compotier, le peintre et son atelier…– se conjuguent au cours de ces années dans des compositions structurées à la douce géométrie, plus musicale que rigide, où le trait à l'encre de Chine les délimite dans l'espace et les consigne sur la toile à l'aide d'une palette de couleurs douces d'une facture très diluée qu'a très bien décrite Isidro Hernández dans son essai poétique.

Nous pouvons suggérer des échos ou voir des concordances avec les œuvres poétiques d'un Klee, les légers et rythmiques mobiles de Calder, les compositions archaïques et ésotériques d'un Brauner, mais, en réalité, Domínguez ne ressemble à aucun de ses contemporains; on ne trouve pas chez lui nulle des références picassiennes ou daliniennes.

Un moment magique et original.

IT WAS ÓSCAR DOMÍNGUEZ HIMSELF, or a clever critic, who coined the term *triple trait* (triple line) to describe this period of the artist's work that is being shown for the first time in Madrid and Barcelona.

For a period of just over four years –between 1948 and 1952– Domínguez put his heart and soul into painting using this novel technique that he developed himself. His dedicated and enthusiastic effort resulted in an extensive body of poetic and harmonious work full of original artistic values. These paintings are in many ways like musical scores. They are serene and happy, almost joyous, in contrast with his earlier and later paintings. Even the aggressive components –the gun, the arrows, the bull with sharp horns, the disturbing cats– lose their ferocity and their worrying aspect, becoming instead tame, peaceable beings and objects: the stuff of poetry. Objects can be animate and attributed unexpected functions, such as the fruit bowls that eat the fruit they are supposed to hold. Humour –here always present– endows these works with irony and subtlety, dispelling any tragic tension.

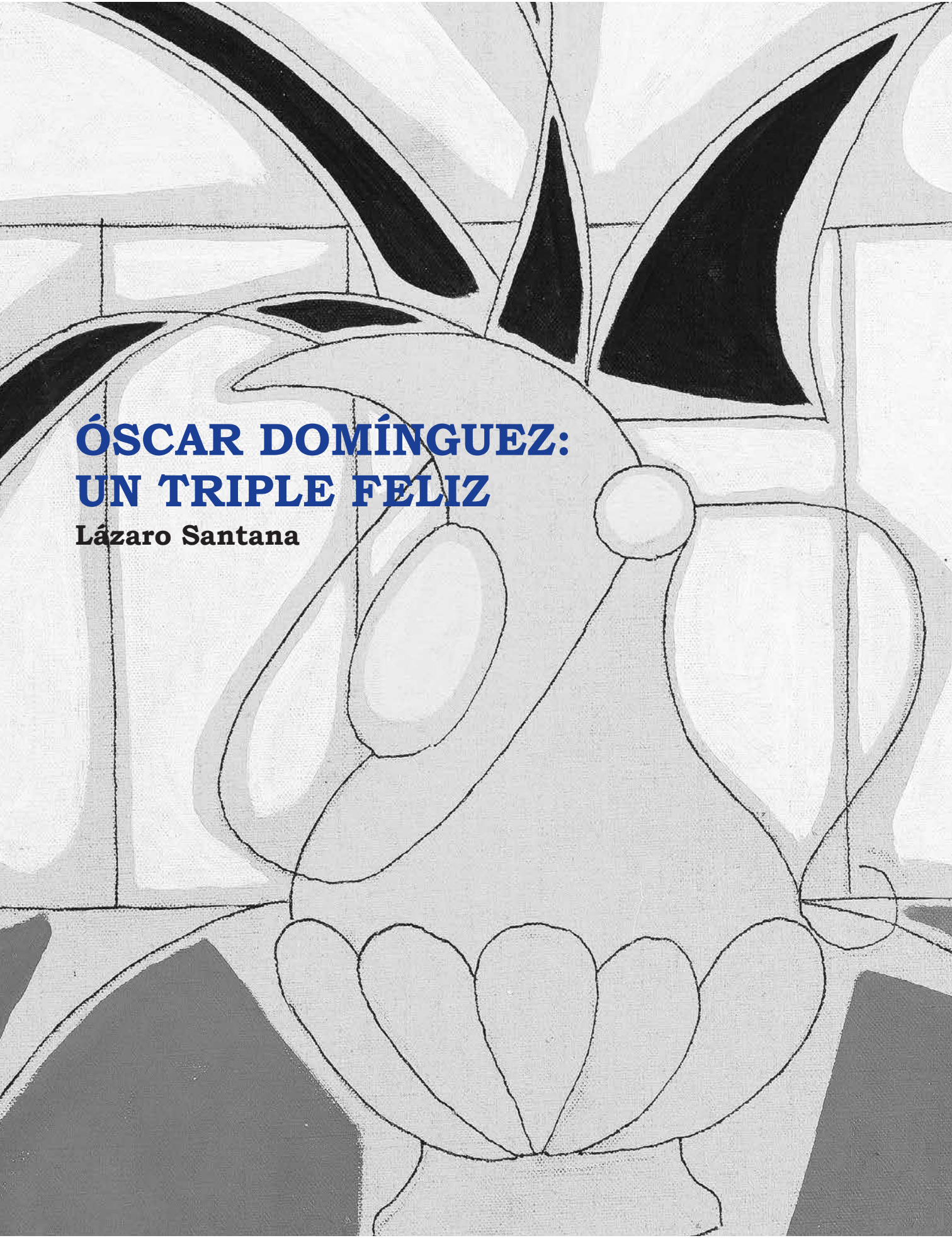
As the writer and critic Lázaro Santana explains in his illuminating article, this lyrical and joyful beauty came at a time of happiness and serenity in Domínguez's life, before his tumultuous final years. Domínguez's art is a reflection of his life, and even though he was a painter who experimented and took pains to renew himself, he seems during this period to have found his way.

The images so dear to Domínguez –women, birds, bulls, cats, guns, fruit bowls, the painter himself and his studio– came together during these years in compositions structured with a malleable geometry that is more musical than rigid, in which the line in India ink delimits them in the space and assigns them to the canvas with the help of a palette of soft colours done in a very dilute facture, as Isidro Hernández describes in detail in his poetic essay.

We could suggest echoes or affinities with the poetic works of Paul Klee, the light and rhythmical mobiles of Alexander Calder, or the archaic and esoteric compositions of Victor Brauner, but in fact Domínguez does not resemble any of his contemporaries, there are no longer any Picassian or Dalinian references.

This was a magical and original moment.

Guillermo de Osma
Marc Domènech



ÓSCAR DOMÍNGUEZ: UN TRIPLE FELIZ

Lázaro Santana

LA PINTURA DE Óscar Domínguez aparece casi siempre cruzada por la tragedia o por su inminencia: las figuras y las situaciones representadas en ella denotan –muy claramente unas veces, mediante símbolos y sugerencias en otras– la existencia de pulsiones de muerte, violencia y destrucción. Tales pulsiones cargan sus lienzos de un dramatismo desesperanzado, cuya agriedad queda no pocas veces subrayada por rasgos de ironía y humor negro. Hay también en ellos una manifiesta ferocidad expresiva, que tiende a dramatizarlos: una situación que, cuando se presenta, separa su obra del surrealismo más ortodoxo, tocado de una frialdad que afecta al distanciamiento que parece existir entre concepción y ejecución de las obras.

Domínguez maneja sucesiva o simultáneamente un repertorio iconográfico que se extiende de manera unívoca en este sentido destructivo. En su etapa más perceptiblemente surrealista –hasta 1940, aproximadamente– esos signos tienen una cualidad simbólica: enterramientos y representación del mundo subterráneo (*Los niveles del deseo,* 1932-1933*);* masoquismo, suicidio –destrucción y muerte– (*Retrato de Roma,* 1933; *Máquina de coser electro-sexual,* 1934); represión de la libertad (*Le chasseur,* 1933). Ahí aparecen venas y manos cortadas, revólveres y leones que ejercitan su actividad depredadora, pájaros encerrados en dedos de alambre que sustituyen a las rejas de una jaula, toros cuya furia arrasa la armonía (*Caja con piano y toro,* 1936*);* animales devoradores (*La mante religieuse,* 1938) como consecuencia insoslayable de la actividad sexual, y esa misma actividad, tocada de impotencia, incomunicación y desencuentro (*Le couple, Homenaje al Greco, Femmes aux boîtes de sardines,* los tres de 1937). Son signos, situaciones e incluso procedimientos sacados por Domínguez de las propuestas implícitas en los textos de Breton, y de su contacto con la obra de otros surrealistas, principalmente de Salvador Dalí y de Giorgio de Chirico, (en *Memorie della mia vita,* Chirico acusa de plagiario a Domínguez), pero que aquí traducen los propios terrores y ansiedades del pintor: la obra de Domínguez se ciñe muy fielmente a una condición autobiográfica y no solo en lo que atañe al universo de su mente (lo que cruza por ella, indeciso o preciso, entre el sueño y la alucinación), sino que incluye datos de su propia peripecia vital, es decir: de

lo que *realmente, en su sentido de visibilidad,* ocurría con su cuerpo (recuérdese que Domínguez se suicidó la noche del 31 de diciembre de 1957, cortándose las venas a la altura de la muñeca: situación que ya había sido prevista por él en un autorretrato de 1933).

Los paisajes cósmicos y las composiciones «litocrónicas» (entre 1939 y 1941) continúan exhibiendo la desolación activa en sus cuadros surrealistas, aquí acentuada por el sentido de soledad espacial que traducen esas vastas superficies inhóspitas, cercadas a veces por redes que tienen la intención de atrapar en su maraña cualquier intento de salida o escape. Su larga etapa picassiana (de 1942 a 1948, aproximadamente)* con los trazados lineales y angulosos que la caracterizan, da cabida, si ello es posible, a una dosis mayor de violencia, en ocasiones manifestadas a través de explícitas escenas bélicas –*El caballo de Troya* (1947), *La caballería* (1948), etc.–, reflejo de la situación en que el pintor vivió en los años de la ocupación de París por las tropas alemanas, y de su no probado, pero en todo caso fugaz, paso por algún campo de internamiento; la expresividad de la tragedia aparece en esta etapa reservada a la actitud (rostro, posición del cuerpo) de los toros y de los caballos que componen sus múltiples escenas de tauromaquia; la memoria agostadora de *Guernica* apenas necesita ser señalada ahí. El rostro de las mujeres, las otras protagonistas abundantes en las composiciones de la época, adquieren, por el contrario, una actitud inexpresiva; es en sus cuerpos (deformados, rotos, recompuestos a placer del autor), donde el pintor va dando la medida de un ejercicio parecido al sadismo. Ernesto Sabato[1], en su memorable *Informe sobre ciegos* describe una sesión de trabajo de Domínguez con una modelo ciega: el pintor la excita sexualmente, le inflige castigos corporales («Domínguez le hacía mil porquerías a aquella mujer», dice textualmente Sabato), la desespera, en suma, para finalmente yacer con ella entre alaridos animales («Siguió la comedia que luego fue degenerando en una sombría y casi aterradora lucha sexual entre dos endemoniados que gritaban, mordían y arañaban»): esa es la atmósfera sórdida y autodestructiva que Domínguez refleja en sus composiciones, atmósfera cuya intensidad oscura subraya un color agrio y sucio («Pinta con colores muertos», según la expresión de González Ruano)[2], enredado en la confusión compositiva que casi siempre denotan sus cuadros de entonces. Lo que Picasso

Los niveles del deseo, 1932-33

podía resolver con un trazo de color adecuado, o con unas líneas que delimitaban y armonizaban perfectamente los distintos planos de una misma composición, Domínguez lo convertía en un torpe entrecruzado de rayas que podía evocar la desvertebración de una máquina de escribir, de un caballete, de una mesa, etc., escenas a las que, para mayor confusión, podía colocar como fondo las «redes» características de finales de los años treinta. («El vicio llamado surrealista –escribe Louis Aragon– es el empleo desordenado y pasional de estupefaciente imagen». *Le paysan de Paris*, 1924). En esta etapa tiene también algún relieve en su obra una cierta implicación política del autor; algunos de sus mejores amigos –Breton, Paul Eluard, Sabato, el mismo Picasso, etc.– pertenecían al Partido Comunista (y eso pese a la oposición de principios que existe entre comunismo –orden, disciplina, obediencia– y surrealismo –anarquía, desorden– y cuyo intento de conciliación por parte de Breton y Eluard sería infructuoso, originando, probablemente, el suicidio de uno de los poetas más comprometidos con el marxismo y el surrealismo: René Crevel); no tenemos constancia de que Domínguez militara nunca en ese Partido –ni en ningún otro– pero sus simpatías estaban con él, y, en todo caso, con la oposición franquista en el exilio, y con los hombres, y las ideas, de la República española. Probablemente el periodo de mayor incidencia «política» en la actividad del pintor coincide con el de las exposiciones que realizó en Checoslovaquia; allí participó en la colectiva *Arte de la España republicana. Artistas españoles de la escuela de París,* (1946), de intención claramente política, como su enunciado indica sin ocultaciones; posteriormente expuso, en las varias individuales que hizo en aquel país, cuadros tan poco atractivos como *La liberación de España* (1947). La última exposición de Domínguez en Checoslovaquia ya suscitó el rechazo contundente y airado de la crítica dogmática comunista, que no admitía otro tipo de arte que el propugnado por el Partido, o sea: el que ajustaba a los postulados del realismo socialista. Entonces se produjo su alejamiento del surrealismo, o de la ortodoxia del grupo surrealista que dirigía férreamente Breton («verdadero Saint-Just del surrealismo», como lo define con ironía Marcel Raymond): «Me he retirado del grupo Surrealista, pues creo que este movimiento ha muerto por inercia», le dice Domínguez a Eduardo Westerdahl);[3] retirada que, probablemente, también afectó a las ideas comunistas; además, aquel tropiezo crítico checoslovaco propiciaría su distanciamiento de la participación política, o al menos de que ésta se manifestara en su trabajo de forma tan explícita.

Hacia 1948 la obra de Domínguez experimenta un cambio radical: en primer término los colores pierden la pesadez y negrura de la etapa precedente y se transforman en exponentes de un luminismo casi solar: amarillos, rojos, verdes,

naranjas, etc., sustituyen los tonos apagados de los grises, ocres, violetas, etc., que habían predominado en aquélla; por otra parte, el dibujo, trazado casi siempre con tinta china, resuelto con desenfado y seguridad, experimenta una claridad y ligereza, casi una levedad, desconocida hasta entonces en su trabajo. A veces, el resultado roza la intención humorística, pero se mantiene siempre en términos que no descienden a la caricatura, su único peligro advertible. Domínguez comienza aquí a experimentar con una técnica que él llamó de «triple trazo» y que es, sin duda, la parte más interesante y original de toda su producción, según lo advierte convenientemente el propio pintor: «Finalmente he logrado inventar una técnica que me permite una pintura personal marcando el momento más logrado de mi carrera».[4] La técnica del «triple trazo» (que consiste en trazar con tinta china el dibujo de la composición, reservando a ambos lados del mismo un espacio en blanco a partir del cual se extiende el color) la llevaría a su culminación en los años siguientes (1949 y 1950).

El Caballo de Troya, 1947
Col. TEA, Cabildo Insular de Tenerife

La metamorfosis que afecta al color se extiende también a los temas; y no es realmente que éstos sean nuevos, como tampoco lo es en toda su extensión la apertura al color; lo diferente es la forma de tratarlos. Así como en el color lo distinto ahora es la claridad, la luz y ligereza de la que son portadores esos revividos ocres, azules y amarillos, también en los temas ocurre algo semejante: los signos continúan representando a mujeres, pájaros, toros, frutas, flores, mesas, revólveres, etc.; signos recurrentes de su obra anterior, ciertamente; pero todos ellos han perdido su dramatismo primitivo, su pesantez expresiva, ese carácter borroso de los malos sueños, y se han transformado en escenas vividas o contempladas con alegría, con optimismo, con desenfado incluso, tratadas con un sentido delicado de la materia, y ordenadas con una gracia y un rigor que sorprendería a un buen pintor constructivista. Los objetos están netamente transcritos, depurados de cualquier adherencia realista. Parecen, y son, lo que representan –un gramófono, un búcaro con plantas, una caja de mariposas, un caballete, un enorme ventanal abierto al cielo y a los tejados oblicuos de las casas, una mujer junto a su máquina de coser, etc.– pero transcienden su significación original, como una metáfora trasciende la literalidad de unas palabras. De ahí resultan obras realmente hermosas, frescas, ligeras, que se dirían casi hechas con nada, con aire y luz únicamente. El acto de

pintar se convierte en un goce donde solo interviene el puro placer estético de crear gratuitamente: «cada vez más –dice un consciente Domínguez– me acerco al problema plástico, al lado inventivo que la naturaleza te abre ante la luz, la forma, el color».[5]

La metamorfosis aludida es especialmente relevante en lo que atañe a los *interiores* (el taller del pintor, bodegones) y en las tauromaquias; en primer término, se simplifican las composiciones, reduciendo sus elementos: una composición abigarrada se sustituye por otra donde predomina la espacialidad; los objetos pierden su brutalismo formal, incluso en el color, y se muestran netos, de formas simplificadas. Cualquier interior de los primeros años cuarenta, *La fin du voyage*, 1943, por ejemplo, comparado con otro de 1950, *La table noire*, dará la medida de que existe un distanciamiento y un progreso en la manera de enfrentarlos y resolverlos. El problema de acumulación se resuelve con una síntesis de limpieza. En el primer título citado, los distintos elementos que lo integran (aglomeración de redes, prisma, revólver, piedras grabadas, etc.) contrastan con el segundo donde, aunque figuren también varios elementos (mesa, mantel, florero, frutero, lámpara, etc.) su diseño ajustado, subraya la confusión compositiva del *La fin du voyage*, y, como contraste, la claridad y exactitud con que estos encajan en *La table noire* (en tal contexto cabría incluir las variaciones sobre el tema «fruteros come frutas», un irónico despliegue de canibalismo inocente). Lo mismo ocurre con los *ateliers*: la composición angulosa, los colores ásperos, el trazo grueso y abrupto que delimita figuras y objetos en esas composiciones de los primeros años cuarenta (véase *Le peintre a son chevalet*, 1945), suponen la antítesis de cualquiera de los *ateliers* pintados en 1950, que constituyen un prodigio de equilibrio compositivo –y eso pese a la abundancia de objetos en un espacio del que ha sido eliminada la figura humana del pintor o la pintora. Ello nos da una idea de la madurez alcanzada por Domínguez, y de cómo éste había logrado dominar elementos de la composición sin dejarse arrastrar por ellos. Hay selección, y no añadidos. Recursos plásticos y no retórica simbólica. Aquí, la advertencia antes citada de Aragon no tendría lugar. Son ciertamente composiciones arriesgadas; están a punto de incidir en lo decorativo, pero escapan indemnes de ese riesgo por el férreo control formal que el pintor ejerce en su trabajo; no hay excesos complacientes; cuanto se muestra parece necesario; y todo

La fin du voyage, 1943

está perfectamente ajustado, como en una maquinaria de relojería que se complace en abrirse a la luz. Es una idea hecha forma y color, es decir: una imagen de la belleza. En cuanto a las tauromaquias, si tenemos en cuenta la importancia que este tema había supuesto en la obra de Domínguez y en el significado que adquiere en la totalidad de su trabajo, su conversión es más radical. Si anteriormente representaba a los toros con imágenes que eran portadoras de una carga enorme de violencia, furia y destrucción –ya fuera recibida o infligida, de un contenido dramático de clara derivación picassiana– en esta nueva etapa los hace asumir, en la expresión de sus rostros y en las posturas de sus cuerpos, un sentido de contención, pasividad o indolencia hedonista, humorística, irónica, a veces incluso afectados por un sentido *femenino* de las formas; son toros que han dejado de luchar, y se sientan en la arena *a ver,* en una actitud entre beata y *chismográfica*, la realidad de su alrededor –el tendido y los espectadores, casi siempre invisibles, o apenas insinuados por manchas de color–. Sus pezuñas, pintadas de rojo o violeta, magnifican su travestismo. Es la presencia inédita como hecho plástico del «toro maricón», una figura que contraviene la completa iconografía clásica de la tauromaquia –ejercicio de ejecución y trascendencia eminentemente viril por ambas partes, el torero y el toro. La identificación que se ha hecho de Domínguez como *minotauro* (sobre todo por su al parecer desaforada e inagotable potencia sexual), a raíz precisamente de sus tauromaquias de los años cuarenta, queda aquí en entredicho, o al menos apaciguada o marginada, en aras de otras formas más civilizadas de comportamientos. Sus nuevas tauromaquias se podrían tener como ejemplos de un *anti Guernica*. Cuanto en esta composición, y en las mismas tauromaquias anteriores de Domínguez, es violencia, destrucción, augurios de sangre y sufrimiento, aquí se transforma en una mirada benévola y complaciente, mesurada y armónica, sobre ese universo animal (toros, caballos, hombres). La guerra queda lejos. También, y dado que los ganaderos profesionales consideran que los toros maricones demuestran en la lidia la misma bravura que los toros de sexualidad ortodoxa, quizás convendría abrir la perspectiva de que Domínguez contemplara, y diera carta de naturaleza en esta etapa de su trabajo, a una sexualidad *otra*.

Tauromaquia, 1951

Este periodo creativo de Domínguez coincide con una buena racha múltiple en su biografía íntima y en la profesional: por una parte, había hallado una técnica que sentía como propia –y lo era, realmente– y en la que

encontraba seguridad para su trabajo después de un largo periodo supeditado al genio incansable de Picasso de quien, en efecto, como él mismo manifiesta, había aprendido mucho, pero cuyo magisterio ya debía pesarle excesivamente en su obra, y en su autoestima como artista.[6] Por otra, estaba nuevamente enamorado, en esta ocasión de Nadine Effront, a quien había conocido en Bélgica, y con la cual vivía después de haber planteado su divorcio con Maud Bonneaud, su esposa desde 1945. El nuevo amor de Domínguez sería, como lo fueron todos los suyos, un amor *fou:* pocos años después, harto del orden que Nadine quiso poner en su vida y en su trabajo, desembocaría en la que constituyó su peor aventura: su *liaison* con Marie-Laure de Noailles, «la más manuficiente y manipuladora de todas las mecenas parisinas», según la define provocativamente John Richardson.[7] El comienzo con Nadine fue bueno; el final, francamente desastroso: daría paso a los años de absoluta decadencia de Domínguez como hombre y como artista. Sus otras relaciones, sin ser excepcionales, habían aportado algo positivo a su vida y arte; pero lo que trajo consigo su vinculación con la Vizcondesa de Noailles, –vida en el palacio de la Señora, en París o en su castillo de Hyères, trato con «la vida mundana, y todos los esnobards [*sic*] et inveciles [*sic*] que me rodeaban», según define algo más tarde Domínguez (en una carta a Westerdahl) a los integrantes del entorno de la Vizcondesa, al romper con ellos, cuando ya apenas le quedaba tiempo para tratar de recuperar algo de su anterior privilegio creador, fue precipitar su definitivo derrumbe físico, moral y estético. En 1954, como consecuencia de una de las muchas crisis personales sufridas en esos años, confiesa a Eduardo Westerdahl que ha destruido «todos mis cuadros para intentar nuevas experiencias». Una catarsis inútil: la destrucción de la obra no paraba el proceso destructivo personal, que continuaba acelerado. Pero ese desastre sin retorno quedaba aún ocho años lejano; de momento, su relación con Nadine le proporcionó un periodo de estabilidad en una sucesión de roturas y despeñaderos. Finalmente, su exposición en Bélgica (galería Apollo, 1950) había sido un éxito notable, y también la que hizo en 1951 en París, en la prestigiosa galería de France, en la que expuso «seguramente las mejores [telas] que he hecho en mi vida».[8] En conjunto vivía una situación óptima que revertía en la traducción plástica de temas

Con Maud Bonneaud en Hyères.
Al fondo, un mural del artista. Foto: E. Westerdahl

felices y procedimientos originales: «Trabajo mucho –confiesa un indudablemente satisfecho Domínguez– y las cosas me salen bien. Estoy muy contento».[9]

A mi entender, esta etapa de la obra de Domínguez constituye –con algunas decalcomanías del período 1936-1945, aproximadamente– la parte más original e interesante de su producción. Los cuadros surrealistas del primer tramo de su actividad, aun conteniendo obras muy notables como *El cazador* (1933) o *La máquina infernal* (1937), adolecen no solo de dudosa originalidad, sino de un apreciable rezago histórico con respecto al más genuino surrealismo. Domínguez es un epígono, no un fundador del surrealismo. La valoración que se ha hecho de los cuadros suyos de esa época obedece más a consideraciones extraplásticas que a un aquilatamiento ponderado de sus valores estéticos y de sus más que improbables aportaciones al desarrollo de aquel movimiento. Y para ello se han tenido en cuenta más las circunstancias azarosas de su vida que la propia pintura. El arte plástico surrealista es por su misma índole un terreno propicio para la especulación literaria. En realidad, casi podría afirmarse sin incurrir en una exageración notoria, que la pintura surrealista es más literatura (o más concretamente: ingenio literario –la entera obra de René Magritte es un evidente ejemplo de ingeniosidades pintadas–)[10] que pintura propiamente dicha: casi siempre corolario de fabulaciones doctrinales y/o poéticas, y luego, punto de excitación para interminables análisis críticos, elucubraciones filosóficas y, en fin, para todo tipo de fantasías librescas. El surrealismo, que en el ámbito literario impulsó una auténtica *revolución–liberación* expresiva e ideológica[11], en el plástico, salvo contadas excepciones –el primer Chirico, el primer Dalí, el primer Miró, y algunas pocas piezas de Max Ernst– solo congeló en imágenes más arbitrarias que sorprendentes lo que en literatura podía llegar a ser imaginación ilimitada. Sin el impulso que le prestaron con sus brillantes textos[12] poetas como Breton, Eluard, Aragon, Péret, y otros, la pintura surrealista ocuparía hoy un lugar menos importante que el que habitualmente se le asigna en las historias del arte moderno. Y sin ninguna duda, su excesiva prolongación en el tiempo, que tantos estragos causó en los seguidores del surrealismo, se debe al empecinamiento de Breton por alargar su existencia y mantener con ella su propia hegemonía artística, como muy certeramente había intuido Domínguez (*vid.* nota 3) y Ernesto Sabato: «la mayor tristeza fue ver a Breton [en 1947] que no se resignaba a dejar en paz el cadáver de su movimiento». Una biografía como la de Domínguez, compuesta por enormidades de todo tipo, especialmente en el orden de lo escabroso, que conformaba, según el mismo Sabato «uno de los pocos surrealistas que quise. Surrealista en su modo de concebir y resistir la existencia»[13], es la más a propósito para la fabulación real o

apócrifa. En ese aspecto, la vida aquí supera a la obra; y ésta, en lo que tiene de autobiográfica, y tiene mucho, se aprovecha de la fascinación que ejerce aquélla. En 1956 Domínguez clamaría: «... las cosas surrealistas me cansan y me repugnan como el alcohol». (Carta a E. Westerdahl).

Los años bajo la influencia de Picasso –casi una década, entre 1940 y 1948 incluido lo que sus «mujeres desmontables» deben a obras picassianas como *Figuras a orillas del mar* (1931) o *La mujer del sillón rojo* (1932)–, arrojan un resultado no muy rico. Domínguez parece debatirse en ellos entre ocasionales y casi fortuitos destellos personales y el fácil seguimiento de mundos formales ya descubiertos y allanados por otro. El ahondamiento en su propio trabajo, en lo que éste podía tener de más original, le resultaba más difícil que el dejarse conducir por caminos explorados; que no aprovechara y explotara a fondo su encuentro capital de ese periodo, la decalcomanía, a la que tanto partido sacara después de él Max Ernst, prueba la inconstancia del pintor. De ahí que se apropiara del vocabulario formal picassiano, embrollándolo con supuestas (o auténticas, según él las podía sentir) subversiones.

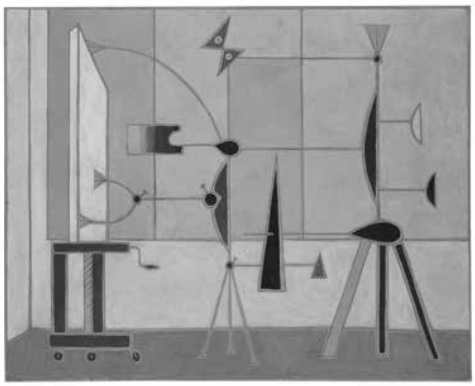
A diferencia de todo lo anterior, este trabajo de los años 49-51 lleva la impronta de una creación original; ahí no es posible aducir parentescos formales con otras obras contemporáneas. Constituye un ejemplo de equilibrio, de mesura, de buen hacer técnico, de exploración de la belleza del color y de la precisión y poesía del dibujo; de creación de un universo propio, con personalidad autónoma, perfectamente identificable. La mayoría de estas características son absolutamente nuevas en la obra de Óscar Domínguez, y hasta podría añadirse que su aparición en ella es una realidad sorprendente. Domínguez prescinde ahí de simbolismos adquiridos y se entrega a la pura fruición de pintar. Y lo hace con evidente placer. La naturaleza autodestructiva que, como hemos señalado, caracteriza buena parte de su obra anterior parece aquí superada. Estas obras transpiran goce de vivir (o al menos un genuino goce de pintar).

El pintor en su estudio

En este sentido parece inapropiada la aseveración de Guillermo de Osma cuando, al resumir un año de actividad de Domínguez

(«En 1951 vuelve a exponer nuevamente en la Galería de France, y en la galería Apollo, también en la George Moos de Zúrich y en la galería Le Touquet de París»), concluye afirmando que «Esta intensa actividad parece reflejar una vertiginosa huida hacia adelante pero sin orden ni concierto, sin criterio».[14] Quizás de Osma, más que a ese año y los anteriores se refiera a los que siguieron a 1951, que, en efecto, fueron años turbulentos y desordenados. Pues si alguna vez hubo orden, criterio, reflexión; si alguna vez tuvo claro el pintor a dónde quería ir y cómo llegar a ese lugar, fue precisamente en el periodo 1949-1951. Que luego, por razones diversas, clavadas como raíces dañinas en su propia biografía, se truncara la brillantez de esa carrera, constituye una cuestión diferente, en todo ajena al trabajo de esos años. El trienio 49-51 constituye un periodo mágico, realmente afortunado en la obra de Domínguez, sobrevenido, además, sin que sus antecedentes apenas hicieran plausible esa posibilidad. ¿Cómo pudo ocurrir? Ya hemos apuntado algunas de sus posibles causas: estabilidad emocional, abandono de la influencia picassiana, éxito crítico. Veamos otra, ésta de orden estético.

En una de las cartas que Domínguez dirige a su amigo Eduardo Westerdahl, precisamente en la que le da noticia de su próxima exposición en la galería de France, le dice que «Braque que me quiere mucho está dispuesto a ayudarme en todo».[15] Este acercamiento de Domínguez a Braque puede proporcionar una clave más de los motivos del cambio habido en su pintura: fijarse en la apacibilidad de la obra de Braque, como alternativa al tumulto y al ímpetu de la de Picasso. No hay ningún indicio de influencia directa de Braque en Domínguez, al menos en los elementos reconocibles en una y otra obra; desde luego, los *ateliers* que Braque pintaba por esos años en nada se parecen a los de Domínguez; la abigarrada y abrumadora presencia en ellos de los más heterogéneos objetos que ocupaban el estudio del pintor, conformando unas composiciones confusas y desequilibradas, no se relacionan de ninguna manera con la economía, claridad y limpieza de los *ateliers* de Domínguez. Y, por el contrario: los pájaros negros que Braque pintara hacia 1956 Domínguez los había pintado ya en 1950, y en forma bastante parecida a como lo haría Braque posteriormente. Pero sí puede tenerse como probable que el ejemplo de Braque, la serenidad que transmite su pintura (sobre todo la realizada en los años treinta), la dedicación a la obra como ante un hecho exclusivamente plástico, refrenando



L'Atelier, h. 1950

el tumulto creador interno hasta conducirlo a una superficie donde imperaban las exactas mesura y claridad, fuera un acicate para su trabajo.

La técnica del *triple trait* ha suscitado atención escasa, y de diverso signo, entre los exégetas de Domínguez, pese a la positiva novedad formal y estética que aporta a su trabajo y la evidente calidad de las obras que pueden ser adscritas a ella. Fernando Castro, en su pionera monografía Ó*scar Domínguez y el surrealismo* (Madrid, Cátedra, 1978) le dedica un apartado bajo el rótulo «Etapa esquemática», subrayando el rigor compositivo de las obras, y su estilo «mesurado y reflexivo». (p. 60). Guillermo de Osma (*op. cit.* nota 14) aduce la opinión de Westerdahl de que esa etapa estaba influida por Klee (y en otra ocasión –Castro, 1978, p. 60–, el mismo Westerdahl remite tal influencia a Mondrian y eso explica por qué la crítica de arte no es sino literatura muchas veces funambulesca). Más explícito es José Pierre, quien, al constatar la rapidez con que Domínguez la había abandonado, aventura que lo hizo porque «tiene la sensación de estar prostituyendo su propio genio». Existía, añade Pierre, «la amenaza de dejarse llevar por una creación desprovista de exigencias profundas». («Óscar Domínguez o El triunfo del fantasma», en Ó*scar Domínguez*, *antológica* (cat. expo.), CAAM, 1996). Acaso cabría preguntar en este punto qué entiende Pierre por «exigencias profundas» (¿Situar un cáliz bajo las patas de un toro, por ejemplo?), pero eso nos llevaría a otro tipo de discusión. Emmanuel Guigon, por su parte, consagra al tema exactamente dos líneas en su monografía publicada en 1996[16]. Toda la atención crítica parece centrada principalmente en la etapa surrealista, más propicia, como se ha indicado, a la elaboración de juegos literarios, o en la «litocrónica», objeto de tantos disparates interpretativos. Hablar del «triple trazo» implica la necesidad de hablar exclusivamente de pintura. Las otras facetas de la obra de Domínguez incluyen la apelación al inconsciente, los sueños, los símbolos, las premoniciones, etc., etc., y ahí Freud proporciona materiales abundantes, propicios para el acarreo literario que caracteriza la crítica de arte, sin que sea necesario apelar a la pintura misma.

Lamentablemente no existe una catalogación seria de la obra de Óscar Domínguez.[17] Cuando ésta se realice, con competencia y exhaustividad, estoy convencido de que las pinturas del trienio 1949-1951 destacarán de un conjunto abigarrado y confuso, marcadas por su unidad y excelencia. •

* Parte del material informativo de este texto proviene de un artículo sobre Domínguez aparecido en la revista *La Página*, Santa Cruz de Tenerife, enero - marzo de 2004.

[1] Ernesto Sabato, *Sobre héroes y tumbas,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana*,* 1967.

[2] César González-Ruano, «Ficha impresionista de veinte artistas españoles en París. (1940-1942)», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* Barcelona, 1946. González-Ruano corrigió posteriormente el texto al incluirlo en sus *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias* (Madrid, 1951), aunque el juicio sobre los colores de Domínguez lo mantuvo intacto. Incluso en la necrológica que le dedicó (*ABC*, 7 enero de 1958), vuelve a repetir textualmente lo dicho en 1947, reforzándolo con un «siempre»: «Pintó siempre con colores muertos». Ruano trató a Domínguez entre 1940 y 1943, y hace en su «Ficha...» un retrato sumamente afectuoso del pintor: «Como tipo humano, Domínguez es impresionante: enorme con una cara que tiene el doble de proporciones que cualquier otra cara, gesticulante, agotador de alcoholes y de mujeres, incansable y solo por tradición canaria, un poquito aplatanado, de forma y de acento», que amplía en la necrológica citada: «Vivió [Domínguez] una especie de dandysmo alegre y negro, un delirio sin interrupción, una miseria con incrustaciones de lujo. Yo creo que como pintor y como hombre fue un tipo muy de nuestra época (...)». Presumo que su juicio –con el que coincido, sin exagerar de todas maneras el alcance peyorativo del mismo– estaría dictado por un criterio objetivo, y no por algún otro elemento de distorsión personal, de tan frecuente estallido entre artistas.
Aunque González-Ruano se enterase de algunos detalles posteriores de la vida de Domínguez («últimamente el pintor canario vivía bastante bien gracias a la decidida protección de una vizcondesa surrealista, comunista y millonaria que había encontrado en él razones de afinidad clásica. Y eso que Óscar debía de andar por los sesenta y tantos años»...), no conoció la obra de los años 49-51, y aquí sí que su juicio sobre el color no puede ser considerado en absoluto; en la necrológica reitera los conceptos que había deducido de la pintura de principios de los años cuarenta, que él había visto en París, sin tener conocimiento de los cambios posteriores que podrían haberse producido.
La «vizcondesa surrealista» a quien alude González-Ruano es, naturalmente, la Vizcondesa de Noailles; Óscar intimó con ella hacia el año 1952; tenía entonces el pintor 46 años, no los «sesenta y tantos» que Ruano le adjudica. Así que por lo que atañe a la «afinidad clásica» con la Vizcondesa, Domínguez debía hallarse aún en plena forma. Ninguna de sus amantes se quejó nunca porque las dejara insatisfechas.
González-Ruano utilizó su experiencia parisina como material de ambiente en su novela *Manuel de Montparnasse,* (Madrid, Editorial Mediterránea, 1944), subtitulada precisamente «París, 1940-1943». En ella aparece aludido en varias ocasiones Óscar Domínguez: una como ejemplo de hombre fuerte («el tremendo pintor Domínguez, otro español de Montparnasse, con cierto aire de hombre de las cavernas»); otra, como implicado en la falsificación de un Greco, o como marido de «Italia», nombre que Ruano da a Roma, la amante entonces de Domínguez. Ruano adjudica a la biografía de Manuel un hecho que algunos han relatado como de Domínguez: el intento de venta del panteón de su familia como única propiedad de la que podían sacar algún dinero.

[3] Carta desde Londres, de fecha 12-3-47. Más adelante ratifica: «Mi actitud frente al surrealismo? Ruptura completa con Breton y con el grupo surrealista, que prácticamente murió a principios de esta guerra 1939» (Carta del 27 de abril de 1949). Esta, y otras cartas que se citan de Domínguez están publicadas por Fernando Castro como apéndice documental en *Óscar Domínguez y el surrealismo.* (Madrid, Cátedra, 1978.) La cita de Marcel Raymond, en *De Baudelaire al surrealismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

[4] Carta a E. Westerdahl, de fecha 17-6-49.

[5] Carta a E. Westerdahl, de fecha 27-4-49.

[6] Los testimonios de la admiración de Domínguez por Picasso son frecuentes, y no solo en la etapa en la que estuvo más influido por él, sino desde mucho antes, cuando su obra discurría por cauces que Picasso apenas transitó. El hecho de que más adelante, como luego veremos, en su correspondencia con Westerdahl, citara, en términos de «ayuda» o «protección» a Braque (considerado por el propio Picasso como su siempre amigo-rival) puede indicar la existencia en Domínguez de un deseo, incluso inconsciente, de librarse de su tutela.

[7] John Richardson, *Maestros sagrados, sagrados monstruos.,* Madrid, Alianza editorial, 2003. La Vizcondesa de Noailles arrasó con la escasa voluntad que Domínguez había mostrado siempre por llevar una vida de relativo orden y sosiego. Esta descendiente del Marqués de Sade era una ninfómana confesa, adicta a las drogas y al alcohol; convirtió a Domínguez en el hazmerreír de la buena sociedad parisina; lo impulsó a falsificar obras de Picasso, y de otros autores, que eran propiedad suya para vender los originales (y luego también las falsificaciones). John Richardson, en su malicioso *El aprendiz de brujo* (Madrid, Alianza Editorial, 2001), describe a Domínguez en esos años como «un hombre feísimo» que «tenía mal beber y carecía de escrúpulos en los negocios». «A mí –añade Richardson– me conmovían sus torpes y desesperados intentos de causar buena impresión; intentos que no dejaban huella en los gélidos corazones de *le tout Paris.* Oscar era el «hombre elefante» de Marie-Laure». Xavier Valls, en cambio, que conoció también a Domínguez en la

época última de su vida, deja del pintor un retrato completamente distinto al que traza Richardson: «Óscar Domínguez vive al lado de mi casa en la época en que yo vivo en la rue Campagne-Première en Montparnasse. Nos vemos muy a menudo en el café... (...) Óscar Domínguez venía con Marie-Laure de Noailles, entonces vivía con ella. Era corpulento, enorme, creo que había sido un hombre guapísimo de joven y se había vuelto como un gigante (...), bebía mucho, pero era un hombre finísimo y encantador, nunca le oí decir mal de nadie. Creo que sufrió mucho en el fondo con Marie-Laure de Noailles» (Miguel Fernández-Braso, *Escuchando a Xavier Valls.* Madrid, Ediciones Guadalimar, 2001). Lo cierto es que después de su relación con Marie-Laure, y salvo algunos destellos ocasionales, la obra de Domínguez no volvió a tener, ni a recuperar cuando lo intentó, el poder creador que había tenido en los años anteriores. El panteón de los Noailles, en el cementerio de Montparnasse, guarda los restos mortales del pintor. Como si Marie-Laure quisiera preservarlo allí de alguna otra destrucción.

[8] «En estos momentos creo estar a muy poca distancia de hacer dentro de unos meses una exposición en la mejor galería de París, con unas 25 telas, seguramente las mejores que he hecho en mi vida» (Carta de 19 de Marzo, sin año [1950]). El 22 de enero de 1951 vuelve a dar noticias a Westerdahl de esta exposición «que se abrirá el 15 del próximo mes». La exposición tuvo lugar finalmente el 24 de febrero de 1951.

[9] Carta a E. Westerdahl, París, sept. [1951?], de todas maneras, la fecha debe ser posterior a la de la exposición en la galería de France, pues añade que «se ocupa de mis cosas (...) Caputo [director de la citada galería]»

[10] El ingenio de Magritte supera, con mucho, al de todos los teóricos y críticos franceses del surrealismo. Solo tiene paralelo con el de Ramón Gómez de la Serna. Cada una de las greguerías de Ramón podría ser una pintura de Magritte. Y cada pintura de Magritte una greguería de Ramón.

[11] Luis Cernuda afirmaba que el surrealismo no fue «una moda literaria» sino «una corriente espiritual en la juventud de una época». *Poesía* y *literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 245. La opinión de Cernuda coincide con la de Marcel Raymond: «En su sentido más estrecho, el surrealismo es un método de escritura; en el sentido más amplio, una actitud filosófica que es a la vez una mística (o que lo fue), una poética y una política». (*Op. cit.,* nota 3).

[12] Aunque a veces esa brillantez fuera solo literaria, disimulando carencias e ignorancias de otro orden. Véase lo que dice Ernesto Sabato de la «litocronía» de Domínguez: «Como yo venía de la física, inventé esa palabra [litocronía] que significa «petrificación del tiempo», broma que se me ocurrió basándome en la conocida yuxtaposición, hecha por Óscar, de la Venus de Milo con un violín. (...) El texto completo [escrito por Domínguez y Sabato, donde explicaban la teoría del «litocronismo»] salió publicado en *Minotaure,* y quedó para mí como testimonio de un tiempo de crisis. Sin embargo, Breton lo elogió con su acostumbrada solemnidad, sin advertir que era una mezcla de disparate y humor negro; lo que prueba, por otro lado, la ingenuidad de este gran poeta que, en una delirante mezcla de materialismo dialéctico y Lautréamont, pretendía disimular su falta de rigor filosófico». Ernesto Sabato, *Antes del fin, Barcelona,* Seix Barral, 1999. Las pinturas «litocrónicas» de Domínguez aún siguen inspirando sesudos comentarios filosóficos-espaciales a más de un crítico de arte.

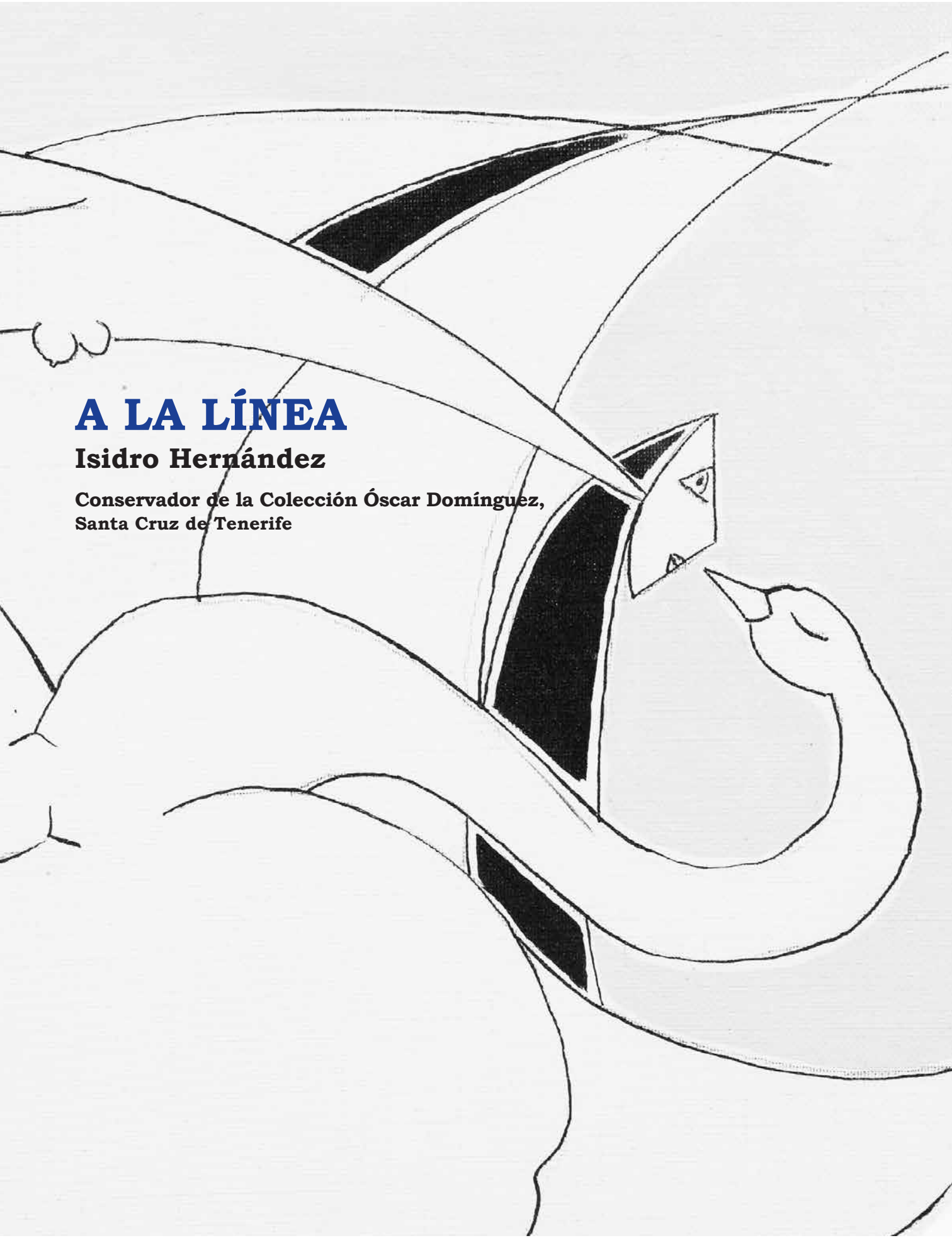
[13] Sabato, *op. cit.,* nota 12.

[14] Guillermo de Osma, «Domínguez surrealista: su vida y su obra» en *Óscar Domínguez, surrealista* (cat. expo.), Madrid, Fundación Telefónica, 2001.

[15] Carta de 19 marzo [1950].

[16] Emmanuel Guigon, *Óscar Domínguez,* Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1996, p. 122.

[17] Existen propuestas parciales: Fernando Castro: *Óscar Domínguez y el surrealismo*. (Madrid, Cátedra, 1978); Ana Vázquez de Parga y Mónica Merino, *Óscar Domínguez. Antológica. 1926-1957* (cat. expo.), LPGC; Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno-Centro de Arte Reina Sofía, 1996), y otros catálogos menos significativos de exposiciones dedicadas a Óscar Domínguez; y, por supuesto, el *catalogue raisonné*, perpetrado por Rodolfo de Sosa (París, 1989); éste como simple curiosidad, y para advertir cómo no debe hacerse un trabajo serio de catalogación.
Constituye un auténtico drama el que hasta ahora no exista un catálogo crítico de la obra de Oscar Domínguez, y, lo que es peor, que ni siquiera se vislumbre a corto, medio o largo plazo la posibilidad de que un proyecto así pueda materializarse. Esta situación de desamparo ha dejado caer sobre esa obra las propuestas de atribuciones más descabelladas; abundan las falsificaciones, incluso las hay recogidas en libros sobre el pintor, y las casas de subastas ofrecen abundantes ejemplos de obra dudosa o decididamente falsa. Una situación que solo podrá corregirse estableciendo con rigor y honestidad el *corpus* definitivo del trabajo de Domínguez. Se evitarían así unas muy habituales situaciones de engaño y aprovechamiento económico espurio, y, sobre todo, los que deseamos acceder a la integridad de su obra, dispondríamos de una herramienta imprescindible para lograrlo. Mientras tal libro no exista, toda consideración sobre el trabajo de este pintor deberá ser provisional, necesariamente.



A LA LÍNEA

Isidro Hernández

Conservador de la Colección Óscar Domínguez, Santa Cruz de Tenerife

I.

Le debemos a Fernand Léger una de las aproximaciones más sugerentes a la poética del dibujo. El pintor francés recurre a la imagen de un paisaje de invierno para explicar el proceso de reducción y síntesis realizado por el dibujante al hacer uso de la línea como forma mínima de expresión: «Hay dos paisajes: el de invierno y el de verano. Si amáis el dibujo, los objetos, es necesario contemplar el campo en diciembre. Se halla totalmente desnudo. Posa desnudo como si fuera un modelo. Es transparente y nada se le escapa. Un árbol toma personalidad sin sus hojas». Si esto es así, si los objetos adquieren su auténtica personalidad cuando se hallan «totalmente desnudos», los motivos que han obsesionado a Óscar Domínguez a lo largo de su trayectoria creativa encuentran en la técnica de *triple trazo* una forma de expresión auténtica y totalmente nueva con la evolución formal de su dibujo, caracterizado por la reducción y la economía de medios. En efecto, si bien la manera picassiana condiciona, en buena medida, su pintura de los años cuarenta, este nuevo período de naturaleza esquemática fragua ahora un tipo de composiciones de trazos contenidos y calculados donde el color toma un protagonismo sorprendente, y las líneas, en un acto disciplinado de expresión mínima, perfilan cada uno de los objetos representados.

No obstante, conviene precisar que se trata de una línea que no constriñe ni agobia a la natural expresión de la forma y del color; esto es, que no impone el dictamen de su geometría. Al contrario, la línea de estas piezas de Óscar Domínguez es el delicado andamiaje que permite vislumbrar la idea; es una línea consustancial al sueño y la poesía. Para decirlo con palabras del poeta Yves Bonnefoy, el dibujo es aquí «la confesión de una insuficiencia», pues solo sugiere la epidermis del objeto y la línea actúa como elemento esencial de previsualización, irreductible, de aquello que solo existe en la imaginación.

El pintor ha llegado muy lejos, por tanto, en el cuidado con que afronta los perfiles de cada una de las figuras convocadas en el lienzo, trazados a tinta china y rodeados de un margen en blanco que pocas veces entra en contacto con el color. Nunca antes, como en esta etapa de *triple trazo,* la pintura de Óscar Domínguez se aproximó tanto a la depurada precisión del dibujo. Mediante esta técnica el pintor consigue cierta elegancia poética a base de líneas y márgenes en blanco, de tal forma que los objetos quedan a salvo de todo lo que les rodea, en una atmósfera exclusiva, perfilándose los espacios de intervención del color para beneficio y mayor realce de la

Domínguez con su escultura Le défi, hacia 1950. Foto: E. Savitry

línea. «Es la forma y el color, con la línea y la materia, lo que me interesa en pintura», le escribe a su amigo Eduardo Westerdahl, en una misiva fechada en abril de 1949. «El motivo me es casi indiferente, así como toda idea de lógica, perspectiva, etc.». El pintor renuncia y se desdice de influencias demasiado pesadas para el viaje; deja atrás todo lo aprendido y se adentra en el terreno de una experimentación presidida por un instinto lúdico y libre que guía, ahora, los impulsos de su espontaneidad. Y el toro pierde bravura y gana en distinción; la máquina de coser reposa más discreta y estilizada; en los pájaros triunfa el aire y la levedad; en sus *ateliers* reina la quietud y el desprendimiento.

II.

En sus apuntes sobre la técnica del dibujo, John Berguer sostiene que «es el acto mismo del dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas». En efecto, ese mismo movimiento de sístole y diástole entre memoria y olvido, entre pasado y presente, es el que alimenta las obras de Óscar Domínguez en esta nueva etapa. Los temas a los que recurre el pintor siguen siendo, en su mayor parte, los que le han acompañado desde su juventud, traídos al presente de su pintura desde muy lejos: el abrelatas metamórfico, el imperdible, la máquina de coser, el revólver, el arco y el arquero, los pájaros, el sifón, las mariposas, el laberinto, el frutero, el teléfono o el fascinante mundo de las tauromaquias, ahora coloristas e intrascendentes, de *triple trazo,* diáfanas y ejecutadas de un modo rigurosamente nuevo. A todo este repertorio temático y afectivo del artista se suma la serie de sus fascinantes *ateliers*, de una extraordinaria ejecución, no solo por el sentido metapictórico de inventariarse a sí mismo –el pincel, la paleta de colores, el lienzo, el caballete con manivela, el taburete o la ventana que se abre al exterior–, sino por la prolijidad de los detalles y, de nuevo, por la relación equilibrada entre el fondo y sus figuras.

Todo este muestrario que Óscar Domínguez retoma y actualiza en el uso de la técnica de *triple trazo,* cual hábil funambulista, logra su cristalización escultórica, su reto al vacío, en las figuras lineales que presidieron los muros de la Villa Noailles, en Hyères, de similar esquematismo, economía de medios y reducción de las formas a su expresión mínima. Con todo, si el repertorio temático y afectivo del artista

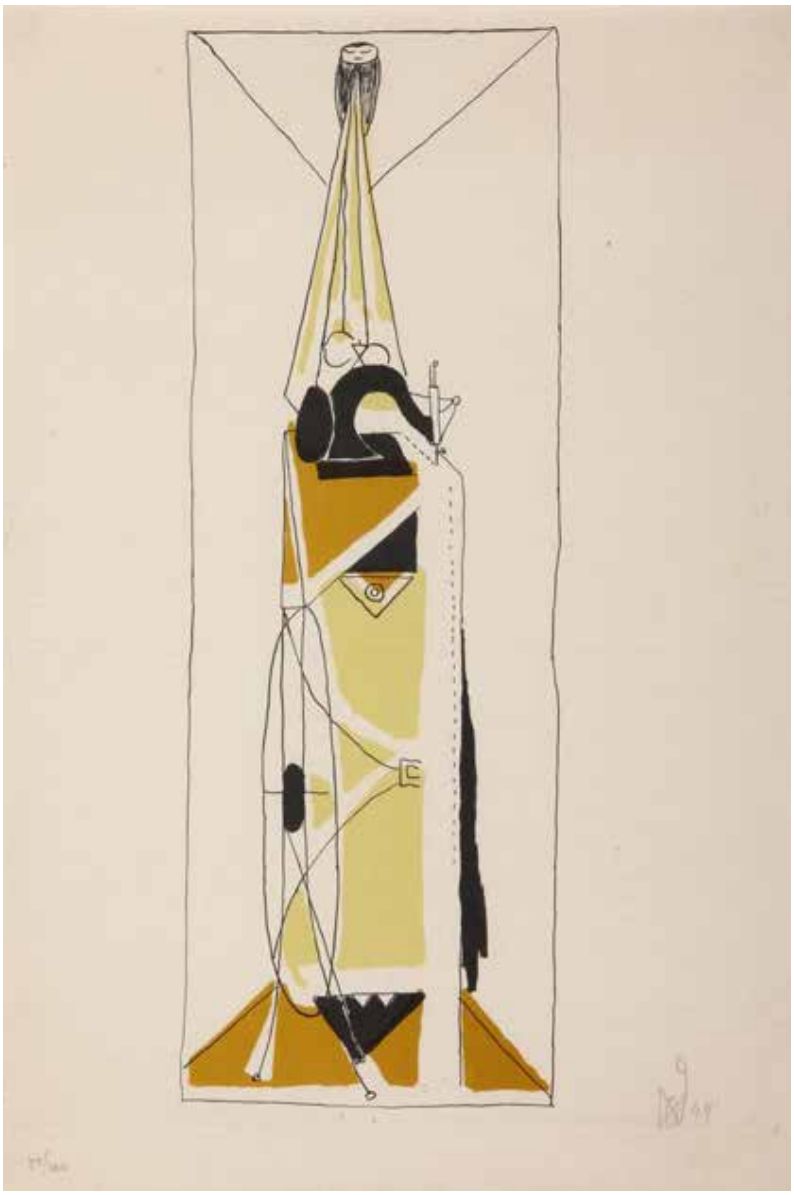
–como así lo hemos denominado– coincide, de esta técnica de *triple trazo* emana un aire lúdico y constructivo que bien podría dialogar con el lirismo colorista de un determinado Paul Klee o con las construcciones lineales de Torres García. En efecto, su pintura concede al espectador el beneficio del divertimento, de la espontaneidad y de la intrascendencia. Así, el revólver aciago y grave que preside buena parte de sus obras dechiriquianas de 1943 pierde ahora por completo su cariz amenazante. Nada más lejos de aquella tensión angustiosa. Si el arma formaba parte de una *vanitas* y su presencia concitaba el recuento inexorable de los instantes previos a la catástrofe, ahora este revólver de *triple trazo* se presenta ante nuestros ojos como un objeto de juguete, tan cotidiano y natural que puede compartir una mesa junto a una lata de sardinas y unas cerezas, perfectamente integrado en una naturaleza muerta o bodegón, como una fruta cualquiera.

De principios de los años cincuenta son también las composiciones dedicadas a los cuerpos híbridos, que confirman el instinto metamórfico que siempre presidió la pintura de Óscar Domínguez. Son obras, por lo general, de pequeño y mediano formato que representan cuerpos multiplicados en una constante y humorística mudanza. No importa lo que creamos ver en ellas –un cisne, un toro, un caballo o un arquero– porque probablemente sean todo eso conjuntamente: cima de la imaginación en su más alto apogeo, donde un conjunto de imágenes toman presencia para confundirse en una caótica e insólita danza de figuras profusamente entrelazadas. Un ejemplo de ello es la serie de animales *arqueros*, resueltos también en una triple imagen paranoico-metamórfica. La bestia adquiere la indumentaria de una máquina de guerra en una batalla en la que no existe enemigo ni oponente y el conflicto se descifra cuando todo esto deviene artefacto lúdico al servicio de la creación y la invención pictóricas. En muchas de estas composiciones, la ballesta y el animal forman las dos caras de una figura única, ya que el animal es prisionero de la osamenta que vertebra su cuerpo y, a la vez, del arma que lleva a cuestas en señal de sacrificio e inmolación. Una terrible paradoja: la víctima y el verdugo son manifestaciones diversas de un único ser.

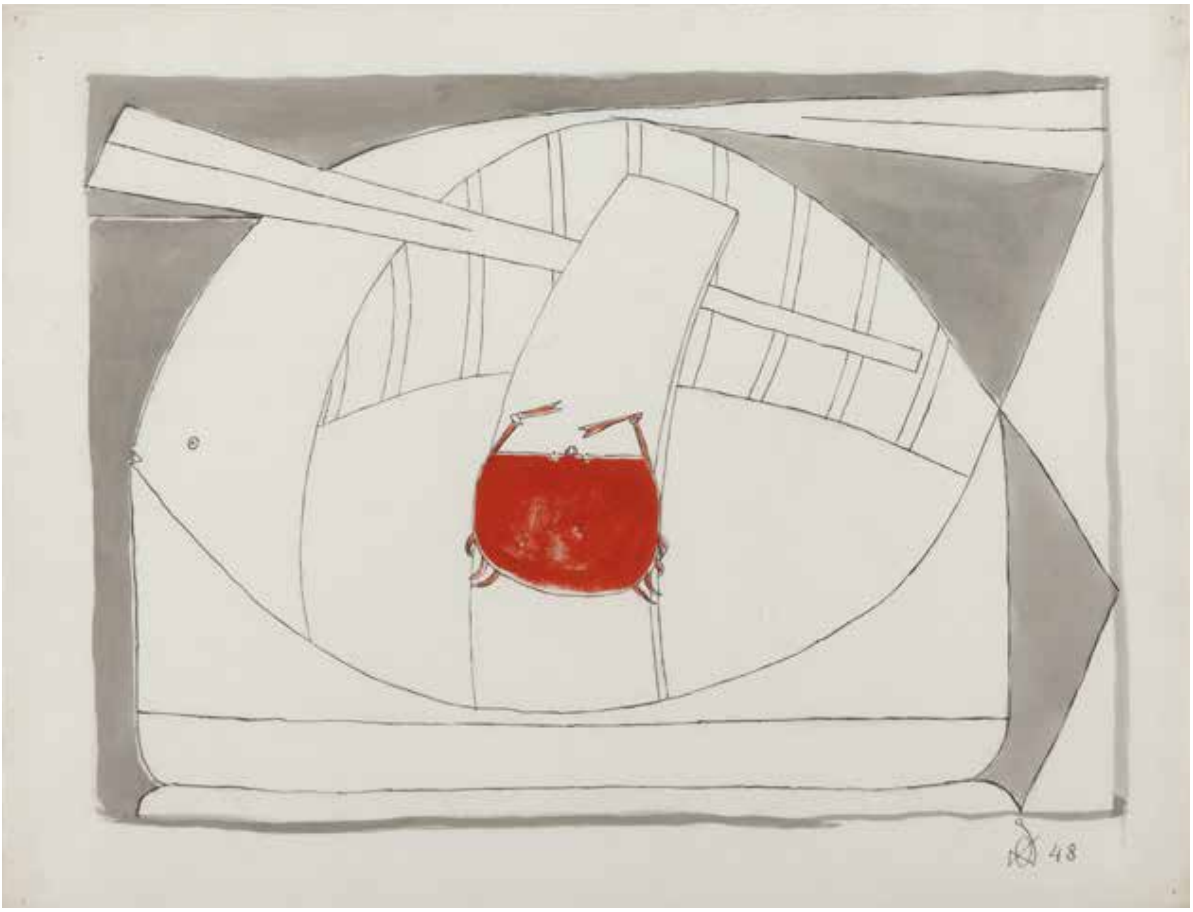
Óscar Domínguez consigue, en definitiva, con la técnica de *triple trazo* un nuevo matiz y una renovada voz para su obra. Ha decidido soltar lastre, despojarse de recursos excesivamente pesados y convocar en el lienzo la arquitectura misma del aire. Un leve contorno, una delicada caligrafía para alumbrar unas pequeñas cosas, motivos siempre imaginados, deseados y acariciados por la mirada y el recuerdo del artista español. De las mariposas de su infancia al revólver amenazante del adulto, unos y otros reposan sencillos y diáfanos en sus líneas, consustancial al sueño y la poesía. •

CATÁLOGO DE OBRA

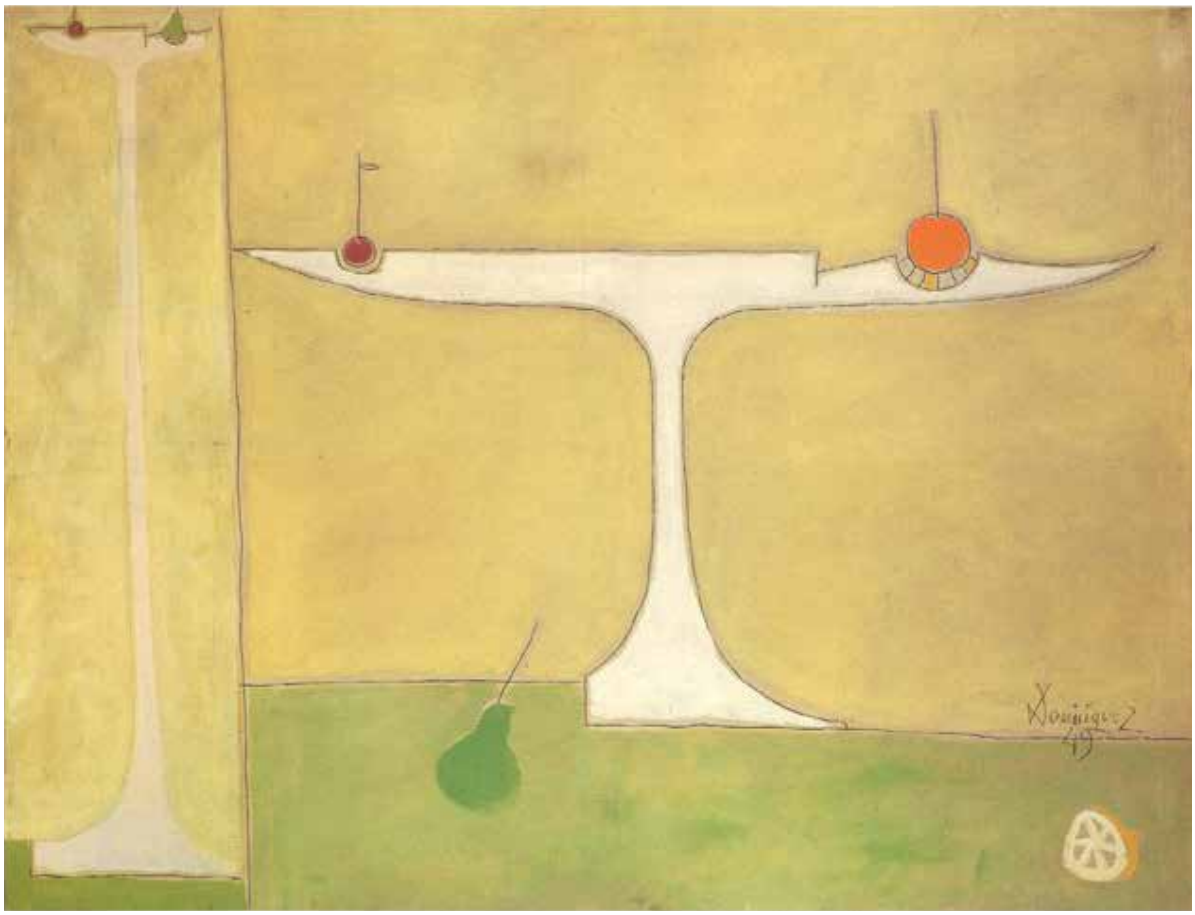
1. CAVALIER, 1949
Óleo sobre lienzo. 61.5 x 46 cm



2. MUJER CON MÁQUINA DE COSER
Litografía sobre papel. Ejemplar 23/100. 35 x 23.5 cm



3. COMPOSICIÓN CON CANGREJO, 1948
Tinta, aguada y acuarela sobre papel. 48 x 62.5 cm



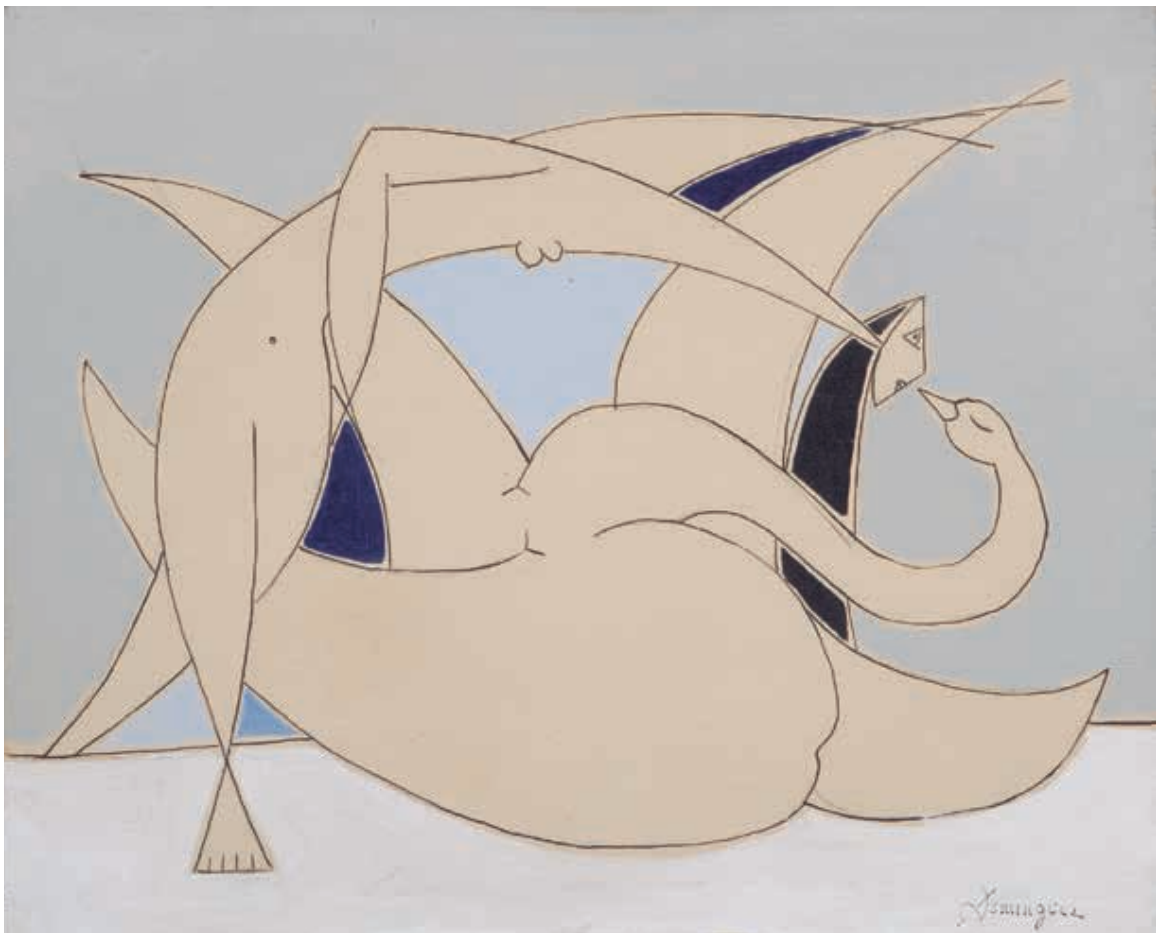
4. FRUTERO COME-FRUTAS, 1949
Óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm

5. NU COUCHÉ, 1949
Óleo sobre lienzo. 80 x 135 cm

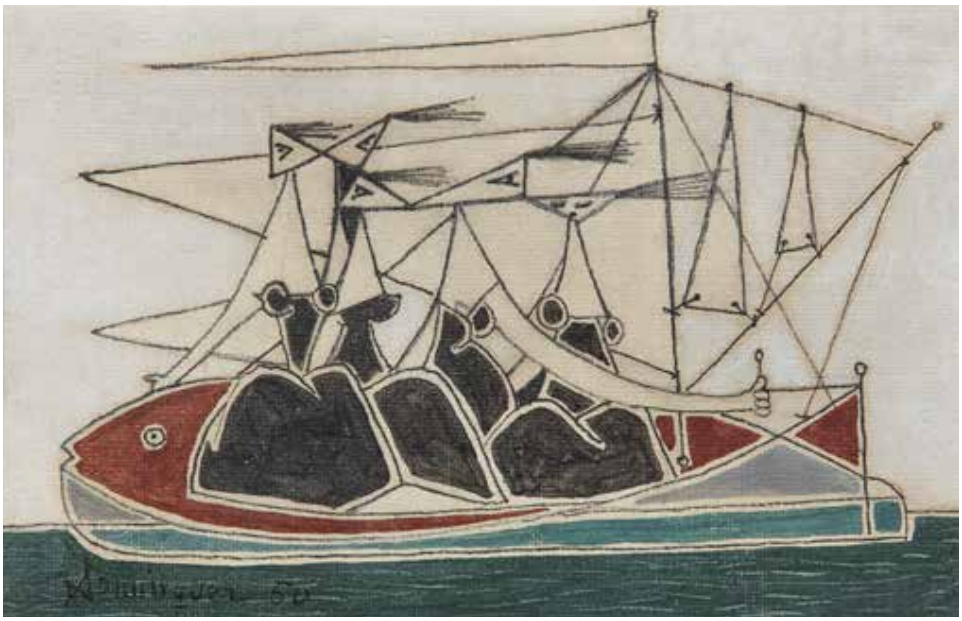
6. FEMMES, 1949
Óleo sobre lienzo. 73 x 60 cm

7. COMPOSICIÓN CON CASAS Y ANIMALES, h. 1949
Óleo sobre lienzo. 22 x 33 cm

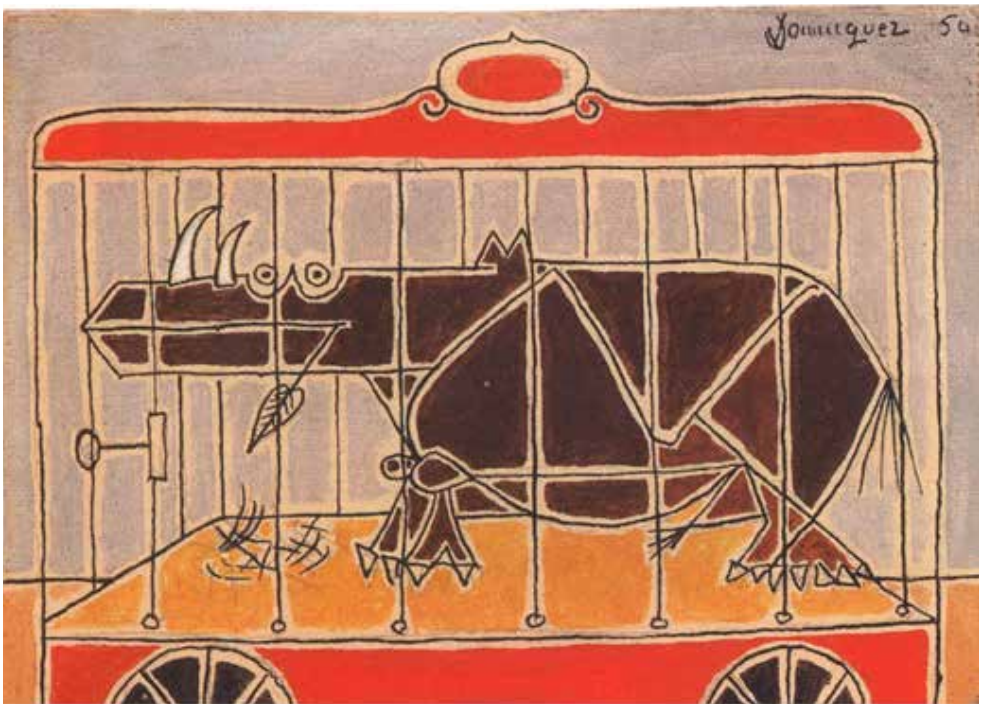
8. LA FAMILLE, h. 1950
Al dorso: TORO Y TORERO
Óleo sobre lienzo. 85 x 112 cm



9. LEDA Y EL CISNE, h. 1950
Óleo sobre lienzo. 33 x 41 cm



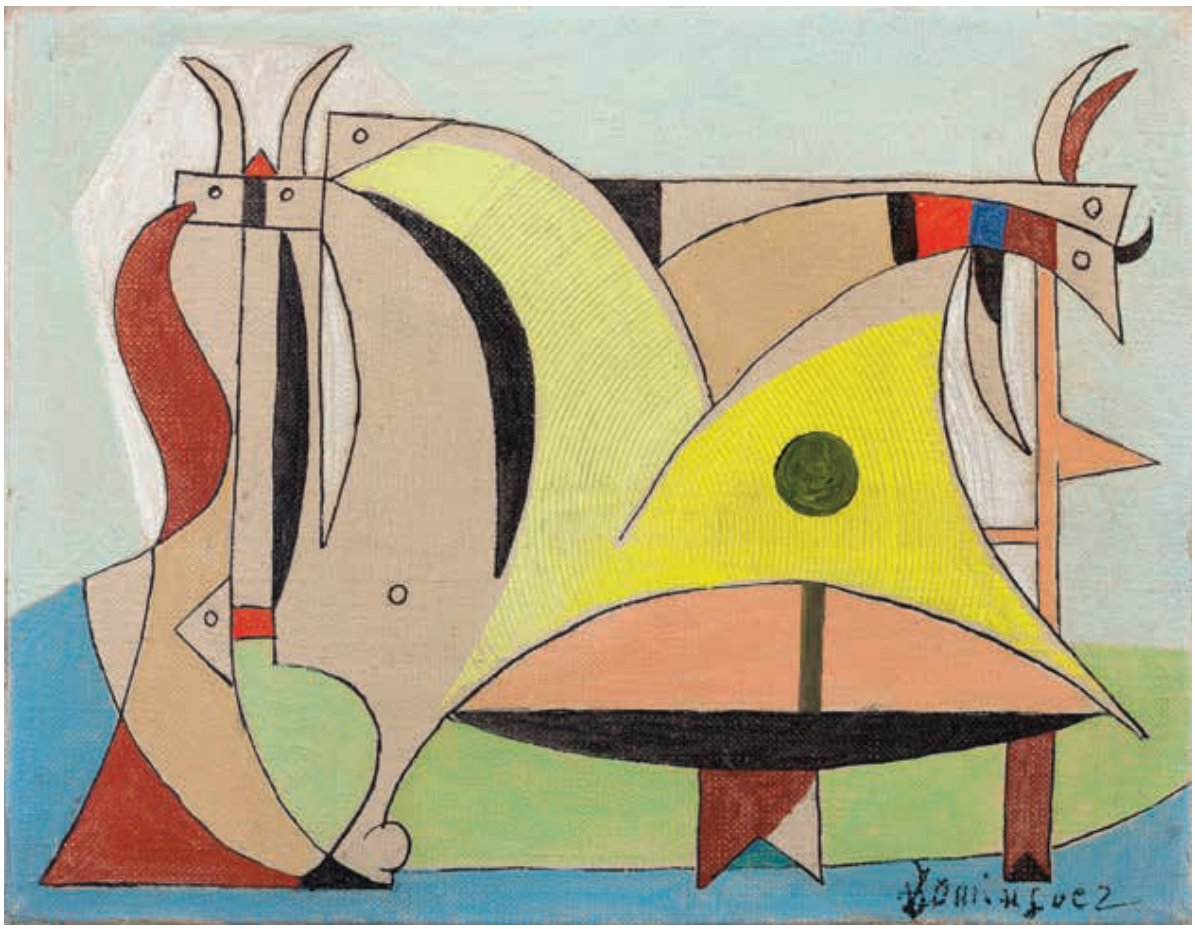
10. FIGURAS EN UN PEZ, 1950
Óleo sobre lienzo.12 x 18 cm



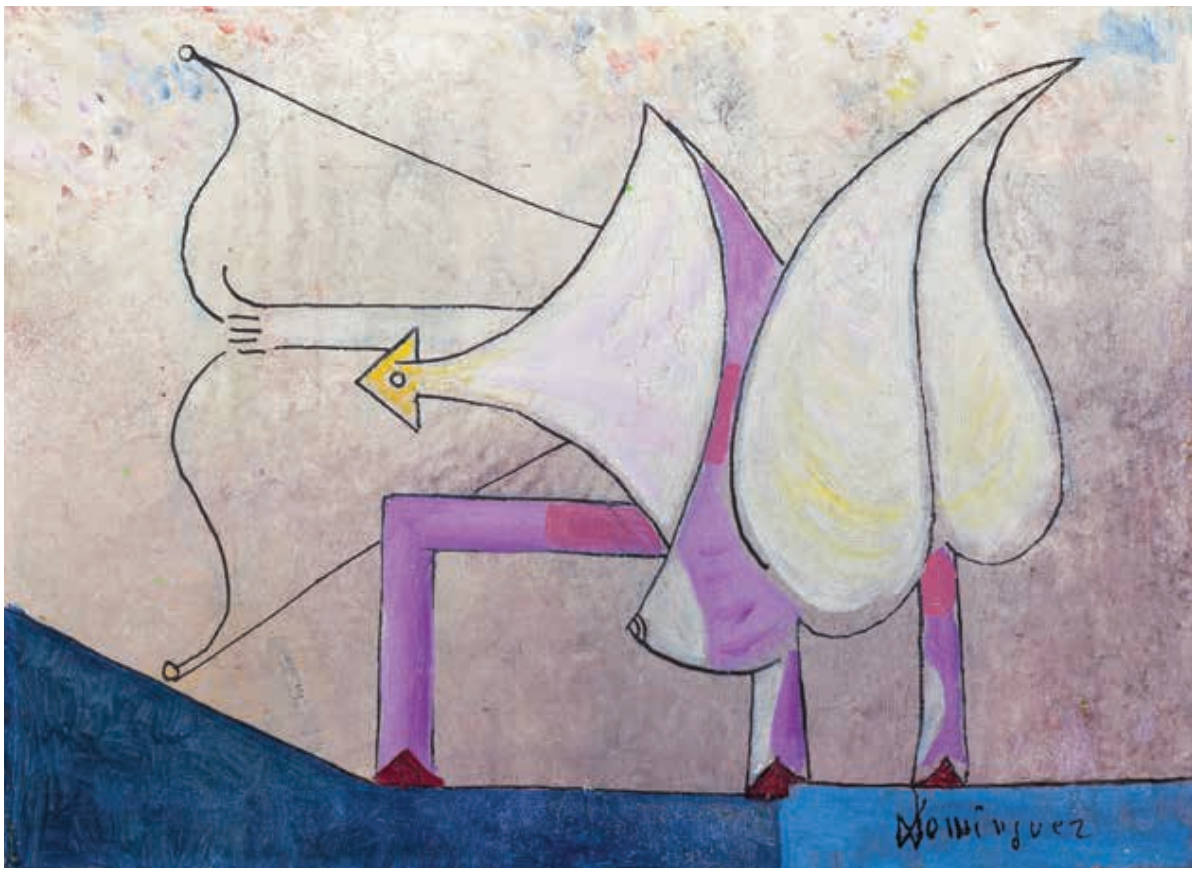
11. RINOCERONTE, 1950
Óleo sobre lienzo.12.5 x 17 cm

12. NATURALEZA MUERTA CON SIFÓN Y LATA DE SARDINAS, 1950
Óleo sobre lienzo. 32 x 22 cm

13. NATURE MORTE À LA CAFETIÈRE, 1950
Óleo sobre lienzo. 55.5 x 46.5 cm



14. COMPOSICIÓN CON TORO Y ANIMALES, h. 1950
Óleo sobre lienzo. 14 x 18 cm



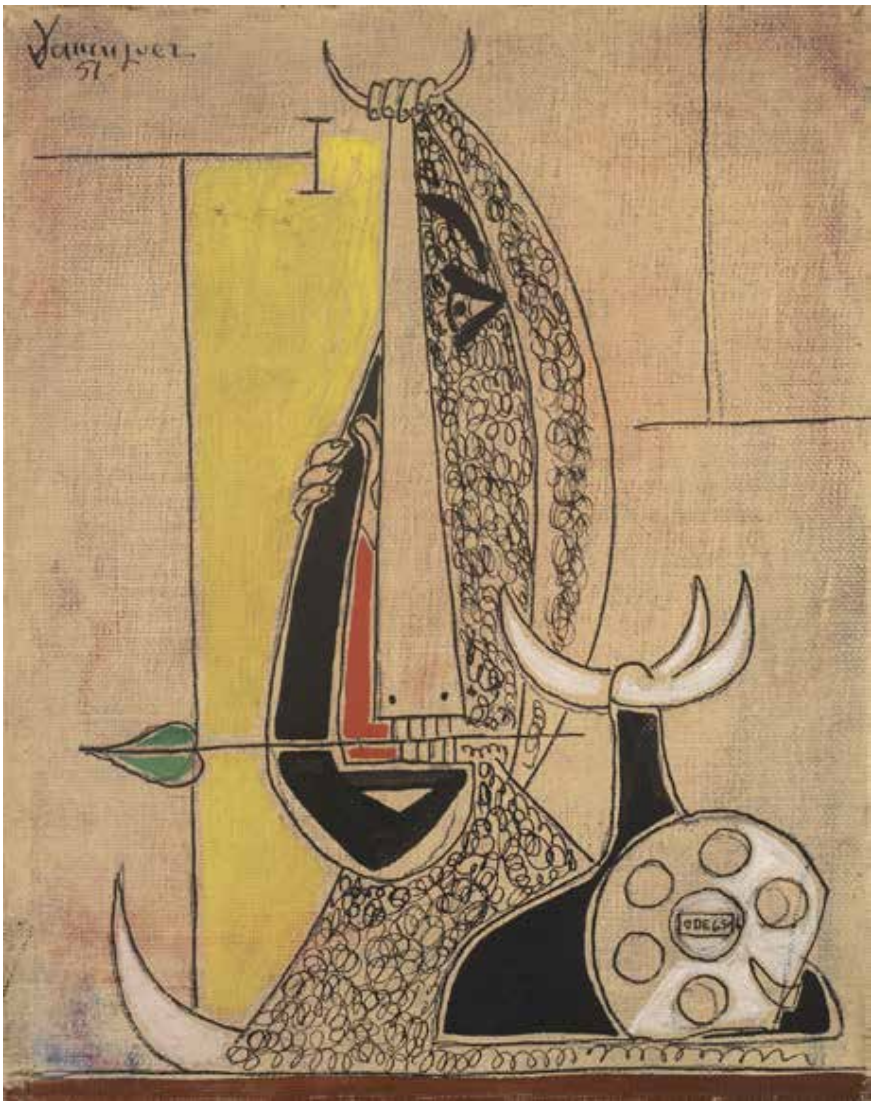
15. L'ARBALÈTE, h.1950
Óleo sobre lienzo. 16 x 22 cm

16. EL ARQUERO, h. 1950
Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm

17. ATELIER AU CHEVALET, 1951
Óleo sobre lienzo. 35 x 24 cm

18. L'ATELIER, 1951
Óleo sobre lienzo. 55 x 33 cm

19. FLORERO, 1951
Óleo sobre lienzo. 38 x 45.5 cm



20. TORO Y TELÉFONO, 1951
Óleo sobre lienzo. 24 x 19 cm

21. LE REVOLVER, 1952
Óleo sobre lienzo. 38 x 46.5 cm

TRADUCCIONES

Catalán
55
Francés
65
Inglés
77

Textos en CATALÁN

ÓSCAR DOMÍNGUEZ: UN TRIPLE FELIÇ

Lázaro Santana

LA PINTURA D'ÓSCAR Domínguez apareix gairebé sempre travessada per la tragèdia o per la imminència de la tragèdia: les figures i les situacions que s'hi representen denoten –de vegades d'una manera molt clara, altres vegades mitjançant símbols i suggeriments– l'existència de pulsions de mort, violència i destrucció. Aquestes pulsions carreguen les teles de Domínguez d'un dramatisme desesperançat, d'una acritud que molt sovint queda subratllada per pinzellades d'ironia i humor negre. Hi trobem també una ferocitat expressiva manifesta que tendeix a dramatitzar-les: una situació que, quan es presenta, separa la seva obra del surrealisme més ortodox, tocat d'una fredor que afecta el distanciament que sembla que hi ha entre la concepció i l'execució de les obres.

Domínguez treballa de manera successiva o simultània amb un repertori iconogràfic que s'estén unívocament en aquest sentit destructiu. Durant la seva etapa més perceptiblement surrealista –aproximadament fins al 1940– aquests signes tenen una qualitat simbòlica: enterraments i representació del món subterrani (*Els nivells del desig*, 1932-1933), masoquisme i suïcidi –destrucció i mort– (*Retrat de Roma*, 1933; *Màquina de cosir electrosexual*, 1934) o repressió de la llibertat (*El caçador*, 1933). Hi apareixen venes i mans tallades, revòlvers i lleons que practiquen la seva activitat depredadora, ocells tancats en dits de filferro que substitueixen les reixes d'una gàbia, toros posseïts per una fúria que arrasa l'harmonia (*Caixa amb piano i toro*, 1936), animals devoradors (*La mantis religiosa,* 1938) com a conseqüència ineludible de l'activitat sexual, i aquesta mateixa activitat tocada per la impotència, la incomunicació i el desacord (*La parella*, *Homenatge a El Greco* i *Dones en llaunes de sardines*, tots tres del 1937). Són signes, situacions i fins i tot procediments que Domínguez extreu de les propostes implícites en els textos de Breton i del seu contacte amb l'obra d'altres surrealistes, principalment Salvador Dalí i Giorgio de Chirico (a *Memorie della mia vita,* Chirico acusa Domínguez de plagiar-lo), però que aquí reflecteixen els terrors i les angoixes del pintor: l'obra de Domínguez se cenyeix molt fidelment a una condició autobiogràfica, i no només en allò que fa referència a l'univers de la seva ment (el que hi passa, indecís o precís, entre el son i l'al·lucinació), sinó que també inclou dades de la seva pròpia peripècia vital, és a dir, del que *realment, en el seu sentit de visibilitat*, passaria amb el seu cos (cal recordar que Domínguez es va suïcidar la nit del 31 de desembre de 1957 tallant-se les venes a l'altura del canell, situació que ell ja havia previst en un autoretrat de l'any 1933).

Els paisatges còsmics i les composicions «litocròniques» (entre el 1939 i el 1941) continuen exhibint la desolació activa en els seus quadres surrealistes, accentuada aquí pel sentit de solitud espacial que transmeten aquestes vastes superfícies inhòspites, envoltades, de vegades, per xarxes que tenen la intenció d'atrapar en el seu garbuix qualsevol intent de sortida o fugida. La seva llarga etapa picassiana (del 1942 al 1948, aproximadament),* amb els traçats lineals i angulosos que la caracteritzen, permet, si això és possible, una dosi encara més elevada de violència –de vegades, manifestada a través d'escenes bèl·liques explícites: *El cavall de Troia* (1947), *La cavalleria* (1948), etc.–, reflex de la situació que va viure el pintor durant els anys de l'ocupació de París per part de les tropes alemanyes, i del seu pas –no demostrat, però en tot cas fugaç– per algun camp d'internament. En aquesta etapa l'expressivitat de la tragèdia es reserva a l'actitud (rostre, posició del cos) dels toros i dels cavalls que componen les seves múltiples escenes de tauromàquia; aquí pràcticament ni cal assenyalar la memòria agostejadora del *Guernica.* Per contra, els rostres de les dones, les altres protagonistes que abunden en les composicions de l'època, adquireixen una actitud inexpressiva; és en els seus cossos (deformats, trencats, recompostos a gust de l'autor) que el pintor ens va presentant un exercici semblant al sadisme. Ernesto Sabato,[1] en el seu memorable *Informe sobre ciegos,* descriu una sessió de treball de Domínguez amb una model cega: el pintor l'excita sexualment, li infligeix càstigs corporals («Domínguez li feia mil porcades, a aquella dona», diu textualment Sabato), la desespera, en resum, per jaure finalment amb ella entre esgarips animals («Va continuar la comèdia, que llavors

va anar degenerant en una lluita sexual fosca i gairebé aterridora entre dos endimoniats que cridaven, mossegaven i esgarrapaven»). Aquesta és l'atmosfera sòrdida i autodestructiva que Domínguez reflecteix en les seves composicions, atmosfera amb una intensitat fosca que potencia amb colors agres i bruts («Pinta amb colors morts», en paraules de González Ruano),[2] immers en la confusió compositiva que gairebé sempre denoten els seus quadres d'aquesta època. El que Picasso podia resoldre amb un traç de color adequat, o amb unes línies que delimitaven i harmonitzaven perfectament els diferents plans d'una mateixa composició, Domínguez ho convertia en un entrecreuament barroer de ratlles que podia evocar el desvertebrament d'una màquina d'escriure, d'un cavallet, d'una taula, etc., escenes a les quals, per augmentar encara més la confusió, podia col·locar de fons les «xarxes» característiques de finals de la dècada de 1930. («El vici anomenat surrealista –escriu Louis Aragon– és l'ús desordenat i passional de l'estupefaent imatge», *Le paysan de Paris,* 1924). En aquesta etapa també cal destacar, en l'obra de l'autor, una certa implicació política. Alguns dels seus millors amics –Breton, Paul Eluard, Sabato, el mateix Picasso, etc.– pertanyien al Partit Comunista (això, malgrat l'oposició de principis que existeix entre comunisme –ordre, disciplina, obediència– i surrealisme –anarquia, desordre–, oposició que Breton i Eluard van intentar conciliar sense èxit, la qual cosa, probablement, va provocar el suïcidi d'un dels poetes més compromesos amb el marxisme i el surrealisme: René Crevel). No tenim constància que Domínguez militès mai en aquest partit –ni en cap altre–, però hi simpatitzava i, en tot cas, també simpatitzava amb l'oposició franquista a l'exili i amb els homes i les idees de la República espanyola. Probablement el període de més incidència «política» en l'activitat del pintor coincideix amb el de les exposicions que va fer a Txecoslovàquia, on va participar en la col·lectiva *Art de l'Espanya republicana. Artistes espanyols de l'escola de París* (1946), d'intenció clarament política, com indica el seu enunciat sense amagar-se'n; posteriorment, en les diverses mostres individuals que va fer en aquell país, va exposar quadres tan poc atractius com *L'alliberament d'Espanya* (1947). L'última exposició de Domínguez a Txecoslovàquia ja va suscitar el rebuig contundent i irat de la crítica dogmàtica comunista, que no admetia cap altre tipus d'art que no fos el que propugnava el Partit, és a dir, el que s'ajustava als postulats del realisme socialista. Aleshores, Domínguez es va allunyar del surrealisme, o de l'ortodòxia del grup surrealista que dirigia amb mà de ferro Breton («veritable Saint-Just del surrealisme», com el defineix amb ironia Marcel Raymond): «M'he retirat del grup surrealista perquè crec que aquest moviment ha mort per inèrcia», diu Domínguez a Eduardo Westerdahl,[3] retirada que, probablement, també va afectar les idees comunistes. A més, aquella ensopegada amb la crítica a Txecoslovàquia propiciaria el seu distanciament de la participació política, o almenys faria que aquesta no es manifestés de manera tan explícita en la seva obra.

Cap al 1948 l'obra de Domínguez experimenta un canvi radical: en primer lloc, els colors perden la feixuguesa i la negror de l'etapa precedent i es transformen en exponents d'una lluminositat gairebé solar: grocs, vermells, verds, taronges, etc., substitueixen els tons apagats dels grisos, els ocres, els violetes, etc., que havien predominat abans. D'altra banda, el dibuix, traçat gairebé sempre amb tinta xinesa, resolt amb desimboltura i seguretat, experimenta una claredat i una lleugeresa –gairebé una levitat– desconegudes fins aleshores en l'obra del pintor. De vegades, el resultat frega la intenció humorística, però evita sempre caure en la caricatura –l'únic perill palpable. Aquí Domínguez comença a experimentar amb una tècnica que anomena de «triple traç» i que és, sens dubte, la part més interessant i original de tota la seva producció, tal com reconeix convenientment ell mateix: «Finalment, he aconseguit inventar una tècnica que em permet fer una pintura personal, i això marca el moment més reeixit de la meva carrera».[4] Aquesta tècnica del «triple traç» (que consisteix a traçar el dibuix de la composició amb tinta xinesa i reservar a tots dos costats un espai en blanc a partir del qual s'estén el color) la portarà al punt culminant en els anys següents (1949 i 1950).

La metamorfosi que afecta el color també s'estén als temes, i no és realment que els temes siguin nous –com tampoc no ho és, en tota la seva extensió, l'obertura al color–: el que és diferent és la manera de tractar-los. De la mateixa manera que en el color el que ara és diferent és la claredat, la llum i la lleugeresa que desprenen aquests ocres, blaus i grocs revifats, amb els temes passa una cosa semblant: els signes continuen representant dones, ocells, toros, fruites, flors, taules, revòlvers,

etc. –signes recurrents de la seva obra anterior, certament–, però tots han perdut el dramatisme primitiu, la pesantor expressiva, aquest caràcter borrós dels malsons, i s'han transformat en escenes viscudes o contemplades amb alegria, amb optimisme, fins i tot amb despreocupació, tractades amb un sentit delicat de la matèria i ordenades amb una gràcia i amb un rigor que sorprendrien un bon pintor constructivista. Els objectes són transcrits de manera neta, depurats de qualsevol adherència realista. Semblen, i són, el que representen –un gramòfon, un gerro amb plantes, una caixa de papallones, un cavallet, un enorme finestral obert al cel i a les teulades obliqües de les cases, una dona al costat de la seva màquina de cosir, etc.–, però transcendeixen el seu significat original, com una metàfora transcendeix la literalitat d'unes paraules. D'aquí surten obres realment boniques, fresques, lleugeres, que pràcticament semblen fetes amb no res, només amb aire i llum. L'acte de pintar es converteix en un gaudi en què només intervé el pur plaer estètic de crear gratuïtament: «Cada vegada més –diu un Domínguez molt conscient– m'acosto al problema plàstic, al costat inventiu que t'obre la natura davant la llum, la forma, el color».[5]

La metamorfosi esmentada és especialment rellevant pel que fa als *interiors* (el taller del pintor, les natures mortes) i les tauromàquies. En primer lloc, se simplifiquen les composicions, se'n redueixen els elements: una composició bigarrada se substitueix per una altra en què predomina l'espacialitat; els objectes perden el seu brutalisme formal, fins i tot en el color, i es mostren nets, amb formes simplificades. Qualsevol interior de principis de la dècada de 1940 –*La fi del viatge* (1943), per exemple–, comparat amb un altre del 1950 –*La taula negra–,* evidencia un distanciament i un progrés en la manera d'abordar-los i de resoldre'ls. El problema d'acumulació es resol amb una síntesi de neteja. En el primer títol esmentat, els diversos elements que l'integren (un munt de xarxes, un prisma, un revòlver, pedres gravades, etc.) contrasten amb el segon, en què, malgrat que també hi ha diversos elements (una taula, unes tovalles, un gerro, una fruitera, un llum, etc.), el disseny ajustat fa evident la confusió compositiva de *La fi del viatge* i, com a contrast, la claredat i l'exactitud amb què els elements encaixen a *La taula negra*. (Caldria incloure en aquest context les variacions sobre el tema «fruiteres menjafruites», un desplegament icònic de canibalisme innocent.) El mateix passa amb els *ateliers*: la composició angulosa, els colors aspres, el traç gruixut i abrupte que delimita figures i objectes en aquestes composicions de principis de la dècada de 1940 (vegeu *El pintor amb el seu cavallet*, 1945) suposen l'antítesi de qualsevol dels *ateliers* pintats el 1950, que constitueixen un prodigi d'equilibri compositiu –i això, malgrat l'abundància d'objectes en un espai del qual s'ha eliminat la figura humana del pintor o la pintora. Això ens dona una idea de la maduresa a què va arribar Domínguez, i de com va aconseguir dominar els elements de la composició sense deixar-se arrossegar per ells. Hi ha selecció, i no afegits. Recursos plàstics, i no retòrica simbòlica. Aquí, l'advertència d'Aragon citada més amunt no tindria sentit. Són, certament, composicions arriscades: estan a punt d'incidir en l'aspecte decoratiu, però defugen indemnes aquest risc gràcies al ferri control formal del pintor. No hi ha excessos complaents: tot el que es mostra sembla necessari, i tot està perfectament ajustat, com en una maquinària de rellotgeria que es complau d'obrir-se a la llum. És una idea feta forma i color, és a dir, una imatge de la bellesa. Quant a les tauromàquies, si tenim en compte la importància que havia tingut aquest tema en l'obra de Domínguez i el significat que adquireix en la totalitat de la seva obra, la conversió és més radical. Si abans representava els toros per mitjà d'imatges que tenien una càrrega enorme de violència, fúria i destrucció –tant si era rebuda com infligida–, un contingut dramàtic clarament de derivació picassiana, en aquesta nova etapa els fa assumir, en l'expressió dels rostres i en les posicions dels cossos, un sentit de contenció, passivitat o indolència hedonista, humorística, irònica, de vegades fins i tot afectats per un sentit *femení* de les formes. Són toros que han deixat de lluitar, i s'asseuen a l'arena *a observar*, amb una actitud entre beata i *xafardera*, la realitat del seu voltant: la graderia i els espectadors, gairebé sempre invisibles, o amb prou feines insinuats amb taques de color. Les peülles dels animals, pintades de color vermell o violeta, en magnifiquen el transvestisme. És la presència inèdita, com a fet plàstic, del «toro marieta», una figura que contravé tota la iconografia clàssica de la tauromàquia –exercici d'execució i transcendència eminentment viril per totes dues bandes, tant del torero com del toro. La identificació que s'ha fet de Domínguez amb el minotaure

(sobretot per una potència sexual, segons deien, desmesurada i inesgotable), precisament arran de les seves tauromàquies de la dècada de 1940, aquí queda qüestionada o, si més no, apaivagada o marginada a favor d'altres tipus de comportaments més civilitzats. Les seves noves tauromàquies es podrien prendre com a exemples d'un *antiguernica*. Tot el que en aquesta composició, i a les mateixes tauromàquies anteriors de Domínguez, és violència, destrucció, auguris de sang i patiment, aquí es transforma en una mirada benèvola i complaent, mesurada i harmònica, sobre aquest univers animal (toros, cavalls i homes). La guerra queda lluny. D'altra banda, considerant que els ramaders professionals creuen que en el toreig els toros marieta demostren la mateixa bravesa que els toros de sexualitat ortodoxa, potser convindria considerar la perspectiva que, en aquesta etapa de la seva obra, Domínguez tingués en compte i naturalitzés una sexualitat *altra*.

Aquest període creatiu de Domínguez coincideix amb una bona ratxa múltiple tant en la seva biografia íntima com en la professional: d'una banda, havia descobert una tècnica que sentia com a pròpia –i, realment, ho era– i en la qual trobava seguretat per treballar després d'un llarg període supeditat al geni incansable de Picasso, de qui, en efecte, com ell mateix manifesta, havia après molt, però el mestratge del qual ja devia pesar excessivament en la seva obra i en la seva autoestima com a artista.[6] De l'altra, tornava a estar enamorat, aquesta vegada de Nadine Effront, que havia conegut a Bèlgica i amb la qual vivia després d'haver plantejat el divorci a Maud Bonneaud, amb qui havia estat casat des del 1945. Com va passar amb tots els amors de Domínguez, aquest nou amor seria un *amour fou*: al cap de pocs anys, fart de l'ordre que Nadine volia posar a la seva vida i a la seva feina, l'artista es llançaria al que va acabar sent la seva pitjor aventura: la *liaison* amb Marie-Laure de Noailles, «la més esplèndida i manipuladora de totes les mecenes de París», tal com la defineix provocativament John Richardson.[7] El començament amb Nadine va ser bo; el final, francament desastrós, i va donar pas als anys d'absoluta decadència de Domínguez com a home i com a artista. Les seves altres relacions, sense ser excepcionals, havien aportat coses positives a la vida i l'art del pintor, però el que va suposar la seva vinculació amb la vescomtessa de Noailles –vida al palau de la senyora a París o al seu castell d'Hyères, tracte amb «la vida mundana i amb tots els *snobards* [*sic*] i els *inveciles* [*sic*] que m'envoltaven», tal com més endavant definia Domínguez (en una carta a Eduardo Westerdahl) els integrants de l'entorn de la vescomtessa en trencar amb ells, quan amb prou feines li quedava temps per intentar recuperar alguna cosa del seu anterior privilegi creador– va ser la precipitació del seu enfonsament definitiu: físic, moral i estètic. El 1954, a conseqüència d'una de les moltes crisis personals que va patir durant aquells anys, confessava a Westerdahl que havia destruït «tots els meus quadres per intentar noves experiències». Una catarsi inútil: la destrucció de l'obra no aturava el procés destructiu personal, que continuava accelerat. Però per a aquest desastre sense retorn encara faltaven vuit anys. De moment, la seva relació amb Nadine li va proporcionar un període d'estabilitat en una successió de ruptures i estimballs. Finalment, la seva exposició a Bèlgica (el 1950 a la galeria Apollo) havia estat un èxit notable, com també la que va fer el 1951 a París, a la prestigiosa Galerie de France, on va exposar «segurament les millors [teles] que he fet a la vida».[8] En conjunt, vivia una situació òptima que revertia en la traducció plàstica de temes feliços i procediments originals: «Treballo molt –confessa un Domínguez indubtablement satisfet– i les coses em surten bé. Estic molt content».[9]

En la meva opinió, aquesta etapa de l'obra de Domínguez constitueix –juntament amb algunes calcomanies del període 1936-1945, aproximadament– la part més original i interessant de la seva producció. Els quadres surrealistes del primer tram de la seva activitat, tot i que contenen obres molt notables, com ara *El caçador* (1933) o *La màquina infernal* (1937), pequen no tan sols d'una originalitat dubtosa, sinó també d'un retard històric considerable respecte al surrealisme més genuí. Domínguez és un epígon, no un fundador del surrealisme. La valoració que s'ha fet dels seus quadres d'aquesta època obeeix més a consideracions extraplàstiques que no pas a una avaluació ponderada dels seus valors estètics i de les seves més que improbables aportacions al desenvolupament del moviment. I per fer-ho s'han tingut més en compte les circumstàncies atzaroses de la seva vida que no pas la pintura. L'art plàstic surrealista és, per la seva condició mateixa, un terreny propici per a l'especulació literària. En realitat, gairebé podríem afirmar, sense incórrer en una exageració notòria, que la pintura

surrealista és més literatura (o, més concretament, enginy literari –tota l'obra de René Magritte és un exemple evident d'enginys pintats–)[10] que no pas pintura pròpiament dita, gairebé sempre corol·lari de fabulacions doctrinals i/o poètiques, i llavors, punt d'excitació per a interminables anàlisis crítiques, elucubracions filosòfiques i, en definitiva, per a tota mena de fantasies llibresques. El surrealisme, que en l'àmbit literari va impulsar una autèntica revolució –alliberament expressiu i ideològic–,[11] en el plàstic, tret d'excepcions comptades –el primer Chirico, el primer Dalí, el primer Miró i algunes peces, poques, de Max Ernst– només va congelar en imatges més arbitràries que sorprenents el que en literatura podia arribar a ser imaginació il·limitada. Sense l'impuls que li van donar amb els seus textos brillants[12] poetes com Breton, Eluard, Aragon, Péret i altres, avui dia la pintura surrealista ocuparia un lloc menys important que el que se li assigna habitualment en les històries de l'art modern. I, sense cap mena de dubte, la seva prolongació excessiva en el temps, que tants estralls va causar entre els seguidors del surrealisme, és deguda a l'obstinació de Breton per allargar-ne l'existència i mantenir així la seva pròpia hegemonia artística, com molt encertadament havien intuït Domínguez (*vid.* nota 3) i Ernesto Sabato: «La tristesa més gran va ser veure com Breton [el 1947] no es resignava a deixar en pau el cadàver del seu moviment». Una biografia com la de Domínguez, que conté enormitats de tota mena, especialment pel que fa a qüestions escabroses, que conformava, segons el mateix Sabato, «un dels pocs surrealistes que vaig estimar. Surrealista en la seva manera de concebre i resistir l'existència»,[13] és la més idònia per a la fabulació real o apòcrifa. En aquest aspecte, aquí la vida supera l'obra, i aquesta, en el que té d'autobiogràfica –que és molt– s'aprofita de la fascinació que exerceix la primera. El 1956 Domínguez clamaria: «...les coses surrealistes em cansen i em repugnen com l'alcohol» (carta a Eduardo Westerdahl).

Els anys sota la influència de Picasso –gairebé una dècada, entre el 1940 i el 1948, incloent-hi el que les seves «dones desmuntables» deuen a obres picassianes com *Figures a la vora del mar* (1931) o *La dona de la butaca vermella* (1932)– van produir un resultat no gaire ric. Durant aquesta època, sembla que Domínguez es debat entre moments de llum personals –que són ocasionals i gairebé fortuïts– i el seguiment fàcil de mons formals ja descoberts i aplanats per un altre. Aprofundir en la seva pròpia obra, en el que podia tenir de més original, li resultava més difícil que no pas deixar-se conduir per camins explorats. El fet que no aprofités i explotés a fons el seu descobriment capital d'aquest període, la calcomania, de la qual tant de partit va saber treure després d'ell Max Ernst, demostra la inconstància del pintor. Per això es va apropiar del vocabulari formal picassià i el va barrejar amb presumptes (o autèntiques, tal com les podia sentir ell) subversions.

A diferència de tot el que havia fet abans, la producció dels anys 1949-1951 té el segell d'una creació original: aquí no és possible al·legar parentius formals amb altres obres contemporànies. Constitueix un exemple d'equilibri, de mesura, d'expertesa tècnica, d'exploració de la bellesa del color i de la precisió i la poesia del dibuix, de creació d'un univers propi, amb personalitat autònoma i perfectament identificable. La majoria d'aquestes característiques són absolutament noves en l'obra d'Óscar Domínguez, i fins i tot es podria afegir que el fet de trobar-les-hi és una realitat sorprenent. Aquí Domínguez prescindeix de simbolismes adquirits i s'entrega a la pura fruïció de pintar. I ho fa amb un plaer evident. La naturalesa autodestructiva que, tal com hem dit, caracteritza bona part de la seva obra anterior, aquí sembla superada. Aquestes obres traspuen el gaudi de viure (o almenys un gaudi genuí de pintar).

En aquest sentit, sembla inapropiada l'asseveració de Guillermo de Osma, que, en resumir un any d'activitat de Domínguez («El 1951 torna a exposar novament a la Galerie de France i a la galeria Apollo, també a la George Moos de Zuric i a la galeria Le Touquet de París»), acaba amb aquesta afirmació: «Aquesta intensa activitat sembla reflectir una fugida vertiginosa cap endavant, però sense ordre ni concert, sense criteri».[14] Potser, més que a aquell any i els anteriors, De Osma es refereix als posteriors al 1951, que, en efecte, van ser anys turbulents i desordenats. Perquè si mai va haver-hi ordre, criteri i reflexió, si mai el pintor va tenir clar on volia anar i com havia d'arribar-hi, va ser precisament durant el període 1949-1951. Que llavors, per raons diverses, clavades com arrels nocives a la seva biografia, la brillantor d'aquesta carrera quedés truncada ja és una altra història que no té res

a veure amb la producció d'aquells anys. El trienni 1949-1951 constitueix un període màgic, realment afortunat, en l'obra de Domínguez, sobrevingut, a més, sense que els seus antecedents amb prou feines fessin plausible aquesta possibilitat. Com va poder passar? Ja n'hem apuntat algunes possibles causes: estabilitat emocional, abandonament de la influència picassiana, èxit crític. Vegem-ne una altra, aquesta de tipus estètic.

En una de les cartes que Domínguez adreça al seu amic Eduardo Westerdahl, precisament la carta en què li dona la notícia de la seva propera exposició a la Galerie de France, li diu que «Braque, que m'aprecia molt, està disposat a ajudar-me en tot».[15] Aquest apropament de Domínguez a Braque pot proporcionar una altra clau sobre els motius del canvi que experimenta la seva pintura: fixar-se en la placidesa de l'obra de Braque com a alternativa al tumult i l'ímpetu de la de Picasso. No hi ha cap indici d'influència directa de Braque sobre Domínguez, almenys en els elements recognoscibles de totes dues obres. Sens dubte, els *ateliers* que pintava Braque en aquells anys no s'assemblen de res als de Domínguez: la bigarrada i aclaparadora presència que hi tenen els objectes més heterogenis presents a l'estudi del pintor, amb el resultat d'unes composicions confuses i desequilibrades, no es pot relacionar de cap manera amb l'economia, la claredat i la netedat dels *ateliers* de Domínguez. I, per contra, els ocells negres que Braque va pintar cap al 1956 Domínguez ja els havia pintat el 1950, i d'una manera bastant semblant a com ho faria Braque posteriorment. Però sí que podem considerar probable que l'exemple de Braque –la serenitat que transmet la seva pintura (sobretot la de la dècada de 1930), la dedicació a l'obra com si es tractés d'un fet exclusivament plàstic, cosa que implica refrenar el tumult creador intern fins a conduir-lo a una superfície on imperen la mesura i la claredat exactes– fos un estímul per a la seva producció.

La tècnica del triple traç ha suscitat poca atenció, i de signe divers, entre els exegetes de Domínguez, malgrat la novetat positiva, tant formal com estètica, que representa per a la seva obra i la qualitat evident de les pintures que s'hi poden adscriure. Fernando Castro, en la seva monografia pionera *Óscar Domínguez y el surrealismo* (Madrid, Cátedra, 1978) hi dedica un apartat sota el títol «Etapa esquemática», i destaca el rigor compositiu de les obres i el seu estil «mesurat i reflexiu» (p. 60). Guillermo de Osma (*op. cit.*, nota 14) addueix l'opinió de Westerdahl que aquesta etapa estava influïda per Klee (i en una altra ocasió –Castro, 1978, p. 60–, el mateix Westerdahl remet aquesta influència a Mondrian, cosa que explica per què la crítica d'art no és sinó literatura moltes vegades funambulesca). Més explícit és José Pierre, que, en constatar la rapidesa amb què Domínguez va abandonar la tècnica, aventura que ho va fer perquè «té la sensació d'estar prostituint el seu propi geni». Existia, afegeix Pierre, «l'amenaça de deixar-se portar per una creació mancada d'exigències profundes» («Óscar Domínguez o el triunfo del fantasma», a *Óscar Domínguez*, *antológica* [catàleg d'exposició], CAAM, 1996). En aquest punt, potser estaria bé preguntar què entén Pierre per «exigències profundes» (situar un calze sota les potes d'un toro, per exemple?), però això ens portaria a un altre tipus de debat. Emmanuel Guigon, per la seva banda, dedica a aquest tema exactament dues línies en la seva monografia publicada el 1996.[16] Tota l'atenció crítica sembla centrada, principalment, en l'etapa surrealista, més propícia, com hem dit, a l'elaboració de jocs literaris, o en la «litocrònica», objecte de tants disbarats interpretatius. Parlar del «triple traç» implica la necessitat de parlar exclusivament de pintura. Les altres facetes de l'obra de Domínguez inclouen l'apel·lació a l'inconscient, els somnis, els símbols, les premonicions, etc., i aquí Freud proporciona material abundant, ideal per al tragí literari que caracteritza la crítica d'art, sense que calgui apel·lar a la pintura mateixa.

Lamentablement, no existeix una catalogació seriosa de l'obra d'Óscar Domínguez.[17] Quan s'arribi a fer, amb competència i exhaustivitat, estic convençut que les pintures del trienni 1949-1951 destacaran enmig d'un conjunt virolat i confús, marcades per la unitat i l'excel·lència. ●

* Part del material informatiu d'aquest text prové d'un article sobre Domínguez publicat a la revista *La Página* (Santa Cruz de Tenerife, gener-març de 2004).

[1] Ernesto Sabato: *Sobre héroes y tumbas,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana*,* 1967.

[2] César González-Ruano: «Ficha impresionista de veinte artistas españoles en París (1940-1942)», a: *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* Barcelona, 1946. González-Ruano va corregir el text posteriorment per incloure'l a les seves *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias* (Madrid, 1951), tot i que va mantenir intacte el judici sobre els colors de Domínguez. Fins i tot en la necrològica que li va dedicar (*ABC*, 7 de gener de 1958), torna a repetir textualment el que ja havia dit el 1947, i ho reforça amb un «sempre»: «Va pintar sempre amb colors morts». Ruano va tractar Domínguez entre el 1940 i el 1943, i en la seva «Ficha…» fa un retrat summament afectuós del pintor: «Com a persona, Domínguez és impressionant: enorme, amb una cara que té el doble de proporcions que qualsevol altra cara, gesticulant, esgotador d'alcohols i de dones, incansable i, només per tradició canària, una mica emmandrit, de forma i d'accent», que amplia en la necrològica esmentada: «[Domínguez] va viure una mena de dandisme alegre i negre, un deliri sense interrupció, una misèria amb incrustacions de luxe. Jo crec que, com a pintor i com a home, va ser un individu molt de la nostra època». Assumeixo que el seu judici –amb el qual coincideixo, sense exagerar-ne, tanmateix, l'abast pejoratiu– devia ser dictat per un criteri objectiu i no pas per altres elements de distorsió personal, que tan sovint esclataven entre artistes.
Malgrat que González-Ruano es va assabentar d'alguns detalls posteriors de la vida de Domínguez («últimament el pintor canari vivia bastant bé gràcies a la decidida protecció d'una vescomtessa surrealista, comunista i milionària que havia trobat en ell raons d'afinitat clàssica. I això que Domínguez ja devia tenir més de seixanta anys»…), no va conèixer l'obra dels anys 1949-1951, i per això el seu judici sobre el color no es pot tenir en compte de cap manera. En la necrològica reitera els conceptes que havia deduït de la pintura de principis de la dècada de 1940, que ell havia vist a París, sense tenir coneixement dels canvis posteriors que es podrien haver produït.
La «vescomtessa surrealista» a la qual es refereix González-Ruano és, naturalment, la vescomtessa de Noailles. Domínguez hi va intimar cap a l'any 1952, així que aleshores el pintor tenia 46 anys, i no pas els «més de seixanta» que li fa Ruano. Per tant, pel que fa a l'«afinitat clàssica» amb la vescomtessa, Domínguez encara es devia trobar en plena forma. Cap ni una de les seves amants no es va queixar mai que les deixés insatisfetes.
González-Ruano va utilitzar la seva experiència parisenca com a material d'ambient en la seva novel·la *Manuel de Montparnasse* (Madrid, Editorial Mediterránea, 1944), subtitulada, precisament, *París, 1940-1943*. Óscar Domínguez és al·ludit diverses vegades al llarg de la novel·la: en una ocasió, com a exemple d'home fort («el formidable pintor Domínguez, un altre espanyol de Montparnasse, amb un cert aire d'home de les cavernes»); en una altra, com a implicat en la falsificació d'un Greco, o com a marit d'«Itàlia», nom que Ruano dona a Roma, que aleshores era l'amant de Domínguez. Ruano adjudica a la biografia de Manuel un fet que alguns han relatat com si fos de Domínguez: l'intent de venda del panteó de la família com a única propietat de la qual es podien treure uns quants diners.

[3] Carta des de Londres, datada el 12.3.1947. Més endavant, ratifica: «La meva actitud davant el surrealisme? Ruptura completa amb Breton i amb el grup surrealista, que pràcticament va morir a principis d'aquesta guerra, el 1939» (carta del 27 d'abril de 1949). Aquesta i altres cartes que se citen de Domínguez estan publicades per Fernando Castro com a apèndix documental d'*Óscar Domínguez y el surrealismo* (Madrid, Cátedra, 1978). La citació de Marcel Raymond, a *De Baudelaire al surrealismo*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1960.

[4] Carta a Eduardo Westerdahl, datada el 17.6.1949.

[5] Carta a Eduardo Westerdahl, datada el 27.4.1949.

[6] Els testimonis de l'admiració de Domínguez per Picasso són freqüents, i no només en l'etapa en què va estar més influït per ell, sinó des de molt abans, quan la seva obra discorria per camins que Picasso amb prou feines va transitar. El fet que posteriorment, en la seva correspondència amb Westerdahl, tal com veurem més endavant, cités Braque (que era considerat pel mateix Picasso el seu etern amic-rival) en termes d'«ajuda» o «protecció» pot indicar l'existència en Domínguez d'un desig, encara que fos inconscient, d'alliberar-se de la seva tutela.

[7] John Richardson: *Maestros sagrados, sagrados monstruos,* Madrid, Alianza Editorial, 2003. La vescomtessa de Noailles va aniquilar l'escassa voluntat que Domínguez havia mostrat sempre per portar una vida relativament ordenada i tranquil·la. Aquesta descendent del marquès de Sade era una nimfòmana confessa, addicta a les drogues i a l'alcohol, i va convertir Domínguez en la riota de la bona societat parisenca. El va impulsar a falsificar obres de Picasso i d'altres autors que tenia en propietat per vendre els originals (i llavors també les falsificacions). John Richardson, en el seu maliciós *El aprendiz de brujo* (Madrid, Alianza Editorial, 2001), descriu el Domínguez d'aquests anys com «un home lletgíssim» que «no sabia beure i no tenia escrúpols en els negocis». «A mi –afegeix Richardson– em commovien els seus intents maldestres i desesperats per causar bona impressió, uns intents que no tenien cap mena d'efecte en els cors gèlids de *le tout Paris*. Óscar era l'«home elefant» de Marie-Laure». Xavier Valls, en canvi, que també va conèixer Domínguez durant l'última època de la seva vida, fa un

retrat del pintor completament diferent del que traça Richardson: «Óscar Domínguez vivia al costat de casa meva durant l'època en què jo vivia al carrer Campagne-Première, a Montparnasse. Ens vèiem molt sovint al cafè… (…) Óscar Domínguez venia amb Marie-Laure de Noailles; aleshores vivia amb ella. Era corpulent, enorme, crec que de jove havia estat un home guapíssim, i s'havia tornat com un gegant; (…) bevia molt, però era un home finíssim i encantador, mai no el vaig sentir parlar malament de ningú. En el fons, crec que va patir molt amb Marie-Laure de Noailles» (Miguel Fernández-Braso, *Escuchando a Xavier Valls,* Madrid, Ediciones Guadalimar, 2001). La veritat és que després de la seva relació amb Marie-Laure, i tret d'alguns moments de llum ocasionals, l'obra de Domínguez no va tornar a tenir –ni a recuperar quan ho va intentar– el poder creador dels anys anteriors. Al panteó dels Noailles, al cementiri de Montparnasse, hi descansen les despulles mortals del pintor. Com si en aquest indret Marie-Laure volgués preservar-lo d'alguna altra destrucció.

[8] «En aquests moments, crec que em trobo molt a prop de fer, d'aquí a uns mesos, una exposició a la millor galeria de París, amb unes 25 teles, segurament les millors que he pintat a la vida» (carta del 19 de març, sense any [1950]). El 22 de gener de 1951 torna a donar notícies a Westerdahl sobre aquesta exposició, «que s'inaugurarà el 15 del mes que ve». Finalment, l'exposició es va fer el 24 de febrer de 1951.

[9] Carta a Eduardo Westerdahl, París, setembre [de 1951?]: de tota manera, la data ha de ser posterior a la de l'exposició a la Galerie de France, ja que afegeix que «Caputo [director de la galeria esmentada] (…) s'ocupa de les meves coses».

[10] L'enginy de Magritte supera amb escreix el de tots els teòrics i crítics francesos del surrealisme. Només és equiparable al de Ramón Gómez de la Serna. Cadascuna de les *greguerías* de Gómez de la Serna podria ser una pintura de Magritte. I cada pintura de Magritte, una *greguería* de Gómez de la Serna.

[11] Luis Cernuda afirmava que el surrealisme no va ser «una moda literària», sinó «un corrent espiritual entre el jovent d'una època» (*Poesía* y *literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 245). L'opinió de Cernuda coincideix amb la de Marcel Raymond: «En el seu sentit més restrictiu, el surrealisme és un mètode d'escriptura; en el sentit més ampli, una actitud filosòfica que és, a la vegada, una mística (o que ho va ser), una poètica i una política» (*op. cit.*, nota 3).

[12] Ara bé, de vegades aquesta brillantor només era literària, cosa que dissimulava mancances i ignoràncies d'altres tipus. Vegeu el que diu Ernesto Sabato de la «litocronia» de Domínguez: «Com que jo venia de la física, em vaig inventar aquesta paraula [litocronia], que significa «petrificació del temps». La broma se'm va acudir basant-me en la coneguda juxtaposició que va fer Domínguez de la Venus de Milo amb un violí. (…) El text complet [escrit per Domínguez i Sabato, en què explicaven la teoria del «litocronisme»] es va publicar a *Minotaure*, i per a mi va quedar com a testimoni d'un temps de crisi. No obstant això, Breton el va elogiar amb la seva solemnitat habitual, sense adonar-se que era una barreja de disbarat i humor negre, cosa que demostra, d'altra banda, la ingenuïtat d'aquest gran poeta, que, en una mescla delirant de materialisme dialèctic i Lautréamont, pretenia dissimular la seva manca de rigor filosòfic» (Ernesto Sabato, *Antes del fin,* Barcelona, Seix Barral, 1999). Les pintures «litocròniques» de Domínguez continuen inspirant comentaris filosoficoespacials molt sensats a més d'un crític d'art.

[13] Ernesto Sabato, *op. cit.*, nota 12.

[14] Guillermo de Osma: «Domínguez surrealista: su vida y su obra», a: *Óscar Domínguez, surrealista* (catàleg d'exposició), Madrid, Fundación Telefónica, 2001.

[15] Carta del 19 de març [de 1950].

[16] Emmanuel Guigon: *Óscar Domínguez,* Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1996, p. 122.

[17] Existeixen propostes parcials: Fernando Castro, *Óscar Domínguez y el surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1978; Ana Vázquez de Parga i Mónica Merino, *Óscar Domínguez. Antológica. 1926-1957* (catàleg d'exposició), LPGC, Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno-Centro de Arte Reina Sofía, 1996, i altres catàlegs menys significatius d'exposicions dedicades a Óscar Domínguez, i, per descomptat, el *catalogue raisonné*, perpetrat per Rodolfo de Sosa (París, 1989), aquest, com a simple curiositat i per tenir clar com no s'ha de fer un projecte seriós de catalogació.

Constitueix un autèntic drama que a dia d'avui encara no existeixi cap catàleg crític de l'obra d'Óscar Domínguez i, el que és pitjor, que ni tan sols s'entrevegi a curt, mitjà o llarg termini la possibilitat que es pugui materialitzar un projecte d'aquest tipus. Aquesta situació de desemparament ha fet caure sobre l'obra del pintor les propostes d'atribucions més forassenyades; abunden les falsificacions –fins i tot n'hi ha de recollides en llibres sobre el pintor– i les cases de subhastes ofereixen exemples abundants d'obra dubtosa o decididament falsa. Una situació que només es podrà corregir establint amb rigor i honestedat el corpus definitiu de l'obra de Domínguez. D'aquesta manera, s'evitarien unes situacions molt habituals d'engany i aprofitament econòmic espuri, i, sobretot, aquells que volem accedir a la integritat de la seva obra disposaríem d'una eina imprescindible per aconseguir-ho. Mentre no existeixi un llibre així, tota consideració sobre l'obra d'aquest pintor haurà de ser necessàriament provisional.

A LA LÍNIA

Isidro Hernández
Conservador de la Col·lecció Óscar Domínguez, Santa Cruz de Tenerife

I.

A Fernand Léger li devem una de les aproximacions més suggeridores a la poètica del dibuix. El pintor francès recorre a la imatge d'un paisatge d'hivern per explicar el procés de reducció i síntesi que fa el dibuixant quan utilitza la línia com a forma mínima d'expressió: «Hi ha dos paisatges: el d'hivern i el d'estiu. Si estimeu el dibuix, els objectes, heu de contemplar el bosc al desembre. Està totalment nu. Posa nu com si fos un model. És transparent i no se li escapa res. Un arbre pren personalitat sense les seves fulles». Si això és així, si els objectes adquireixen la seva autèntica personalitat quan estan «totalment nus», els motius que han obsessionat Óscar Domínguez al llarg de la seva trajectòria creativa troben en la tècnica del «triple traç» una forma d'expressió autèntica i totalment nova amb l'evolució formal del seu dibuix, caracteritzat per la reducció i l'economia de mitjans. En efecte, si bé la manera picassiana condiciona, en bona mesura, la seva pintura de la dècada de 1940, aquest nou període de natura esquemàtica forja ara un tipus de composicions de traços continguts i calculats en què el color adquireix un protagonisme sorprenent, i les línies, en un acte disciplinat d'expressió mínima, perfilen cadascun dels objectes representats.

No obstant això, convé precisar que es tracta d'una línia que no constreny ni afeixuga l'expressió natural de la forma i del color, és a dir, que no imposa el dictamen de la seva geometria. Al contrari: la línia d'aquestes peces d'Óscar Domínguez és la delicada estructura que permet entreveure la idea; és una línia consubstancial amb el somni i la poesia. Per dir-ho amb paraules del poeta Yves Bonnefoy, aquí el dibuix és «la confessió d'una insuficiència», ja que només suggereix l'epidermis de l'objecte i la línia actua com a element essencial de previsualització, irreductible, d'allò que només existeix en la imaginació.

El pintor, doncs, ha arribat molt lluny en la cura amb què afronta els perfils de cadascuna de les figures convocades a la tela, traçats amb tinta xinesa i envoltats d'un marge en blanc que poques vegades entra en contacte amb el color. Mai abans, com en aquesta etapa del «triple traç», la pintura d'Óscar Domínguez no s'havia acostat tant a la depurada precisió del dibuix. Mitjançant aquesta tècnica, el pintor aconsegueix una certa elegància poètica a base de línies i marges en blanc, de manera que els objectes queden en un lloc segur respecte a tot el que els envolta, en una atmosfera exclusiva, i els espais d'intervenció del color es perfilen en benefici de la línia i la realcen encara més. «Són la forma i el color, amb la línia i la matèria, el que m'interessa en pintura», escriu al seu amic Eduardo Westerdahl en una missiva datada l'abril de 1949. «El motiu m'és gairebé indiferent, així com tota idea de lògica, perspectiva, etc.». El pintor renuncia a influències massa pesades per al viatge i se'n desdiu; deixa enrere tot el que ha après i s'endinsa en el terreny d'una experimentació presidida per un instint lúdic i lliure que ara guia els impulsos de la seva imaginació. I el toro perd bravesa i guanya distinció; la màquina de cosir reposa més discreta i estilitzada; en els ocells triomfen l'aire i la lleugeresa, i als seus *ateliers* hi regnen la quietud i el despreniment.

II.

En els seus apunts sobre la tècnica del dibuix, John Berger afirma que «és l'acte mateix de dibuixar el que força l'artista a mirar l'objecte que té a davant, a diseccionar-lo i tornar-lo a unir en la seva imaginació, o, si dibuixa de memòria, el que el força a aprofundir-hi fins a trobar el contingut del seu propi magatzem d'observacions passades». En efecte, aquest mateix moviment de sístole i diàstole entre memòria i oblit, entre passat i present, és el que alimenta les obres d'Óscar Domínguez

en aquesta nova etapa. Els temes a què recorre el pintor continuen sent, majoritàriament, els que l'han acompanyat des de la joventut, portats al present de la seva pintura des de molt lluny: l'obrellaunes metamòrfic, l'imperdible, la màquina de cosir, el revòlver, l'arc i l'arquer, els ocells, el sifó, les papallones, el laberint, la fruitera, el telèfon o el fascinant món de les tauromàquies, ara coloristes i intranscendents, de «triple traç», diàfanes i executades d'una manera rigorosament nova. A tot aquest repertori temàtic i afectiu de l'artista s'hi suma la sèrie dels seus fascinants *ateliers,* d'una execució extraordinària, no només pel sentit metapictòric d'inventariar-se a si mateix –el pinzell, la paleta de colors, la tela, el cavallet amb maneta, el tamboret o la finestra que s'obre a l'exterior–, sinó també per la prolixitat dels detalls i, de nou, per la relació equilibrada entre el fons i les seves figures.

Tot aquest mostrari que Óscar Domínguez reprèn i actualitza amb l'ús de la tècnica del «triple traç», com un funàmbul d'allò més hàbil, aconsegueix la seva cristal·lització escultòrica, el seu repte al buit, en les figures lineals que van presidir els murs de la vil·la Noialles, a Hyères, caracteritzada per un esquematisme similar, l'economia de mitjans i la reducció de les formes a l'expressió mínima. Malgrat tot, si el repertori temàtic i afectiu de l'artista –com l'hem anomenat– coincideix, d'aquesta tècnica del «triple traç» n'emana un aire lúdic i constructiu que podria dialogar perfectament amb el lirisme colorista d'un determinat Paul Klee o amb les construccions lineals de Torres García. En efecte, la seva pintura concedeix a l'espectador el benefici del divertiment, de l'espontaneïtat i de la intranscendència. Així doncs, el revòlver infaust i greu que presideix bona part de les seves obres dechiriquianes del 1943 ara perd completament el seu caire amenaçador. Res més lluny d'aquella tensió anguniosa. Si l'arma formava part d'una *vanitas* i la seva presència concitava el recompte inexorable dels instants previs a la catàstrofe, ara aquest revòlver de «triple traç» es presenta davant els nostres ulls com un objecte de joguina, tan quotidià i natural que pot compartir una taula al costat d'una llauna de sardines i un grapat de cireres, perfectament integrat en una natura morta o bodegó, com una fruita qualsevol.

De principis de la dècada de 1950 també són les composicions dedicades als cossos híbrids, que confirmen l'instint metamòrfic que sempre va presidir la pintura d'Óscar Domínguez. En general, són obres de petit i mitjà format que representen cossos multiplicats en un mudament constant i humorístic. No importa el que creguem veure-hi –un cigne, un toro, un cavall o un arquer–, perquè probablement són tot això conjuntament: cim de la imaginació en el seu màxim apogeu, on un conjunt d'imatges agafen presència per confondre's en una dansa caòtica i insòlita de figures profusament entrellaçades. N'és un exemple la sèrie d'animals *arquers*, resolts també en una triple imatge paranoicometamòrfica. La bèstia porta la indumentària d'una màquina de guerra en una batalla en la qual no hi ha enemic ni oponent i el conflicte es desxifra quan tot això esdevé artefacte lúdic al servei de la creació i la invenció pictòriques. En moltes d'aquestes composicions, la ballesta i l'animal formen les dues cares d'una figura única, ja que l'animal és presoner de l'ossamenta que vertebra el seu cos i, a la vegada, de l'arma que duu a sobre en senyal de sacrifici i immolació. Una paradoxa terrible: la víctima i el botxí són manifestacions diverses d'un únic ésser.

En definitiva, amb la tècnica del «triple traç», Óscar Domínguez aconsegueix un nou matís i una veu renovada per a la seva obra. Ha decidit deixar anar llast, prescindir de recursos excessivament pesants i convocar a la tela l'arquitectura mateixa de l'aire. Un lleu contorn, una cal·ligrafia delicada per il·luminar unes petites coses, motius sempre imaginats, desitjats i acariciats per la mirada i el record de l'artista espanyol. De les papallones de la seva infantesa al revòlver amenaçador de l'adult, els uns i els altres reposen senzills i diàfans en les seves línies, consubstancials amb el somni i la poesia. ●

Textos en FRANCÉS

ÓSCAR DOMÍNGUEZ: UN TRIPLE HEUREUX

Lázaro Santana

LA PEINTURE D'ÓSCAR Domínguez apparaît presque toujours traversée par la tragédie ou par son imminence: les figures et les situations qui y sont représentées dénotent –très clairement dans certaines œuvres, au moyen de symboles et de suggestions dans d'autres– l'existence de pulsions de mort, de violence et de destruction. Ces pulsions chargent ses toiles d'un drame désespéré, dont l'acrimonie est souvent soulignée par des traits d'ironie et d'humour noir. On y retrouve aussi une férocité expressive manifeste, qui tend à les dramatiser: une situation qui, une fois présentée, éloigne l'œuvre du surréalisme le plus orthodoxe, touchée par une froideur qui concerne la distance qui semble exister entre la conception et l'exécution des œuvres.

Domínguez gère successivement ou simultanément un répertoire iconographique qui embrasse sans ambiguïté ce sens destructeur. À leur stade le plus sensiblement surréaliste –jusque vers 1940– ces signes ont une qualité symbolique: enterrements et représentation du monde souterrain (*Los niveles del deseo,* 1932-1933)*;* masochisme, suicide –destruction et mort– (*Retrato de Roma,* 1933; *Máquina de coser electro-sexual,* 1934); répression de la liberté (*Le chasseur,* 1933*).* Des veines et des mains coupées, des revolvers et des lions qui exercent leur activité prédatrice, des oiseaux enfermés dans des doigts de fil remplaçant les barreaux d'une cage, des taureaux dont la fureur ravage l'harmonie (*Caja con piano y toro,* 1936) font leur apparition; des animaux dévoreurs (*La mante religieuse,* 1938) en tant que conséquence inévitable de l'activité sexuelle, et cette même activité, touchée par l'impuissance, le manque de communication et le désaccord (*Le couple, Homenaje al Greco, Femmes aux boîtes de sardines,* toutes les trois à partir de 1937). Ce sont des signes, des situations et même des procédures que Domínguez extrait des propositions implicites dans les textes de Breton, et de son contact avec le travail d'autres surréalistes, principalement Salvador Dalí et Giorgio de Chirico (dans *Memorie della mia vita,* Chirico accuse Domínguez d'être un plagiaire), mais dans ce cas ils traduisent les terreurs et les angoisses du peintre: l'œuvre de Domínguez adhère très fidèlement à une condition autobiographique et non seulement en ce qui concerne l'univers de son propre esprit (ce qui le traverse, d'indécis ou de très précis, entre le sommeil et l'hallucination), mais aussi en ce qu'elle inclut des données de son propre parcours vital, c'est-à-dire de ce que *vraiment, dans sa visibilité,* son corps subissait (il convient de ne pas oublier que Domínguez s'est suicidé dans la nuit du 31 décembre 1957, en se coupant les veines au poignet: une situation qu'il avait déjà prévue dans un autoportrait de 1933).

Les paysages cosmiques et les compositions «lithochrones» (entre 1939 et 1941) continuent de montrer une désolation active dans ses peintures surréalistes, accentuée dans ce cas par le sentiment de solitude spatiale que traduisent ces vastes surfaces inhospitalières, parfois encerclées par des réseaux qui entendent attraper dans leur enchevêtrement toute tentative d'issue ou de fuite. Sa longue étape picassienne (de 1942 à 1948, environ)* avec les traits linéaires et anguleux qui la caractérisent, accueille, si possible, une plus grande dose de violence, qui se manifeste parfois par des scènes de guerre explicites –*El caballo de Troya* (1947), *La caballería* (1948), etc.–, reflet de la situation que le peintre a vécu pendant les années d'occupation de Paris par les troupes allemandes, et de son passage non prouvé, mais en tout cas éphémère, dans un camp d'internement; l'expressivité de la tragédie apparaît à ce stade réservée à l'attitude (visage, position du corps) des taureaux et des chevaux qui composent ses multiples scènes de la tauromaquie; il n'est guère nécessaire de signaler le souvenir écrasant du *Guernica*. Le visage des femmes, les autres héroïnes que abondent dans les compositions de l'époque, montrent, au contraire, une attitude sans expression; c'est dans ces corps (déformés, brisés, recomposés au gré de l'auteur), que le peintre nous donne un aperçu d'un exercice proche du sadisme. Ernesto Sabato[1], dans son mémorable *Informe sobre ciegos* décrit une séance de travail de Domínguez avec un modèle aveugle: le peintre excite sexuellement la femme, lui inflige des châtiments corporels («Domínguez a fait subir un bon nombre de cochonneries à cette

femme», dit Sabato mot pour mot), bref, la plonge dans le désespoir, et finalement fait l'amour avec elle avec des hurlements animaux («La comédie a continué et a ensuite dégénéré dans un combat sexuel qui frise la terreur entre deux possédés qui criaient, mordaient et se griffaient»): c'est l'atmosphère sordide et autodestructrice que Domínguez met en lumière dans ses compositions, une atmosphère dont il souligne l'intensité sombre avec une couleur aigre et sale («Il peint avec des couleurs mortes», d'après l'expression de González Ruano)[2], emmêlé dans la confusion de la composition qu'on apprécie presque toujours dans ses tableaux de l'époque. Ce que Picasso savait résoudre avec un trait de couleur approprié, ou avec des lignes qui délimitaient et harmonisaient parfaitement les différents plans d'une composition, Domínguez le transformait en un entrecroisement maladroit de rayures qui aspirait à évoquer le dévertébration d'une machine à écrire, d'un chevalet, une table, etc., des scènes dans lesquelles, pour ajouter encore plus de confusion, il situait en toile de fond les «filets» caractéristiques de la fin des années trente. («Le soi-disant vice surréaliste», écrit Louis Aragon, «est l'utilisation désordonnée et passionnée de l'image narcotique», *Le paysan de Paris*, 1924). À cette étape, une certaine implication politique de l'auteur apparaît dans son travail; certains de ses meilleurs amis –Breton, Paul Éluard, Sabato, Picasso lui-même, etc.– appartenaient au Parti communiste (et ce malgré l'opposition des principes qui existent entre le communisme –ordre, discipline, obéissance– et le surréalisme –anarchie, désordre–) et dont la tentative de réconciliation de la part de Breton et Éluard s'avérera vaine, provoquant probablement le suicide d'un des poètes les plus engagés dans le marxisme et le surréalisme: René Crevel); nous ne savons pas avec certitude si Domínguez a milité dans ce parti –ou dans un autre–; mais il sympathisait avec lui et, en tout cas, avec l'opposition franquiste en exil, et les hommes et les idées de la République espagnole. La période avec un plus grand impact «politique» sur l'activité du peintre coïncide probablement avec celle des expositions qu'il a organisées en Tchécoslovaquie; là, il a participé à l'exposition collective *Arte de la España republicana. Artistas españoles de la escuela de París,* (1946), avec un biais clairement politique, comme l'indique sans dissimulation sa déclaration; plus tard, il a exposé, dans plusieurs expositions individuelles qu'il a réalisées dans ce pays, des peintures aussi peu séduisants que *La liberación de España* (1947). La dernière exposition de Domínguez en Tchécoslovaquie avait déjà suscité le rejet énergique et colérique de la critique dogmatique communiste, qui n'admettait aucun autre type d'art que celui prôné par le Parti, à savoir: celui qui s'adaptait aux postulats du réalisme socialiste. Puis vint son départ du surréalisme, ou de l'orthodoxie du groupe surréaliste que Breton dirigeait farouchement («un vrai Saint-Just du surréalisme», comme le définit ironiquement Marcel Raymond): «Je me suis éloigné du groupe surréaliste, car je crois que ce mouvement est mort par inertie», raconte Domínguez à Eduardo Westerdahl;[3] un éloignement qui, probablement, a eu aussi des conséquences dans ses idées communistes. En outre, cet incident avec la critique tchécoslovaque l'amènera à s'éloigner de la participation politique, ou du moins de celle qui s'exprimait de manière si explicite dans son travail.

Óscar Domínguez y Maud Bonneaud

Vers 1948, l'œuvre de Domínguez subit un changement radical: en premier lieu, les couleurs perdent la lourdeur et la noirceur de l'étape précédente et deviennent les représentants d'un luminisme presque solaire: des jaunes, des rouges, des verts, des oranges, etc. remplacent les nuances sourdes des gris, des ocres, des violets, etc. qui avaient dominé auparavant; d'autre part, le dessin, réalisé presque toujours à l'encre de Chine, réglé avec facilité et sécurité, atteint une clarté et une légèreté, presque une insouciance, inconnues jusque-là dans son œuvre. Parfois, le résultat frôle un ton humoristique, mais il n'entre jamais dans le jeu de la caricature, le seul danger notable qu'il encourt. C'est alors que Domínguez commence à expérimenter une technique qu'il a

appelée «triple trait» et qui est, sans aucun doute, la partie la plus intéressante et originale de toute sa production, comme le reconnaît le peintre lui-même: «J'ai enfin réussi à inventer une technique qui m'autorise à faire une peinture personnelle et qui s'avère le moment le plus réussi de ma carrière».[4] La technique du «triple trait» (qui consiste à tracer le dessin de la composition avec de l'encre de Chine, en réservant, de part et d'autre, un espace vide à partir duquel la couleur s'étale) le conduira à son apogée lors des années suivantes (1949 et 1950).

La métamorphose qui concerne la couleur s'étend également aux thèmes; et ils ne sont pas vraiment nouveaux, comme ne l'est pas d'avantage l'ouverture à la couleur dans toute son ampleur; ce qui est différent, c'est la façon de les traiter. Tout comme dans la couleur, ce qui est différent maintenant, c'est la clarté, la lumière et la légèreté dont ces ocres, bleus et jaunes ravivés sont porteurs. Et dans les thèmes il se passe quelque chose de similaire: les signes continuent de représenter des femmes, des oiseaux, des taureaux, des fruits, des fleurs, des tables, des revolvers, etc.; sans aucun doute, les signes récurrents dans son travail précédent; mais tous ont perdu leur caractère dramatique primitif, leur lourdeur expressive, ce caractère flou des mauvais rêves, et se sont transformés en scènes vécues ou contemplées avec joie, avec optimisme, voire avec aisance. Ils sont traités avec un sens délicat de la matière, et ordonnées avec une grâce et une rigueur qui surprendraient un bon peintre constructiviste. Les objets sont clairement transcrits, épurés de toute adhésion réaliste. Ils ressemblent et en fait ils sont ce qu'ils représentent –un gramophone, un vase avec des plantes, une boîte de papillons, un chevalet, une immense fenêtre ouverte sur le ciel et les toits en pente des maisons, une femme près de sa machine à coudre, etc.– mais ils transcendent leur sens originel, comme une métaphore transcende la littéralité de certains mots. Ainsi sont créées des œuvres d'une grande beauté, pleines de fraîcheur et de légèreté. On pourrait dire qu'elles sont faites avec presque rien, de l'air et de la lumière seulement. L'acte de peindre devient une joie où seul le pur plaisir esthétique de créer gratuitement intervient: «De plus en plus», dit un Domínguez conscient de cette maîtrise, «j'aborde le problème plastique, le côté inventif que la nature met devant nous avec la lumière, la forme, la couleur».[5]

Cette métamorphose est particulièrement pertinente en ce qui concerne les *interiores* (atelier du peintre, natures mortes) et les thèmes de la tauromachie; d'une part, les compositions sont simplifiées, et réduisent leurs éléments: une composition bariolée est remplacée par une autre où la spatialité prédomine; les objets perdent leur brutalisme formel, même dans la couleur, et sont présentés de manière simplifiée. N'importe quel intérieur du début des années quarante, *La fin du voyage*, 1943, par exemple, mis en rapport avec un autre de 1950, *La table noire,* donne la mesure de l'éloignement et du progrès dans la façon de les aborder et les résoudre. Le problème d'accumulation est réglé par une synthèse de nettoyage. Dans le premier titre cité, les différents éléments qui le composent (agglomération de filets, prisme, revolver, pierres gravées, etc.) contrastent avec le second où, bien que divers éléments apparaissent également (table, nappe, vase, corbeille de fruits, lampe, etc.) Son dessin ajusté souligne la confusion de la composition dans *La fin du voyage*, et, par contraste, la clarté et la précision que l'on retrouve dans *La table noire* (dans ce contexte il faudrait inscrire les variations sur le thème «fruteros come frutas» («corbeille de fruits qui mange des fruits»), une exhibition ironique de cannibalisme innocent. Il en va de même avec les *ateliers*: la composition anguleuse, les couleurs âpres, le trait épais et abrupt qui délimite les figures et les objets de ces compositions du début des années 40 (voir *Le peintre à son chevalet*, 1945), s'avèrent l'antithèse de tous les *ateliers* peints en 1950, qui constituent un prodige d'équilibre compositionnel - et ce malgré l'abondance d'objets dans un espace dont la figure humaine du peintre a été éliminée. Cela nous donne un indice sur la maturité atteinte par Domínguez,

et comment il a réussi à dominer les éléments de la composition sans se laisser emporter par eux. Il y a une sélection, sans ajouts. Des ressources plastiques et non une rhétorique symbolique. Ici, ne s'applique pas la mise en garde d'Aragon citée auparavant. Ce sont sans aucun doute des compositions risquées; elles sont sur le point de friser le décoratif, mais elles échappent à ce risque grâce au contrôle acharné que le peintre applique sur son travail; il n'y a pas d'excès complaisants; tout ce qui est montré semble nécessaire; et tout est parfaitement réglé, comme dans une horlogerie qui se plaît à s'ouvrir à la lumière. C'est une idée réalisée de forme et de couleur, c'est-à-dire: une image de la beauté. Quant aux tableaux de tauromachie, si l'on considère l'importance que ce sujet avait atteinte dans l'œuvre de Domínguez et dans le sens qu'elle acquiert dans l'ensemble de son œuvre, leur conversion est plus radicale. Si elle représentait auparavant des taureaux avec des images qui portaient une énorme charge de violence, de fureur et de destruction –qu'elles soient reçues ou infligées, avec un contenu dramatique d'une claire influence picassienne– dans cette nouvelle étape, il leur fait assumer, dans l'expression de leurs visages et dans les positions de leurs corps, un sentiment de retenue, de passivité ou d'indolence hédoniste, humoristique, ironique. Elles affichent parfois un sens *féminin* des formes; ce sont des taureaux qui ne veulent plus se battre et se sont assis sur l'arène *pour regarder,* dans une attitude entre la béatitude et le *commérage*, la réalité de ce qui l'entoure –les gradins et les spectateurs, presque toujours invisibles, ou à peine marqués par des taches de couleur–. Leurs sabots, peints en rouge ou violet, magnifient leur travestissement. C'est la présence sans précédent comme fait plastique du «taureau pédé», une figure qui s'oppose à toute l'iconographie classique de la tauromachie - un exercice d'exécution et une transcendance éminemment virile des deux côtés, le matador et le taureau. L'identification de Domínguez avec le *minotaure* (en particulier à cause de sa puissance sexuelle apparemment débridée et inépuisable), à la suite précisément de ses tableaux de tauromachie des années 40, est dans ce cas remise en cause, ou du moins apaisée ou marginalisée en faveur d'autres comportements, plus civilisés. Ses nouveaux tableaux de tauromachie pourraient s'avérer des exemples d'un *anti-Guernica*. Ce qui dans cette composition, et de même dans les tableaux de tauromachie précédents de Domínguez, incarne la violence, la destruction, les présages de sang et de souffrance, se transforme ici en un regard bienveillant et complaisant, mesuré et harmonieux sur cet univers animal (taureaux, chevaux, hommes). La guerre est loin. De plus, et étant donné que les éleveurs professionnels considèrent que les taureaux pédés font preuve de la même bravoure dans la lutte que les taureaux sexuellement orthodoxes, il serait peut-être pertinent de penser que Domínguez a envisagé et légitimé, à ce stade de son travail, une *autre* sexualité.

Cette période créative de Domínguez coïncide avec une bonne période aussi bien dans sa biographie intime comme dans sa biographie professionnelle: d'une part, il avait trouvé une technique qui lui semblait la sienne –et qui l'était vraiment– et dans laquelle il avait trouvé la sécurité dans son travail après une longue période soumis au génie infatigable de Picasso, de qui, en fait, comme il le manifeste lui-même, il avait beaucoup appris, mais dont les enseignements devaient déjà peser lourdement sur son travail et sur son estime de soi en tant qu'artiste.[6] D'autre part, il était de nouveau amoureux, cette fois de Nadine Effront, qu'il avait rencontrée en Belgique, et avec qui il vivait après son divorce de Maud Bonneaud, son épouse depuis 1945. Le nouvel amour de Domínguez serait, comme tous les siens, un amour *fou:* quelques années plus tard, lassé de l'ordre que Nadine voulait mettre dans sa vie et son travail, la situation aboutira à ce qui deviendra sa pire aventure: sa *liaison* avec Marie-Laure de Noailles, «la plus habile et la plus manipulatrice de toutes les mécènes parisiennes», d'après la définition provocatrice de John Richardson.[7] Sa relation avec Nadine commença bien; mais la fin en fut franchement désastreuse: cela laisserait la place aux années de déclin absolu de Domínguez en tant qu'homme et en tant qu'artiste. Ses autres relations, sans être exceptionnelles, avaient apporté quelque chose de positif à sa vie et à son art; mais tout ce qu'a entraîné sa relation avec la Vicomtesse de Noailles, –vivre au Palais de la Dame, à Paris ou dans son château de Hyères, côtoyer la «vie mondaine, et de tous les snobards [*sic*] et invecil [*sic*] qui m'entouraient», la définition qu'il a donné un peu plus tard Domínguez (dans une lettre à Westerdahl) des membres du cercle de la Vicomtesse, lorsqu'il a rompu avec eux, quand il lui restait peu de temps pour essayer de récupérer des

bribes de son ancien privilège créatif– devait précipiter son effondrement physique, moral et esthétique définitif. En 1954, suite à l'une des nombreuses crises personnelles subies pendant ces années, il avoue à Eduardo Westerdahl qu'il a détruit «toutes mes toiles pour tenter de nouvelles expériences». Une catharsis inutile: la destruction de l'œuvre n'a pas arrêté le processus de destruction personnel, qui a continué de s'accélérer. Mais cette catastrophe sans issue devrait se prolonger encore huit ans; pour l'instant, sa relation avec Nadine lui a procuré une période de stabilité dans une succession de ruptures et désastres. Enfin, son exposition en Belgique (galerie Apollo, 1950) a connu un succès remarquable, ainsi que celle réalisée à Paris en 1951, à la prestigieuse Galerie de France, où il expose «les meilleurs [tableaux] que j'ai sans doute réalisés dans toute ma vie».[8] Dans son ensemble, il a vécu une situation optimale qui réussit à la traduction plastique de thèmes joyeux et à de procédures originales: «Je travaille beaucoup –avoue un Domínguez incontestablement satisfait– et les choses se passent bien pour moi. Je suis très content».[9]

À mon avis, cette étape de l'œuvre de Domínguez constitue –avec quelques décalcomanies de la période 1936-1945– la partie la plus originale et intéressante de sa production. Les tableaux surréalistes de la première étape de son parcours, toute en étant des œuvres très notables, à l'instar de *Le chasseur* (1933) ou *La machine infernale* (1937), souffrent non seulement d'une originalité douteuse, mais d'un retard historique appréciable par rapport au surréalisme le plus authentique. Domínguez est un épigone, pas un membre fondateur du surréalisme. La valeur accordée à ses tableaux de cette époque répond plutôt à des considérations extra plastiques qu'à une évaluation pondérée de leurs valeurs esthétiques et de leurs contributions plus qu'improbables au développement de ce mouvement. Et pour ce faire, les circonstances aléatoires de sa vie ont été davantage prises en compte que la peinture elle-même. L'art plastique surréaliste est par nature un terrain propice à la spéculation littéraire. En fait, on pourrait affirmer sans risque d' exagération que la peinture surréaliste est davantage de la littérature (ou plus précisément: ingéniosité littéraire –toute l'œuvre de René Magritte est un exemple évident d'ingéniosités peintes–)[10] que de la peinture: elle est souvent un corollaire de fabulations doctrinales et/ou poétiques, puis un terrain propice aux analyses critiques sans fin, aux spéculations philosophiques et, en résumé, à toute sorte de fantaisies livresques. Le surréalisme, qui dans la sphère littéraire a favorisé une véritable libération révolutionnaire expressive et idéologique[11], s'est limité dans la sphère plastique, à quelques exceptions près –le premier Chirico, le premier Dalí, le premier Miró et quelques pièces de Max Ernst–, à figer en des images plus arbitraires que surprenantes tout ce qui dans la littérature pouvait devenir une imagination illimitée. Sans l'élan que lui donnent les brillants textes[12] de poètes tels que Breton, Eluard, Aragon, Péret et autres, la peinture surréaliste occuperait aujourd'hui une place moins importante que ne lui est souvent accordée dans les histoires de l'art moderne. Et sans aucun doute, sa durée excessive dans le temps, qui a causé tant de dommages aux adeptes du surréalisme, est due à l'entêtement de Breton à prolonger son existence et à entretenir sa propre hégémonie artistique que Domínguez avait très bien compris (*vid.* note 3), ainsi que Ernesto Sabato: «c'était très triste de voir comment Breton [en 1947] ne se résignait pas à laisser tranquille le cadavre de son mouvement». Une biographie comme celle de Domínguez, composée d'énormités de toutes sortes, surtout dans l'ordre de l'obscène, et qui constituait, selon Sabato, celle de «l'un des rares surréalistes que j'ai aimé. Il est surréaliste dans sa façon de concevoir et de résister à l'existence»[13], est la plus propice à la fabulation réelle ou apocryphe. Dans ce cas, la vie dépasse l'œuvre; et cette dernière, dans ce qu'elle a d'autobiographie, et elle en a beaucoup, profite de la fascination qu'exerce la première. En 1956, Domínguez affirmait: «Les choses surréalistes me fatiguent et me dégoûtent comme l'alcool». (Lettre à E. Westerdahl).

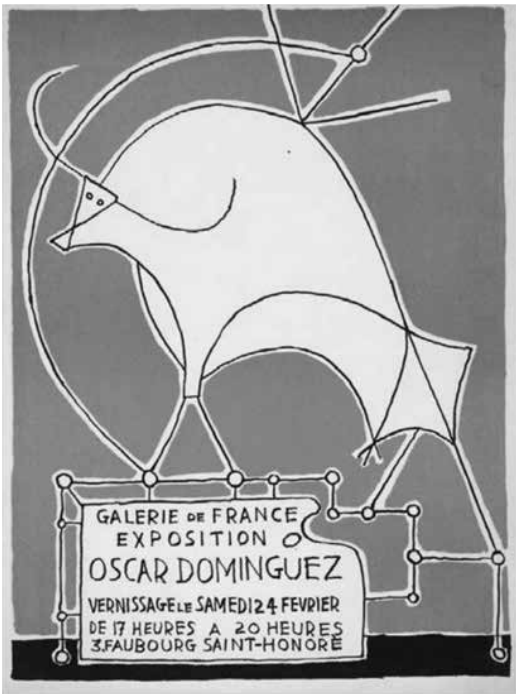
Les années passées sous l'influence de Picasso –presque une décennie, entre 1940 et 1948, y compris ce que ses «femmes amovibles» doivent à des œuvres picassiennes telles que «Figuras a la orilla del mar» (1931) ou «La mujer del sillón rojo» (1932)–, donnent un résultat pas trop riche. Dans ces œuvres, Domínguez semble être tiraillé entre des lueurs occasionnelles et presque fortuites et l'adhésion facile à des mondes formels déjà découverts et parcourus par quelqu'un autre. Approfondir son propre travail, ce qui aurait pu être vraiment original, était plus difficile que se laisser mener dans

des sentiers battus; le fait qu'il n'ait pas profité et exploité à fond sa découverte capitale de cette période, la décalcomanie, dont Max Ernst a tiré tant de profit après lui, prouve l'inconstance du peintre. Il s'est donc approprié le vocabulaire formel picassien, s'embrouillant avec des subversions supposées (ou authentiques, en fonction de ce qu'il ressentait).

Contrairement à tout ce qui le précède, cet ensemble d'œuvres des années 49-51 porte l'empreinte d'une création originale; dans ce cas-là, il n'est pas possible d'alléguer des relations formelles avec d'autres œuvres contemporaines. Elles constituent un exemple d'équilibre, de retenue, de savoir-faire technique, d'exploration de la beauté de la couleur et de la précision et de la poésie du dessin; elles créent un univers propre, doté d'une personnalité autonome, parfaitement identifiable. La plupart de ces caractéristiques sont absolument nouvelles dans le travail d'Óscar Domínguez, et on pourrait même ajouter qu'il s'agit d'une apparition surprenante. Domínguez renonce aux symbolismes acquis et s'abandonne au pur plaisir de peindre. Et il le fait avec un plaisir évident. La nature autodestructrice qui, comme nous l'avons souligné, caractérise une bonne partie de son œuvre antérieure semble franchie. Ces œuvres distillent la joie de vivre (ou du moins un véritable plaisir de peindre).

En ce sens, les mots de Guillermo de Osma ne semblent pas tout-à-fait appropriés quand, après avoir résumé une année d'activité de Domínguez («En 1951, il expose à nouveau à la Galerie de France, et à la galerie Apollo, également à la George Moos à Zurich et à la galerie Le Touquet à Paris»), il conclut en affirmant que «cette intense activité semble refléter une vertigineuse fuite en avant, mais sans critère, dans le plus grand désordre».[14] Il est possible que de Osma fasse référence plus qu'à cette année-là et les précédentes, à celles postérieures à 1951, qui, en effet, ont été des années turbulentes et désordonnées. Parce que si jamais il y a eu un ordre, un critère, une réflexion, si le peintre a jamais su où il voulait se diriger et comment s'y rendre, c'est précisément pendant la période 1949-1951. Il est vrai que plus tard, pour des raisons différentes, enfouies comme des racines néfastes dans sa propre biographie, l'éclat de ce parcours s'est brisé, mais cela constitue une question différente, tout à fait étrangère au travail de ces années. La période triennale 49-51 s'avère un moment magique, vraiment privilégié dans le travail de Domínguez, qui s'est en plus produite sans que les antécédents semblent l'avoir faite possible. Comment cela a-t-il pu arriver ? Nous avons déjà indiqué certaines des causes vraisemblables: stabilité émotionnelle, abandon de l'influence picassienne, succès auprès de la critique. Analysons une autre, celle-ci d'ordre esthétique.

Dans l'une des lettres que Domínguez adresse à son ami Eduardo Westerdahl, il lui annonce précisément sa prochaine exposition à la Galerie de France; il lui dit que «Braque, qui m'aime beaucoup, est prêt à m'aider en tout».[15] Ce rapprochement de Domínguez à Braque peut fournir une clé supplémentaire aux raisons qui motivent le changement dans sa peinture: avoir prêté plus d'attention au calme de l'œuvre de Braque, une alternative au tumulte et à la fougue de celle de Picasso. Rien ne nous indique l'influence directe de Braque sur Domínguez, du moins sur les éléments reconnaissables des deux œuvres; c'est évident que les «ateliers» que Braque peignait pendant ces années ne ressemblaient pas du tout à ceux de Domínguez; la présence variée et écrasante, dans ces ateliers, d'une panoplie d'objets tout-à-fait hétérogène qui remplissait le studio du peintre donnant lieu à des compositions déroutantes et déséquilibrées,



Tarjeta de inauguración de la muestra *Óscar Domínguez,* Galerie de France.

ne sont aucunement liées à l'économie, à la clarté et à la propreté des *ateliers* de Domínguez. Et, en revanche: les oiseaux noirs que Braque a peints vers 1956, Domínguez les avait peints déjà en 1950, et de la même manière que Braque le ferait plus tard. Mais on peut considérer probable que l'exemple de Braque, la sérénité que transmet sa peinture (surtout celle qu'il a réalisée dans les années trente), le dévouement à l'œuvre comme s'il s'agissait d'un événement exclusivement plastique, restreignant le tumulte créatif interne jusqu'à le conduire à une surface où la mesure exacte et la clarté prévalaient, aient encouragé son travail.

La technique du *triple trait* a attiré peu d'attention, et en de directions tout-à-fait différentes, parmi les exégètes de Domínguez, malgré la nouveauté formelle et esthétique positive qu'elle apporte à son travail et la qualité évidente des œuvres qui peuvent lui être attribuées. Fernando Castro, dans sa monographie pionnière *Óscar Domínguez y el surrealismo* (Madrid, Cátedra, 1978) lui consacre une section sous le label de «Etapa esquemática», soulignant la rigueur compositionnelle des œuvres et son style «mesuré et réflexif». (p. 60) Guillermo de Osma (*op. cit.* note 14) confirme l'opinion de Westerdahl qui affirmait que cette étape a été influencée par Klee (et à une autre occasion –Castro, 1978, p. 60–, Westerdahl lui-même renvoie cette influence à Mondrian et cela explique pourquoi la critique d'art n'est que littérature, trop souvent de type funambulesque). José Pierre est plus explicite. Il remarque la vitesse à laquelle Domínguez l'avait abandonnée, et suggère qu'il l'a fait parce qu'il a «le sentiment de prostituer son propre génie». Pierre ajoute que «la menace d'être emporté par une création dénuée d'exigences profondes y était présente». («Óscar Domínguez o El triunfo del fantasma», dans *Óscar Domínguez*, *antológica* (cat. expo.), CAAM, 1996). Peut-être que, à ce stade, on pourrait se demander ce que Pierre entend par «exigences profondes» (placer un calice sous les pattes d›un taureau, par exemple ?), mais cela nous amènerait à un autre type de discussion. De son côté, Emmanuel Guigon consacre exactement deux lignes au sujet dans sa monographie publiée en 1996[16]. Toute l›attention de la critique semble se concentrer sur l'étape surréaliste, plus propice, comme on a déjà indiqué, à l'élaboration de jeux littéraires, ou sur la «lithochronique», objet de tant d'interprétations absurdes. Parler du «triple trait» implique la nécessité de parler exclusivement de peinture. Les autres facettes du travail de Domínguez incluent l'appel à l'inconscient, les rêves, les symboles, les prémonitions, etc., et dans ce domaine, Freud fournit une grande abondance de matériaux, propices au sédiment littéraire qui caractérise la critique d'art, sans avoir besoin de faire appel à la peinture elle-même.

Malheureusement, il n'y a pas de catalogue sérieux du travail d›Óscar Domínguez.[17] Lorsqu'il serait accompli, avec compétence et exhaustivité, je suis convaincu que les tableaux du triennat 1949-1951 se démarqueront d'un ensemble hétéroclite et déroutant, marqués par leur unité et leur excellence. ●

* Certains éléments d'information contenus dans ce texte proviennent d'un article sur Domínguez paru dans le magazine *La Página*, Santa Cruz de Tenerife, janvier - mars 2004.

[1] Ernesto Sabato, *Sobre héroes y tumbas,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana*,* 1967.

[2] César González-Ruano, «Ficha impresionista de veinte artistas españoles en París. (1940-1942)», dans *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* Barcelone, 1946. González-Ruano a par la suite corrigé le texte, inclus dans ses *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias* (Madrid, 1951), bien qu'il ait maintenu intact son avis sur les couleurs de Domínguez. Même dans la nécrologie qu'il lui consacra (*ABC*, 7 janvier 1958), il reprend textuellement ce qu'il a dit en 1947, en le renforçant par un «toujours»: «Il a toujours peint avec des couleurs mortes». Ruano a fréquenté Domínguez entre 1940 et 1943, et dans sa «Ficha...» il fait un portrait extrêmement affectueux du peintre: «En tant que type humain, Domínguez est impressionnant: énorme avec un visage qui a deux fois les proportions de tout autre visage, gesticulant, épuisé d'alcools et de femmes, infatigable et, par tradition canarienne uniquement, un peu indolent, dans ses manières et son accent». Il le développe dans la nécrologie citée ci-dessus: «[Domínguez] a vécu une sorte de dandysme heureux et noir, un délire effréné, une misère avec des incrustations de luxe. Je pense qu'en tant que peintre et en tant qu'homme, il était un type de notre temps (...)». Je suppose que son opinion –avec laquelle je suis d'accord, sans en exagérer d'aucune façon la portée péjorative– découlait d'un critère objectif, et non pas d'un autre élément de distorsion personnelle, si fréquent parmi les artistes.
Bien que González-Ruano ait appris certains détails ultérieurs de la vie de Domínguez («ces derniers temps, le peintre canarien vivait très bien grâce à la protection déterminée d'une vicomtesse surréaliste, communiste et millionnaire qui avait trouvé en lui des raisons d'affinité classique quoiqu'Oscar avait au moins une soixantaine d'années»...), il ne connaissait pas le travail des années 49-51, et dans ce cas, son avis sur la couleur ne mérite point d'être prise en considération; dans la nécrologie, il réitère les concepts qu'il avait déduits de la peinture du début des années 40, qu'il avait contemplée à Paris, sans avoir connaissance des changements ultérieurs qui auraient pu se produire.
La «vicomtesse surréaliste» à laquelle González-Ruano fait allusion est, naturellement, la vicomtesse de Noailles; Óscar est devenu intime avec elle vers 1952; Le peintre avait alors 46 ans, pas la «soixantaine» que Ruano lui attribue. En ce qui concerne «l'affinité classique» avec la vicomtesse, Domínguez devait être encore en pleine forme. Aucune de ses maîtresses ne s'est jamais plainte d'une insatisfaction quelconque.
González-Ruano a utilisé son expérience parisienne comme matériel de référence dans son roman *Manuel de Montparnasse,* (Madrid, Editorial Mediterránea, 1944), sous-titré «Paris, 1940-1943». Óscar Domínguez apparaît à plusieurs reprises: une fois, comme le type d'homme fort («le formidable peintre Domínguez, un autre Espagnol de Montparnasse, avec un petit air d'homme des cavernes»); une autre fois, impliqué dans la contrefaçon d'un Gréco, ou comme le mari d'«Italie», le nom que Ruano donne à Roma, qui était à ce moment la maîtresse de Domínguez. Ruano attribue à la biographie de Manuel un fait que d'autres ont mis en rapport avec Domínguez: la tentative de vente du panthéon de sa famille, le seul bien dont ils pouvaient obtenir de l'argent.

[3] Lettre de Londres du 12-3-47. Plus tard, il le ratifie: «Mon attitude envers le surréalisme? Une rupture totale avec Breton et avec le groupe surréaliste, pratiquement décédé au début de cette guerre de 1939» (Lettre du 27 avril 1949). Cette lettre, ainsi que d'autres citées de Domínguez, ont été publiées par Fernando Castro en tant qu'annexe documentaire dans *Óscar Domínguez y el surrealismo.* (Madrid, Cátedra, 1978.) La citation de Marcel Raymond, dans *De Baudelaire al surrealismo.* Mexique, Fondo de Cultura Económica, 1960.

[4] Lettre à E. Westerdahl, datée du 17/06/49.

[5] Lettre à E. Westerdahl, datée du 27/4/49.

[6] Les témoignages de l'admiration que Domínguez portait à Picasso sont fréquents, et pas seulement à l'étape où il a le plus subi son influence, mais bien avant, lorsque son travail empruntait des sentiers que Picasso a parcourus à peine. Le fait que plus tard, comme nous le verrons plus loin, dans sa correspondance avec Westerdahl, il ait cité Braque (considéré par Picasso lui-même comme son éternel ami-rival) en termes d'«aide» ou de «protection» peut indiquer dans Domínguez l'existence d'un désir, même inconscient, de se débarrasser de sa tutelle.

[7] John Richardson, *Maestros sagrados, sagrados monstruos,* Madrid, Alianza editorial, 2003. La vicomtesse de Noailles a détruit la faible volonté que Domínguez avait toujours montrée pour mener une vie d'ordre relatif et de calme. Cette descendante du marquis de Sade était une nymphomane avouée, accro à la drogue et à l'alcool; elle a fait de Domínguez la risée de la haute société parisienne; elle l'a encouragé à falsifier des œuvres de Picasso et d'autres auteurs, qui lui appartiennent pour vendre les originaux (et plus tard aussi les contrefaçons). John Richardson, dans son malveillant *El aprendiz de brujo* (Madrid, Alianza Editorial, 2001), décrit Domínguez, pendant ces années-là, comme «un homme extrêmement laid» qui «avait le sale caractère d'un ivrogne, sans le moindre «scrupule dans les affaires». Richardson ajoute: «Ses tentatives maladroites et désespérées de faire bonne impression me touchaient; elles ne faisaient pas le moindre effet dans le cœur glacé du *tout Paris.* Oscar

était ‘l’homme-éléphant’ de Marie-Laure». Xavier Valls, quant à lui, qui a également connu Domínguez aux tout derniers moments de sa vie, fait un portrait du peintre complètement différent de celui de Richardson: «Óscar Domínguez habitait à côté de chez moi à l’époque où j›habitais rue Campagne-Première, à Montparnasse. On se voyait très souvent au café... (...) Óscar Domínguez est venu avec Marie-Laure de Noailles, il vivait alors avec elle. Il était grand, énorme, je pense qu’il avait été un très bel homme quand il était jeune et il était devenu une espèce de géant (...), il buvait beaucoup, mais c’était un homme très fin et charmant, je ne l’ai jamais entendu dire du mal de personne. Je crois qu’il a dû beaucoup souffrir avec Marie-Laure de Noailles» (Miguel Fernández-Braso, *Escuchando a Xavier Valls.* Madrid, Ediciones Guadalimar, 2001). C’est vrai qu’après sa relation avec Marie-Laure, et à part quelques flashs occasionnels, le travail de Domínguez n’a plus atteint, ni récupéré quand il s’y est essayé, le pouvoir créateur des années précédentes. Le Panthéon des Noailles, au cimetière Montparnasse, abrite les restes du peintre. Comme si Marie-Laure avait voulu le préserver de quelque autre destruction.

[8] «En ce moment, je pense que je suis sur le point de faire une exposition dans la meilleure galerie de Paris, dans quelques mois, avec environ 25 toiles, sûrement les meilleures que j’aie jamais faites» (Lettre du 19 mars, sans année [1950]). Le 22 janvier 1951, il donne à nouveau à Westerdahl des nouvelles de cette exposition «dont l’inauguration aura lieu le 15 du mois prochain». L’exposition a finalement eu lieu le 24 février 1951.

[9] Lettre à E. Westerdahl, Paris, sept. [1951?], en tout cas, la date doit être postérieure à celle de l’exposition à la Galerie de France, puisqu’il ajoute que «Caputo [directeur de la galerie] s’occupe de mes affaires (...)».

[10] L’ingéniosité de Magritte dépasse de loin celle de tous les théoriciens et critiques français du surréalisme. Seule celle de Ramón Gómez de la Serna est à son hauteur. Chacune des «greguerías» de Ramón pourrait être une peinture de Magritte. Et chaque tableau de Magritte, une «greguería» de Ramón.

[11] Luis Cernuda a affirmé que le surréalisme n’était pas «une mode littéraire» mais «un courant spirituel de la jeunesse de l’époque». *Poesía* y *literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 245. L’opinion de Cernuda coïncide avec celle de Marcel Raymond: «Dans son sens le plus strict, le surréalisme est une méthode d’écriture; au sens le plus large, une attitude philosophique qui est à la fois une mystique (ou l’a été), une poétique et une politique». (*Op. Cit.,* note 3).

[12] Bien que parfois cet éclat n’était que littéraire, et dissimulait des lacunes et des ignorances d’un autre ordre. Voir, par exemple, de que dit Ernesto Sabato sur la «lithochronie» de Domínguez: «Comme je provenais de la physique, j’ai inventé ce mot [lithochronie] qui signifie ‘pétrification du temps’, une plaisanterie qui m’est venue à la tête à partir de la juxtaposition bien connue, faite par Óscar, de la Vénus de Milo avec un violon. (...) Le texte intégral [écrit par Domínguez et Sabato, où ils ont expliqué la théorie du «lithochronisme»] a été publié dans *Minotaure,* et il est devenu pour moi le témoignage d’une période de crise. Cependant, Breton l’a félicité avec sa solennité habituelle, ne réalisant pas que c’était un mélange de non-sens et d’humour noir; ce qui prouve en revanche l’ingéniosité de ce grand poète qui, dans un mélange délirant de matérialisme dialectique et de Lautréamont, tentait de masquer son manque de rigueur philosophique». Ernesto Sabato, *Antes del fin, Barcelona,* Seix Barral, 1999. Les peintures «lithochroniques» de Domínguez continuent d’inspirer d’érudits commentaires philosophiques-spatiaux à plus d’un critique d’art.

[13] Sabato, *op. cit.* note 12.

[14] Guillermo de Osma, «Domínguez surrealista: su vida y su obra» dans Ó*scar Domínguez, surrealista* (cat. expo.), Madrid, Fundación Telefónica, 2001.

[15] Lettre du 19 mars [1950.]

[16] Emmanuel Guigon, *Óscar Domínguez,* Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1996, p. 122.

[17] Il en existe des approches partielles: Fernando Castro, *Óscar Domínguez y el surrealismo*. Madrid, Cátedra, 1978; Ana Vázquez de Parga et Mónica Merino, Ó*scar Domínguez. Antológica. 1926-1957* (cat. expo.), LPGC; Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno-Centro de Arte Reina Sofía, 1996) et d’autres catalogues d’exposition moins importants consacrés à Óscar Domínguez; et bien sûr le *catalogue raisonné*, perpétré par Rodolfo de Sosa (Paris, 1989); celui-ci comme une simple curiosité, et pour avertir comment un travail de catalogage sérieux ne devrait jamais être réalisé.

C’est un véritable drame que jusqu’à présent il n’y ait pas eu de catalogue critique du travail d’Oscar Domínguez, et, pire encore, que la possibilité qu’un tel projet ne soit même pas entrevue à court, moyen ou long terme. Cette situation d’impuissance a provoqué les plus folles propositions d’attribution. Les contrefaçons abondent, y compris celles publiées dans les livres sur le peintre, et les maisons de vente aux enchères offrent de nombreux exemples d’œuvres douteuses ou décidément fausses. Une situation qui ne peut être corrigée qu’en établissant avec rigueur et honnêteté le corpus définitif de l’œuvre de Domínguez. Cela éviterait des situations très courantes de tromperie et d’utilisation économique fallacieuse. Par-dessus tout, ceux d’entre nous qui souhaitent accéder à l’intégrité de son œuvre disposeraient d’un outil essentiel pour y parvenir. Tant qu’un tel livre n’existe pas, toute réflexion sur l’œuvre du peintre doit être forcément provisoire.

À LA LIGNE

Isidro Hernández
Conservateur de la Collection Óscar Domínguez, Santa Cruz de Tenerife

I.

On doit à Fernand Léger l'une des approches les plus suggestives de la poétique du dessin. Le peintre français recourt à l'image d'un paysage hivernal pour expliquer la démarche de réduction et de synthétisation mise en œuvre par le dessinateur lorsqu'il utilise la ligne –le trait– comme mode d'expression minimal : «Il y a deux paysages : celui d'hiver et celui d'été. Si vous aimez le dessin, les objets, c'est en décembre qu'il faut regarder la campagne. Elle est totalement déshabillée. Elle pose nue comme un modèle. Elle est transparente et rien ne lui échappe. Un arbre prend sa personnalité sans ses feuilles.» S'il en est ainsi, si les objets acquièrent leur vraie personnalité quand ils sont «totalement déshabillés», les motifs qui ont obsédé Óscar Domínguez tout au long de sa trajectoire artistique trouvent dans la technique du «triple trait» un mode d'expression authentique et totalement nouveau issu de l'évolution formelle de son dessin, caractérisé par la réduction et l'économie de moyens. En effet, si la manière picassienne conditionne, dans une grande mesure, sa peinture des années 1940, cette nouvelle période de nature schématique forge désormais un type de compositions aux traits contenus et calculés où la couleur joue un rôle saisissant et où les lignes, dans un acte discipliné d'expression minimale, profilent chacun des objets représentés.

Il convient cependant de préciser qu'il s'agit d'une ligne qui ne contraint ni n'étouffe l'expression naturelle de la forme et de la couleur ; c'est-à-dire qui n'impose pas ce que dicte sa géométrie. Au contraire : dans ces œuvres d'Óscar Domínguez, la ligne est le délicat échafaudage qui permet d'entrevoir l'idée ; c'est une ligne consubstantielle au rêve et à la poésie. Pour le dire avec les mots du poète Yves Bonnefoy, le dessin est ici «l'aveu d'une insuffisance» car il ne suggère que l'épiderme de l'objet et parce que la ligne agit en tant qu'élément essentiel de prévisualisation, irréductible, de ce qui n'existe que dans l'imagination.

Óscar Domínguez est donc allé très loin dans le soin avec lequel il affronte les profils de chacune des figures convoquées sur la toile, tracés à l'encre de Chine et entourés d'une marge blanche qui entre rarement en contact avec la couleur. Sa peinture ne s'était jamais autant approchée de la précision épurée du dessin avant cette étape du «triple trait». Grâce à cette technique, le peintre obtient une certaine élégance poétique à base de lignes et de marges blanches, de telle façon que les objets demeurent à l'abri de tout ce qui les entoure, dans une atmosphère exclusive, avec des espaces d'intervention de la couleur se profilant au bénéfice de la ligne, ainsi mieux mise en relief. «C'est la forme et la couleur, avec la ligne et la matière, qui m'intéressent en peinture», écrit-il à son ami Eduardo Westerdahl dans une lettre datée d'avril 1949. «Le motif m'est presque indifférent, ainsi que toute idée de logique, de perspective, etc.». Le peintre renonce aux influences trop lourdes pour le voyage et il s'en débarrasse ; il laisse derrière lui tout ce qu'il a appris et s'enfonce sur le terrain d'une expérimentation présidée par un instinct ludique et libre qui, désormais, guide les impulsions de son imagination. Et le taureau perd sa bravoure et gagne en distinction ; la machine à coudre se repose, plus discrète, mieux stylisée ; dans ses oiseaux triomphent l'air et la légèreté ; dans ses ateliers règnent la quiétude et le détachement.

II.

Dans ses notes sur la technique du dessin, John Berger affirme que «c'est l'acte concret de dessiner qui force l'artiste à regarder l'objet en face de lui, à le disséquer avec l'œil de son esprit et à le reconstruire ; ou, s'il dessine de mémoire, qui le force à draguer le fond de son cerveau pour découvrir

le contenu de sa propre réserve d'observations passées». Et c'est en fait ce mouvement de systole et de diastole entre mémoire et oubli, entre passé et présent, qui nourrit les œuvres d'Óscar Domínguez dans cette nouvelle étape. Les sujets qu'il traite restent la plupart du temps ceux qui l'ont toujours accompagné depuis sa jeunesse, venus de très loin pour s'immiscer dans le présent de sa peinture : l'ouvre-boîtes métamorphique, l'épingle de nourrice, la machine à coudre, le revolver, l'arc et l'archer, les oiseaux, le siphon, les papillons, le labyrinthe, le compotier, le téléphone ou le monde fascinant de la tauromachie, tout à la fois pleins de couleurs et futiles, au «triple trait», diaphanes et exécutés d'une façon rigoureusement nouvelle. À tout ce répertoire thématique et affectif de l'artiste s'ajoute la série de ses fascinants ateliers, d'une exécution extraordinaire, non seulement pour ce qu'il peut y avoir de métapictural dans le fait de s'inventorier soi-même –le pinceau, la palette de couleurs, la toile, le chevalet à manivelle, le tabouret ou la fenêtre qui s'ouvre sur l'extérieur–, mais aussi en raison de la prolixité des détails et, une fois encore, de l'équilibre des rapports entre le fond et ses figures.

Ce vaste échantillonnage qu'Óscar Domínguez reprend et actualise, tel un habile funambule, à l'aide de la technique du «triple trait» atteint à la cristallisation sculpturale, au défi lancé au vide, dans les figures linéaires de la fresque de la villa Noailles, à Hyères, au schématisme similaire, avec son économie de moyens et sa réduction des formes à leur plus simple expression. En fin de compte, lorsque les répertoires thématique et affectif de l'artiste –ainsi que nous les avons appelés– coïncident, il émane de cette technique du «triple trait» un air ludique et constructif qui pourrait dialoguer avec le lyrisme coloriste d'un certain Paul Klee ou avec les constructions linéaires de Joaquín Torres-García. Les toiles de Domínguez offrent au spectateur les avantages du divertissement, de la spontanéité et de l'insignifiance. Ainsi, le sinistre et grave revolver présent dans une bonne partie de ses œuvres dechiriquiennes de 1943 perd désormais totalement son aspect menaçant. L'artiste a laissé loin derrière lui la tension angoissante qui présidait à ces œuvres d'alors. Tandis que l'arme faisait auparavant partie d'une vanité et que sa présence nous obligeait à faire le décompte inexorable des instants précédant la catastrophe, ce revolver au «triple trait» se présente maintenant à nos yeux comme un jouet, un objet tellement quotidien, tellement naturel, qu'il peut se trouver sur une table en compagnie d'une boîte de sardines et de cerises, parfaitement intégré dans une nature morte, comme n'importe quel fruit.

C'est aussi du début des années 1950 que datent les compositions dédiées aux corps hybrides, qui confirment l'instinct métamorphique qui a toujours marqué la peinture d'Óscar Domínguez. Ce sont, en général, des œuvres de petit ou moyen format qui représentent des corps multipliés dans une constante chorégraphie humoristique. Ce que nous croyons y voir –un cygne, un taureau, un cheval ou un archer– importe peu, car il y a probablement de tout cela en même temps : sommet de l'imagination à son plus haut apogée, où un ensemble d'images n'apparaît que pour se confondre en une chaotique et insolite danse de figures profusément entrelacées. On en a un bon exemple dans la série d'animaux «archers», également résolue à l'aide d'une triple image paranoïco-métamorphique. La bête revêt les habits d'une machine de guerre dans une bataille où il n'y a ni ennemi ni adversaire et où le conflit se déchiffre quand tout devient artefact ludique au service de la création et de l'invention artistiques. Dans beaucoup de ces compositions, l'arbalète et l'animal sont les deux faces d'une seule et même figure, puisque l'animal est prisonnier du squelette qui vertèbre son corps et, aussi, de l'arme qu'il porte sur le dos en signe de sacrifice et d'immolation. Terrible paradoxe : la victime et le bourreau sont des manifestations diverses d'un être unique.

En somme, avec la technique du «triple trait», Óscar Domínguez confère à son œuvre une nuance nouvelle, une voix renouvelée. Il a décidé de jeter du lest, de se débarrasser d'un bagage excessivement lourd et de convoquer sur la toile l'architecture même de l'air. Un léger contour, une calligraphie délicate pour éclairer de petites choses, des motifs toujours imaginés, désirés et caressés par le regard et le souvenir de cet artiste espagnol. Des papillons de son enfance au revolver menaçant de l'adulte, les uns et les autres reposent, simples et diaphanes, dans ses lignes, consubstantiels au rêve et à la poésie. ●

Textos en INGLÉS

ÓSCAR DOMÍNGUEZ: A HAPPY TRIPLE

Lázaro Santana

ÓSCAR DOMÍNGUEZ'S PAINTINGS are almost always crossed with tragedy or imminent tragedy: the figures and situations depicted in his works denote –very clearly sometimes; through symbols and suggestions other times– the existence of urges towards death, violence and destruction. These impulses charge his canvases with a desperate dramatism, whose bitter taste is very often highlighted by touches of irony and black humour. His works also present a manifest expressive ferocity, one that tends to dramatize them: a circumstance that, when it arises, distinguishes his work from the most orthodox Surrealism, endowed as it is with a coolness resulting from the distance that appears to exist between the conception and execution of these works.

Domínguez successively and simultaneously wields an iconographic repertoire that single-mindedly explores this destructive dimension. During his most perceptibly Surrealist period –up to 1940, approximately– these signs have a symbolic quality: burials and depictions of the subterranean world (*Los niveles del deseo,* 1932-1933)*;* masochism, suicide –destruction and death– (*Retrato de Roma,* 1933; *Máquina de coser electro-sexual,* 1934); repression of freedom (*Le chasseur,* 1933*).* Here we come across veins that have been cut and hands chopped off, revolvers and lions going about their predatory business, birds trapped in wire fingers in the place of cages, bulls whose fury destroys all harmony (*Caja con piano y toro,* 1936*);* devouring animals (*La mante religieuse,* 1938) as an unavoidable consequence of sexual desire, and this very same activity touched with impotence, lack of communication and discord (*Le couple, Homenaje al Greco, Femmes aux boîtes de sardines,* all three dating from 1937). Domínguez adopted these symbols, situations and even procedures from the implicit proposals set out in Breton's texts and from his contact with the work of other Surrealists, mainly Salvador Dalí and Giorgio de Chirico, (in *Memorie della mia vita,* Chirico accuses Domínguez of plagiarism), but here they translate the painter's own terrors and anxieties: Domínguez's work sticks very closely to an autobiographical reading, and not only in terms of the universe of his mind (what crosses his mind, either precise or imprecise, between dream and hallucination), but also in terms of its incorporation of details from his life, which is to say what occurred with his body *in reality, in its visible sense* (let us not forget that Domínguez committed suicide on 31st December 1957 by slitting his wrists: an eventuality that he had foreseen in a self-portrait dating from 1933).

His cosmic landscapes and «lithochronic» compositions (between 1939 and 1941) continue to exhibit a sense of active desolation in his Surrealist paintings, accentuated here by the sense of spatial solitude evoked by these vast and inhospitable surfaces, bordered on occasion with nets whose purpose is to prevent, by entanglement, any attempt to leave or escape. His long Picassian period (from 1942 to 1948 approximately)*, with the linear and angular lines that characterised it, gives rise to an even greater dose of violence, if that is possible, on occasion manifested through explicit war scenes –*El caballo de Troya* (1947), *La caballería* (1948), etc.–, effectively reflecting the situation that the painter experienced during the years in which Paris was occupied by German troops, and during his unproven (but eventualy brief) stay in some concentration camp. His expression of tragedy during this period is evoked through the attitude (face, body position) of the bulls and horses that make up his multiple bull-fighting scenes; the withering memory of *Guernica* hardly needs to be indicated here. For their part, the faces of the women, the other main characters that feature abundantly in the compositions of this period, strike an inexpressive attitude. It is in the bodies (deformed, broken and reconstituted according to the artist's whim) that the painter presents an exercise that is reminiscent of sadism. Ernesto Sabato[1], in his memorable *Informe sobre ciegos [Report on the Blind],* describes a session in which Domínguez was working with a blind model: the painter excites her sexually and inflicts bodily punishments («Domínguez committed a thousand indecencies against that woman,» writes Sabato), making her desperate, only to finally lie with her during a bout of animal-like shrieking («The comedy continued, degenerating into

a dark and almost terrifying sexual struggle between two demon-like creatures who screamed and bit and scratched each other»): this is the sordid and self-destructive atmosphere that Domínguez reflects in his compositions, an atmosphere whose dark intensity is highlighted by bitter and dirty colours («He paints with dead colours,» in the words of González Ruano)[2], entangled in the compositional confusion that nearly always characterises the artist's works from this period. What Picasso could resolve with a stroke of appropriate colour or with a series of lines that perfectly delimited and harmonised the different planes of the same composition, Domínguez turned into a clumsy inter-crossing of marks that might evoke the dismembering of a typewriter, an easel, a table, etc., scenes in which, to add to the confusion, he might place the «nets» characteristic of the late 1930's as a background. («The vice known as Surrealism –wrote Louis Aragon– consists of the disordered and passionate employment of the stupefying image.» *Le paysan de Paris*, 1924). During this period, a certain political commitment on the painter's part also began to acquire some importance. Some of his best friends –Breton, Paul Éluard, Sabato and Picasso himself, etc.– belonged to the Communist Party (and this in spite of the opposing principles that exist between Communism –order, discipline, obedience– and Surrealism –anarchy, disorder–; the attempts made by Breton and Éluard to reconcile the two would be unfruitful, probably leading to the suicide of one of the poets most committed to Marxism and Surrealism: René Crevel). We have no record of Domínguez ever having been a member of the Communist Party, or any other party. However, he sympathised with it and certainly sympathised with the Francoist Opposition in exile, and with the men and ideas of the Spanish Republic. Probably the period of greatest «political» import in the painter's career coincided with the exhibitions he staged in Czechoslovakia: it was there that he took part in the collective exhibition entitled *Arte de la España republicana. Artistas españoles de la escuela de París* [Art of Republican Spain: Artists of the Paris School] (1946), which had a clearly political intention, as its title makes abundantly clear. Subsequently, he exhibited works as unattractive as *La liberación de España* (1947) in the various solo exhibitions he held in this country. The last exhibition staged by Domínguez in Czechoslovakia provoked an overwhelming and angry rejection of the dogmatic Communist critics, who refused to admit any other kind of art other than that advocated by the Party, which is to say, that which fulfilled the principles of Socialist realism. It was then that he distanced himself from Surrealism or the orthodox position of the Surrealist group governed by Breton with an iron hand («a veritable Saint–Just of Surrealism,» as Marcel Raymond ironically described him): «I have withdrawn from the Surrealist group, since I believe this movement has died of its own inertia,» Domínguez told Eduardo Westerdahl)[3]. This withdrawal probably also affected his Communist ideas, and his incident with the Czech critics would lead him to distance himself from any kind of political participation, or at least led him to cease expressing it in his work in such an explicit manner.

In around 1948, Domínguez's work witnessed a radical change. First of all, his colours lost the heavy darkness of the previous period, becoming exponents of an almost sunny brightness: yellows, reds, greens, oranges, etc., replaced the dull shades of grey, ochre, violet, etc., that had predominated before. Furthermore, his drawing approach, almost always carried out with India ink and resolved in a relaxed and assured manner, presented a clarity and lightness –almost a kind of levity– almost unknown before in his work. Sometimes the outcome reveals a humorous intention, but without ever descending into caricature, the only noticeable danger. Here Domínguez begins to experiment with a technique that he called *triple trait* and which is, undoubtedly, the most important and original aspect of his output, as the painter himself conveniently acknowledged: «Finally I have managed to invent a technique that enables me to achieve a personal painting approach, marking the most accomplished period of my career.»[4] He would bring the *triple trait* technique (consisting of drawing the composition with India ink, leaving a blank space on either side, from which the colour then extends out) to its culmination over the years that followed (1949 and 1950).

The artist's metamorphosis with regard to colour also extended to his themes. These themes were not really that new, in the same way that his opening up in terms of colour was not that new either. What is different is his way of tackling them. In the same way in which the difference resides in the clarity, light and weightlessness offered by these revived ochres, blues and yellow, something similar occurs with his

themes: the symbols continue to depict women, birds, bulls, fruits, flowers, tables, revolvers, etc., recurrent themes in his previous works. However, these have now lost their primitive drama, their expressive weight, the blurry feel of a nightmare, having been transformed into scenes experienced or contemplated with joy, with optimism, and even with nonchalance, being handled with a delicate sense of the material and ordered with a wit and a rigour that would surprise a good Constructivist painter. The objects are cleanly transcribed, cleansed of any realist adherence. They appear to be, and are, what they represent –a gramophone, a vase with plants, a box of butterflies, an easel, an enormous window open to the sky and to the slanting roofs of houses, a woman next to her sewing machine, etc.– but they transcend their original meaning, in the same way that a metaphor transcends the literalness of words. In this respect, they are truly beautiful, fresh and light works; you might say they are almost made of nothing, just air and light. The act of painting becomes a form of enjoyment that only involves the pure aesthetic pleasure of creating something freely: «I am moving closer to the problem of the plastic arts –Domínguez consciously declares–, the inventive side that nature opens up to you in the shape of light, form and colour.»[5]

The metamorphosis we have described is especially significant in relation to the artist's *interiors* (the painter's studio, still-lifes) and in his bullfighting scenes. First of all, he simplifies the compositions, reducing the number of elements: a dense composition is replaced with one in which space predominates; the objects lose their formal brutalism, even in terms of colour, being presented cleanly, in simplified form. Any interior from the early 1940's, such as *La fin du voyage* dating from 1943 for example, compared with another from 1950, such as *La table noire*, can be used to illustrate the distance and development involved in the artist's manner of tackling and resolving these themes. The problem of accumulation is resolved with a clean synthesis. In the first work mentioned above, the different elements that make up the composition (an agglomeration of nets, a prism, a revolver, engraved stones, etc.) contrast with the second, which also features a number of elements (table, tablecloth, vase, fruit bowl, lamp, etc.). The latter's regulated design highlights the compositional confusion of *La fin du voyage*, and, in contrast, the clarity and exactitude with which these items are arranged in *La table noire* (in this context we would have to include variations on the theme of *Fruteros come frutas (The Fruit Eater Fruit Bowl),* an ironic deployment of innocent cannibalism). The same occurs with the artist's *ateliers*: the angular composition, harsh colours and thick and abrupt lines describing figures and objects in these compositions from the early 1940's (for example *Le peintre à son chevalet*, 1945), represent the very antithesis of any of the *ateliers* painted in 1950, which constitute prodigious examples of compositional equilibrium, and this in spite of the abundance of objects in a space in which the human figure of the painter has been eliminated. This gives us an idea of the maturity achieved by Domínguez, the manner in which he had managed to master the elements in the composition, without being dragged away by them. We find a selection, and no additions; artistic resources and not symbolic rhetoric. Here, Aragon's warning mentioned previously would have no place. These compositions are certainly risky; they are on the verge of being decorative, but they escape this fate due to the artist's iron grip with regard to form in these works. There are no complacent excesses; everything that is shown is necessary; and everything is perfectly arranged, like a clockwork machine that takes pleasure when it opens up to the light. This is an idea made form and colour, which is to say, an image of beauty. As far as the bullfighting scenes are concerned, if we bear in mind the importance that this theme had represented in Domínguez's work and the significance it acquires in his work as a whole, its conversion is even more radical. If, beforehand, he had depicted bulls with images that bore an enormous burden of violence, fury and destruction (whether received or inflicted, based on a dramatic content of clear Picassian origin), during this new stage he makes them assume a sense of contention, passivity and hedonistic, humorous and ironic indolence in the expression of their faces and the posture of their bodies, sometimes even endowing them with a *feminine* sense of form. These bulls have ceased to fight, and they sit down in the sand in order *to contemplate,* in a beatific and jokey attitude, the reality that surrounds them –the front rows of seats and the crowd, almost always invisible or barely suggested by splashes of colour–. Their hooves, painted red or violet, magnify their transvestite appeal. This constitutes a previously unseen artistic depiction of the «effete bull,» a figure that completely goes against the classic iconography of bullfighting, an eminently virile exercise in execution and transcendence

by both sides, bullfighter and bull. The association that had been made between Domínguez and the *minotaur* (especially due to his wild appearance and inexhaustible sexual potency), precisely due to his bullfighting scenes of the 1940's, is called into question here, or at least toned down or marginalised, in favour of more civilised forms of behaviour. His bullfighting scenes could be regarded as examples of a kind of *anti-Guernica*. Everything in the composition, and in the same bullfighting scenes of before, that evoked violence, destruction, the promise of blood and suffering, is transformed into a benevolent and complacent perspective, a measured and harmonious glimpse of this animal universe (bulls, horses, men). War is a distant rumour. Furthermore, in view of the fact that professional breeders of fighting bulls believe that gay bulls demonstrate the same bravura in the ring as bulls of orthodox sexuality, perhaps we should consider the idea that Domínguez was contemplating and depicting *another* kind of sexuality during this stage in his career.

This creative period in Domínguez's work coincided with a series of favourable developments in his personal and professional life: on the one hand, he had discovered a technique that he considered to be his own –as, in fact, it was– and in which he had found a sense of confidence in his work following a long period in the shadows of the tireless genius of Picasso, from whom, in effect, he had learnt a great deal, as Domínguez himself admitted, but whose teachings must have begun to weigh him down, both with regard to his work and his self-esteem as an artist.[6] Furthermore, he was once again in love, on this occasion with Nadine Effront, whom he had met in Belgium, and who he was now living with after divorcing Maud Bonneaud, his wife since 1945. Domínguez's new love would be an *amour fou*, like all of his relationships*:* a few years later, tired of the sense of order that Nadine sought to impose on his life and his work, he would embark on what would become his worst affair: his *liaison* with Marie-Laure de Noailles, «the most munificent and manipulative of all the Parisian patrons,» as John Richardson provocatively described her.[7] The early days with Nadine were good; the ending, frankly disastrous. This would give rise to the years of Domínguez's absolute decadence as a man and an artist. His other relationships, whilst being less than exceptional, had at least contributed something positive to his life and art. However, his association with the Vicomtesse de Noailles, including life at her palace, in Paris or at her «château» in Hyères, as well as dealings with «high society and all the snobs and idiots who surrounded me,» as Domínguez would describe the members of the Vicomtesse's entourage some time later (in a letter to Westerdahl), precipitated his definitive physical, moral and aesthetic collapse when he broke off relations, especially given that there remained hardly any time for him to be able to recover some of his previous creative stature. In 1954, as a consequence of the many personal crises he suffered during those years, he confessed to Eduardo Westerdahl that he had destroyed «all my paintings in order to try new experiences.» This was a useless catharsis: the destruction of his work did not stop the process of personal self-destruction, which continued to gain momentum. But that disaster, from which he would never return, was still eight years away. For the moment, his relationship with Nadine provided him with a period of stability in the midst of a succession of break-ups and precipices. Finally, his exhibition in Belgium (Apollo Gallery, 1950) had been a notable success. The exhibition he held in 1951 in Paris, at the prestigious Galerie de France, in which he presented «probably the best [canvases] I have ever produced in my life,» was also a success.[8] As a whole, he enjoyed an optimum period, one that was reflected artistically in a series of happy themes and original procedures: «I'm working a great deal –an undoubtedly satisfied Domínguez confessed– and things are going well for me. I'm very happy.»[9]

In my view, this period in Domínguez's work constitutes –together with various 'decalcomanias' from the period 1936-1945, approximately– the most original and interesting part of his output. The Surrealist paintings of his early years, although they include some very exceptional works such as *El cazador* (1933) and *La máquina infernal* (1937), present both a doubtful originality and a noticeable historical lag with regard to the most authentic Surrealism. Domínguez is an epigone, not a founding member of Surrealism. The evaluation that has been made of his paintings of this period is more based on extra-artistic considerations than on any reasoned assessment of their aesthetic value or unlikely contribution to the development of this movement. In this respect, the eventful circumstances of his life have been taken into account more than the paintings themselves. Surrealist art is, by its very nature, a

field that gives rise to literary speculation. In fact, you could almost state, without entering into a gross exaggeration, that Surrealist painting is more literature (or more specifically: literary ingenuity –the entire work of René Magritte is an obvious example of painted ingenuities–)[10] than painting in itself. In this respect, it is almost always a corollary of doctrinal and/or poetic inventions and, subsequently, the subject matter of interminable critical analyses, philosophical reflections and, in short, all kinds of bookish fantasies. Surrealism, which promoted a veritable expressive and ideological revolution-liberation in the literary field[11], in the artistic field simply froze unlimited literary imagination into a series of images that were more arbitrary than surprising, except for a few notable works –early Chirico, early Dalí, early Miró and a few pieces by Max Ernst–. Without the impetus provided by the brilliant texts[12] of poets such as Breton, Éluard, Aragon, Péret and others, Surrealist painting would occupy a less important place today than is habitually accorded to it in histories of modern art. And there is little doubt that the excessive prolongation of the movement over time, which caused such havoc amongst the followers of Surrealism, was due to Breton's determination to stretch out its existence and maintain his own artistic hegemony with it, as Domínguez had quite rightly suspected (see Note 3), as had Ernesto Sabato: «the saddest thing was to see Breton [in 1947], who refused to the leave the corpse of his movement in peace.» A biography such as that of Domínguez, made up of excesses of all kinds, especially in a lascivious sense –this being an artist who, according to Sabato himself, was «one of the few Surrealists I loved; Surrealist in his way of conceiving and resisting existence»[13]– is the most suitable for real and apocryphal fabulation. In this respect, the artist's life surpassed his work; and the appeal of his work, in so far as it presents an autobiographical dimension (and it certainly does) is augmented by the fascination with his life. In 1956 Domínguez would cry out: «Surrealist things tire me out and disgust me like alcohol» (letter to E. Westerdahl).

The years under Picasso's influence –almost a decade, between 1940 and 1948, including the debt that his «mujeres desmontables» («disassemble-able women») owe to Picassian works such as *Figuras al borde del mar* (1931) or *La mujer del sillón rojo* (1932)–, do not reveal an especially rich output. These works by Domínguez seem to veer between occasional and almost fortuitous personal flashes of inspiration and an easy conformity with formal worlds already discovered and pioneered by others. He found that delving deeper into the original dimensions of his own work was more difficult than being led along paths that had already been explored. The fact that he did not take advantage of and exploit his principal discovery of those years, 'decalcomania', which Max Ernst would later use so well to his advantage, simply proves the painter's inconsistency. In this respect, he appropriated Picasso's formal vocabulary, complicating it with alleged (or authentic, according to how he could feel them) subversions.

Unlike the above, the artist's work from the years 1949-1951 bears the mark of original creation; here it is not possible to cite formal similarities with other contemporary works. They constitute an example of balance, measure, good technique, exploration of the beauty of colour, and precise and poetic draughtsmanship; they create their own universe, one that has its own and perfectly identifiable character. The majority of these characteristics are completely new in the work of Óscar Domínguez, and you could say that their appearance is something of a surprise. Domínguez manages without acquired symbolism and surrenders to the pure joy of painting. And he does so with obvious pleasure. The self-destructive aspect which, as we have described, characterises a good part of his previous work, is overcome here. These works breathe a real joy of life (or at least a genuine joy of painting).

In this respect, Guillermo de Osma's affirmation seems somewhat inappropriate when he summarises a year of activity in Domínguez's career and writes «in 1951 he once again exhibited at the Galerie de France and at the Apollo Gallery, as well as at the George Moos Gallery in Zurich and Le Touquet in Paris»), concluding that «this intense activity seems to reflect a giddy flight forwards, but without any order or harmony, any criterion.»[14] Perhaps De Osma, more than this particular year and the preceding years, is referring to the years after 1951, which, in effect, were turbulent and disordered. Because if there was ever a time when order, criterion and reflection existed, if there was ever a moment in which the painter was clear about where he wanted to go and how to get there, this was precisely in the years 1949-1951. The fact that the brilliance of this period should be cut short, for reasons that reach

down like harmful roots to the beginning in his career, is another question all together, one that has nothing to do with the work he produced in these years. The three-year period of 1949-1951 constitutes a magical and truly fortunate moment in Domínguez's career, one that was also quite astonishing, with very little suggesting that it might occur at all. How did it come about? We have already mentioned some of its possible causes: emotional stability, abandonment of Picasso's influence, critical success. Let us consider another factor, this of an artistic nature.

In one of the letters that Domínguez sent to his friend Eduardo Westerdahl, precisely in the one in which he announced his forthcoming exhibition at the Galerie de France, Domínguez wrote that «Braque, who loves me a great deal, is willing to help me in every way.»[15] This new closeness between Domínguez and Braque could provide a further key to the reason for the shift that took place in his painting: an opportunity to contemplate the peaceful appeal of Braque's work, as an alternative to the turmoil and impetus of Picasso's. There is no indication of any direct influence by Braque over Domínguez, at least with regard to the recognisable elements in each artist's work; certainly, the «ateliers» that Braque painted in those years bear no relation to those of Domínguez. The motley and overwhelming jumble of the most heterogeneous objects in Braque's studio, making up a series of confused and unbalanced compositions, cannot be compared with the economy, clarity and clean execution of Domínguez's *ateliers* [en castellano pone también Domínguez, pero quizás debería decir Braque]. Quite the contrary, in fact: the black birds that Braque painted in around 1956 recall those that Domínguez had painted in 1950, these also being quite similar to the ones that Braque depicted later on. However, we might conclude that it is quite probable that Braque's example, the sense of serenity transmitted through his paintings (especially those of the 1930's), and his dedication to his work as an exclusively artistic pursuit, reining in his inner creative turmoil in order to guide it to the surface and produce works of overwhelmingly precise measure and clarity, all constituted a stimulus for Domínguez's work.

The *triple trait* technique has been paid little and disparate attention amongst those who have written about Domínguez, in spite of the positive formal and aesthetic change that it entailed for his work and the evident quality of the works the artist produced in this style. Fernando Castro, in his pioneering monograph *Óscar Domínguez y el surrealismo* (Madrid, Cátedra, 1978) devoted a section to it under the heading «Etapa esquemática» («Schematic Stage»), highlighting the compositional rigour of the works and his «measured and reflective» style. (p. 60) Guillermo de Osma (*op. cit.* Note 14) cites Westerdahl's opinion that this stage was influenced by Klee (and on another occasion –Castro, 1978, p. 60– Westerdahl also attributes this influence to Mondrian, which illustrates the fact that art criticism is very often nothing more than extravagant literature). José Pierre is more explicit, commenting on the rapidity with which Domínguez abandoned this approach, which he did because «he had the feeling that he was prostituting his own genius.» Pierre adds that there «existed the risk of being swept away by a type of creation devoid of profound demands.» («Óscar Domínguez o El triunfo del fantasma», in *Óscar Domínguez*, *antológica* (exhib. cat.), CAAM, 1996). With regard to this point, it would be worth asking what Pierre understands by «profound demands» (placing a chalice under the hooves of a bull, for example?), but this would lead to a different discussion altogether. Emmanuel Guigon, for his part, devotes precisely two lines to the question in his monograph published in 1996[16]. All critical attention appears to focus mainly on the artist's Surrealist period, which is more propitious, as we have mentioned, with regard to the elaboration of literary games or, in «literary chronicles,» to the invention of interpretative nonsense. Talking about the *triple trait* entails the need to talk exclusively about painting. Other facets of Domínguez's works include their appeal to the unconscious, dreams, symbols, premonitions, etc. etc., and there Freud provides abundant material for the literary sediment that characterises art criticism, without ever having to refer to the paintings themselves.

Unfortunately, no serious catalogue of Óscar Domínguez's work exists.[17] When this is finally produced, competently and exhaustively, I am convinced that the paintings of the three-year period 1949-1951 will stand out, within a disjointed and confused whole, for their sense of unity and their excellence. ●

* Part of the informative material in this text comes from an article on Domínguez that appeared in the magazine *La Página*, Santa Cruz de Tenerife, January - March 2004.

[1] Ernesto Sabato, *Sobre héroes y tumbas,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana*,* 1967.

[2] César González-Ruano, «Ficha impresionista de veinte artistas españoles en París. (1940-1942),» in *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* Barcelona, 1946. González-Ruano subsequently corrected the text when he included it in his *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias* (Madrid, 1951), although his opinion regarding Domínguez's colours remained intact. Even in the obituary that he wrote for him (*ABC*, 7th January 1958), he repeated what he stated in 1947 verbatim, strengthening it with an «always»: «He always paints with dead colours.» Ruano referred to Domínguez between 1940 and 1943, and in his «Ficha…» he offers an eminently affectionate portrait of the painter: «As a human being, Domínguez is impressive: enormous, with a face that has twice the proportions of any other face, gesticulatory, exhaustive in his desire for alcohol and women, tireless and, solely due to Canary tradition, a little lazy, both in terms of form and accent.» He extended this description in the obituary mentioned above: «He [Domínguez] lived a kind of happy and dark dandyism, an uninterrupted delirium, a misery incrusted with luxury. I believe that, as a painter and a human being, he was very much a man of our age (...).» I presume that his opinion –with which I agree, without exaggerating the pejorative aspects– would have been based on an objective criterion, and not by some other personal prejudice, a common occurrence amongst artists.

Although González-Ruano heard about some subsequent details of Domínguez's life («recently the Canary painter was living quite well thanks to the determined protection of a Surrealist, Communist and millionaire vicomtesse who had found reasons of classic affinity in him. And that bearing in mind the fact that Óscar must have been sixty-odd years old...»), he was not aware of his work from the years 1949-1951, and here his verdict regarding colour cannot be accepted at all; the obituary reiterates the ideas that González-Ruano had deduced from Domínguez's paintings of the early 1940's, which he had seen in Paris, without being aware of any subsequent changes that may have taken place.

The «Surrealist vicomtesse» that González-Ruano refers to is, of course, the Vicomtesse de Noailles. Óscar became intimate with her in around 1952, so the painter was 46 years old, not «sixty-old years old» as Ruano claims. So as far as his «classic affinity» with the Vicomtesse is concerned, Domínguez must have still been in excellent form. None of his lovers ever complained about the fact that he left them dissatisfied.

González-Ruano used his Parisian experience as background material in his novel *Manuel de Montparnasse,* (Madrid, Editorial Mediterránea, 1944), whose sub-heading was, precisely «Paris, 1940-1943.» In the novel there are references to Óscar Domínguez on various occasions: in one he is cited as an example of a strong man («the tremendous painter Domínguez, another Spaniard in Montparnasse, who had a certain caveman air about him»); in another, he is mentioned as an accessory in the forgery of an El Greco, or as the husband of «Italia,» the name that Ruano gives to Roma, Domínguez's lover at the time. In Manuel's life-story Ruano also attributes to his fictional character an incident that some commentators have attributed to Domínguez: an attempt to sell the family mausoleum, this being the only property from which he could extract a little money.

[3] Letter from London dated 12th March 1947. Later he would ratify: «My stance regarding Surrealism? A complete break with Breton and with the Surrealist group, which practically died at the beginning of the war in 1939» (Letter dated 27th April 1949). This and other letters belonging to Domínguez that are cited were published by Fernando Castro as a documentary appendix in *Óscar Domínguez y el surrealismo.* (Madrid, Cátedra, 1978.) The quote from Marcel Raymond can be found in *De Baudelaire al surrealismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

[4] Letter to E. Westerdahl, dated 17th June 1949.

[5] Letter to E. Westerdahl, dated 27th April 1949.

[6] Testimonies of Domínguez's admiration for Picasso are frequent, and not only during the period in which he was most influenced by him, but from much earlier too, when his work was already moving in a direction that Picasso had barely begun to exploit. The fact that, later on, as we shall see, his correspondence with Westerdahl should mention the «help» and «protection» offered by Braque (considered by Picasso himself to be his friend-rival), could indicate Domínguez's desire, even unconscious desire, to be free of Picasso's tutelage.

[7] John Richardson, *Maestros sagrados, sagrados monstruos,* Madrid, Alianza editorial, 2003. The Vicomtesse de Noailles completely destroyed the scarce desire that Domínguez had ever shown to lead a relatively ordered and peaceful life. This descendant of the Marquis de Sade was a self-confessed nymphomaniac, drug addict and alcoholic; she turned Domínguez into a laughing stock in Parisian high society; she encouraged him to produce forged copies of works by Picasso and other artists that she owned, so that she could sell the originals (and then, later, the forgeries too). John Richardson, in his malicious book *El aprendiz de brujo* (Madrid, Alianza Editorial, 2001), describes Domínguez in those years as «an extremely ugly man» who «drank a lot and had no scruples whatsoever in business.» «I was moved –Richardson adds– by his clumsy and desperate attempts to make a good impression; attempts that left the frigid hearts of *le tout Paris* quite frozen. Oscar was Marie-Laure's

'elephant man'.» Xavier Valls, however, who also knew Domínguez during the last period of the artist's life, paints a completely different portrait of the painter to that of Richardson: «Óscar Domínguez lived next door to my house during the period in which I lived on Rue Campagne-Première, in Montparnasse. We saw each other often in the café... (...) Óscar Domínguez would come with Marie-Laure de Noailles; they lived together at the time. He was corpulent, enormous; I think he'd been a very handsome man when he was young and had become a giant (...), he drank a lot, but he was a very refined and charming man; I never heard him talk badly about anyone. I think he suffered a great deal deep-down with Marie-Laure de Noailles» (Miguel Fernández-Braso, *Escuchando a Xavier Valls.* Madrid, Ediciones Guadalimar, 2001). The truth is that, after his relationship with Marie-Laure, except for some occasional moments of brilliance, Domínguez's work never managed to attain (or recover when he tried) the creative power that it had presented in previous years. The mausoleum of the De Noailles, located in the Cemetery of Montparnasse, contains the painter's mortal remains. It was as if Marie–Laure wanted to save him there from some other destructive incident.

[8] «At present I believe I am very close to staging an exhibition in a few months' time at the best gallery in Paris, presenting twenty-five paintings, probably the best I have ever produced in my life» (Letter dated 19th March, no year [1950]). On 22nd January 1951 he once again wrote to Westerdahl about this exhibition «which will open on 15th of next month.» The exhibition finally opened on 24th February 1951.

[9] Letter to E. Westerdahl, Paris, Sept. [1951?]; whatever the case may be, the date must be after the exhibition at the Galerie de France, given that he adds that «my affairs are being looked after by (...) Caputo [the head of this gallery].»

[10] Magritte's ingenuity was much greater than that of all the French theoreticians and critics of Surrealism. Only Ramón Gómez de la Serna approaches his level. Each of Ramón's 'greguerías' (witty aphorisms) could be a Magritte painting; and each painting by Magritte, a 'greguería' by Ramón.

[11] Luis Cernuda stated that Surrealism was not «a literary fashion» but «a spiritual current in the youth of an age.» *Poesía* y *literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 245. Cernuda's opinion coincides with that of Marcel Raymond: «In its narrowest sense, Surrealism is a way of writing; in its broadest sense, a philosophical attitude that is (or was) mystical at the same time, a poetics and a kind of politics.» (*Op. cit.* Note 3).

[12] Although this brilliance was sometimes merely literary, concealing deficiencies and ignorance of all kinds. Consider what Ernesto Sabato says about Domínguez's «lithochronism»: «Since I came from the world of physics, I invented that word [lithochronism] which means «petrification of time», a joke that occurred to me based on Óscar's well-known juxtaposition of the Venus de Milo and a violin. (...) The complete text [written by Domínguez and Sabato, which explained the theory of «lithochronism»] was published in *Minotaure* and constituted, for me, a form of testimony of a time of crisis. However, Breton praised it with his usual solemnity, without realising that it was a combination of nonsense and dark humour; which illustrates, furthermore, the naivety of this great poet, who, in a delirious combination of dialectic materialism and Lautréamont, sought to hide his lack of philosophical rigour.» Ernesto Sabato, *Antes del fin, Barcelona,* Seix Barral, 1999. The «lithochronic» paintings of Domínguez continue to inspire brilliant philosophical-spatial commentaries from art critics even today.

[13] Sabato, *op. cit.* Note 12.

[14] Guillermo de Osma, «Domínguez surrealista: su vida y su obra» in Ó*scar Domínguez, surrealista* (exhib. cat.), Madrid, Fundación Telefónica, 2001.

[15] Letter dated 19th March [1950.]

[16] Emmanuel Guigon, Óscar *Domínguez,* Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1996, p. 122.

[17] There are some partial proposals: Fernando Castro: Ós*car Domínguez y el surrealismo*. Madrid, Cátedra, 1978; Ana Vázquez de Parga y Mónica Merino, Ó*scar Domínguez. Antológica. 1926-1957* (exhib. cat.), LPGC; Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno-Centro de Arte Reina Sofía, 1996), and other less important exhibition catalogues devoted to Óscar Domínguez; and, of course, the *catalogue raisonné* created by Rodolfo de Sosa (Paris, 1989); I only mention the latter as a curiosity, given that this is a prime example of how a serious catalogue should not be carried out.

It is a veritable tragedy that a catalogue raisonné of Óscar Domínguez's work has yet to be created, and, what is worse, that there is no promise that a project of this kind might materialise in the short, medium or long term. This situation of helplessness means that the most ridiculous attributions are made to the artist's work; forgeries abound, even some of which are published in books about the painter, whilst auction houses offer abundant examples of dubious and undoubtedly forged works. This situation can only be resolved by producing a rigorous and honest corpus of Domínguez's work. This would prevent the extremely habitual deceptions that take place and the spurious monetary gain that arises from them. Above all, those of us who wish to gain access to his work as a whole would have an indispensable tool that enables us to do so. Until a publication of this kind exists, any consideration of the work of this painter must necessarily be considered provisional.

TO THE LINE

Isidro Hernández
Curator of the Óscar Domínguez Collection, Santa Cruz de Tenerife

I.

We are indebted to Fernand Léger for one of the most intriguing considerations of the poetics of drawing. The French painter employs the image of a winter landscape to explain the process of reduction and synthesis performed by the sketcher when they use line as a minimal form of expression. «There are two landscapes: the winter one and the summer one. If you love drawing, objects, you need to look at a field in December. It's completely bare. It poses naked as if it were a model. It's transparent and nothing escapes it. A tree without its leaves has character.» If this is the case, if objects acquire their true character when they are «completely bare», then the motifs that Óscar Domínguez was obsessed with over the course of his creative career find an authentic and totally new form of expression in the *triple trait* (triple-line) technique that he arrived at due to the formal evolution of his drawing, characterised by reduction and economy of means. Whereas the Picassian approach to a large extent conditioned Domínguez's painting in the 1940s, this new period of a schematic nature now establishes a type of composition with contained and calculated lines in which colour is surprisingly prominent and the lines, in a disciplined act of minimal expression, outline each of the objects depicted.

Even so, it is important to note that this is a line that does not constrain or overwhelm the natural expression of form and colour. In other words, it does not impose the judgement of its geometry. On the contrary: the line in these works is the delicate scaffolding that allows us to glimpse the idea; it is a line that is of the same essence as dreaming and poetry. To put it in the words of the poet Yves Bonnefoy, drawing is here «the admission of an insufficiency», since it only suggests the epidermis of the object, and the line acts as a fundamental, irreducible element of previsualisation of that which only exists in the imagination.

The painter has come a very long way, then, in the care with which he tackles the outlines of each of the figures he summons to the canvas, drawn in India ink and surrounded by a white margin that rarely comes into contact with the colour. Never before has Domínguez's painting come so close to the pure precision of drawing as it does in this *triple trait* period. Using this technique, the painter achieves a certain poetic elegance by means of lines and white margins to such an extent that the objects are protected from everything around them, contained within an exclusive atmosphere, with the spaces in which colour plays a part outlined for the benefit and greater enhancement of the line. «What interests me in painting is form and colour, with the line and the texture», Domínguez wrote to his friend Eduardo Westerdahl in a letter dated April 1949. «The motif is almost irrelevant to me, as is any idea of logic, perspective and so on». The painter renounces and rejects influences that are too much of a burden for the journey; he leaves behind everything he has learned and enters into a terrain of experimentation watched over by a free and playful spirit that now guides the urges of his imagination. And the bull looses in bravery to gain in refinement: the sewing machine rests, more discreet and stylised; air and lightness triumph in the birds; quietude and liberality reign in his *ateliers*.

II.

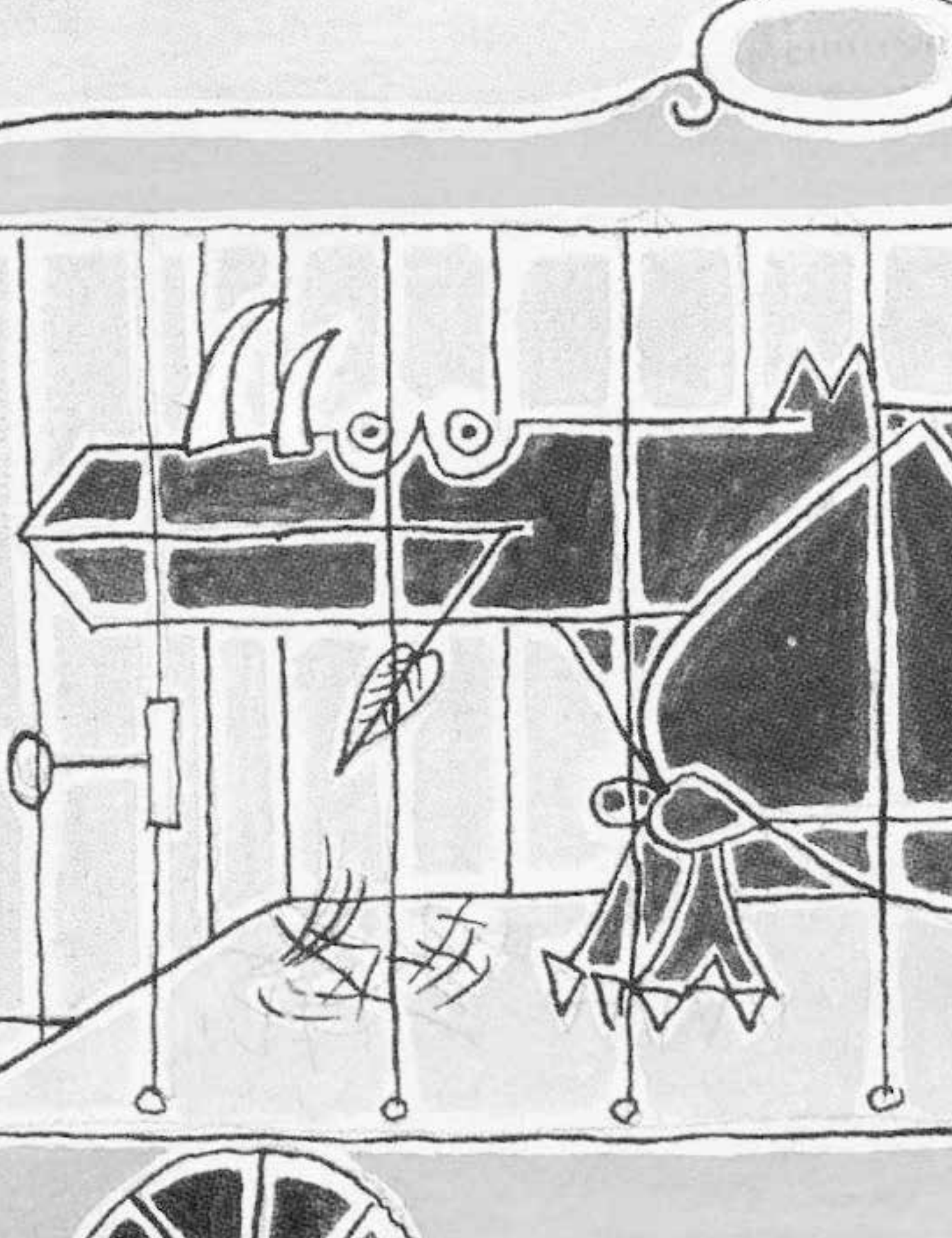
In his notes on drawing technique, John Berger argues «It is the actual act of drawing that forces the artist to look at the object in front of him, to dissect it in his mind's eye and put it together again; or, if he is drawing from memory, that forces him to dredge his own mind, to discover the content of his own store of past observations». It is the systolic and diastolic movement between memory and forgetting, between the past and the present, that feeds Domínguez's works in this new period. The subjects he

returned to remain for the most part those that he had explored ever since his youth, drawn into the present of his painting from afar: the metamorphic tin opener, the safety pin, the sewing machine, the revolver, the bow and archer, birds, the siphon, butterflies, the labyrinth, the fruit bowl, the telephone and the fascinating world of bullfighting, now colourful and of little consequence, done with the *triple trait*, diaphanous and executed in a totally new way. To this entire thematic and affective repertoire of the artist we must add the series of his fascinating *ateliers*, which are remarkable in their execution, not just because of the metapictorial sense of taking stock of himself –his brush, artist's palette, easel with hand crank, stool and the window that opens onto the outside world– but because of the wealth of details and, once again, due to the balanced relationship between the background and his figures.

This collection of samples that Domínguez took up again and renewed with his use of the *triple trait* technique, like a skilled tightrope walker, is sculpturally crystallised and defies the void in the linear figures that preside over the walls of Villa Noailles in Hyères, which are done in a similar schematicism, economy of means and reduction of the forms to their minimal expression. All in all, if the thematic and affective repertoire of the artist –as we have termed him– coincide, then from this *triple trait* technique emanates a playful and constructive air that could very well enter into a dialogue with the colourful lyricism of a certain Paul Klee or with the linear constructions of Joaquín Torres-García. Domínguez's paintings give the spectator the benefits of entertainment, spontaneity and insignificance. Thus the grim and grave revolver that dominates many of his works in the manner of Giorgio de Chirico of 1943 now becomes completely unthreatening. Nothing could be further from that tension full of anxiety. Whereas the weapon was once part of a vanitas and its presence forced us to look back at the moments leading up to disaster, it now appears before us in the guise of a toy, an object so everyday and natural that it can sit on a table alongside a tin of sardines and some cherries, perfectly integrated into a still life just like any piece of fruit.

Domínguez's compositions featuring hybrid bodies also date from the 1950s and confirm the metamorphic instinct that always runs through his painting. For the most part, these are small and medium-sized works that depict bodies multiplied in a humorous never-ending choreography. It does not matter what we think we see in them –a swan, a bull, a horse or an archer– because they are probably all of these at the same time: the peak of the imagination at its apogee, in which a set of images appears, only to merge in a chaotic and unusual dance of closely intertwined figures. An example of this is the archer animals, resolved in a triple paranoiac-metamorphic image. The beast acquires the trappings of a machine of war in a battle in which there is no enemy or opponent, and the conflict resolves itself when everything transforms into a playful artifact at the service of pictorial creation and invention. In many of these compositions, the crossbow and the animal are the two faces of a single figure, since the animal is imprisoned in the bone structure of its body and in the weapon it bears on its back in a sign of sacrifice. A terrible paradox: the victim and the executioner are manifestations of the same being.

Using the *triple trait* technique, Óscar Domínguez achieved a new nuance and a renewed voice for his work. He decided to unburden himself, to cast aside the excessively heavy resources and to summon to the canvas the very architecture of air. A subtle outline, a delicate calligraphy to shed light on a few small things, motifs imagined, desired and caressed by the gaze and the memory of this Spanish artist. From the butterflies of his childhood to the threatening gun of the adult, they all repose, simple and diaphanous, in his lines, of the same essence as dreaming and poetry. ●



CATALOGACIÓN

1. CAVALIER o DON QUIJOTE

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *49*
61 x 46 cm

Procedencia
Colección Roland Penrose, Londres

Colección particular, Londres

Impressionist and Modern Art, Londres, Sotheby's, 29 noviembre de 1989, lote no. 215

Oriol Galería d'Art, Barcelona

Colección particular, Barcelona

Bibliografía
Laura García, *El Surrealismo en España*, Madrid, Susaeta Ediciones, 2009, p. 73, rep.

Reproducido p. 27

2. MUJER CON MÁQUINA DE COSER

Litografía sobre papel
Ejemplar 23/100
35 x 23.5 cm

Procedencia
Francois Comte, Barcelona

Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Óscar Domínguez. La última década, 1947-1957,* septiembre - noviembre de 2009, cat. no. 27, p. 31, rep.

Reproducido p. 28

3. CÓMPOSICIÓN CON CANGREJO

Tinta, aguada y acuarela sobre papel
Firmado y fechado *1948*
48 x 62.5 cm

Procedencia
Colección Renato Birolli, Italia (regalo del artista)
Galleria Milano, Milán

Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Óscar Domínguez. La última década, 1947-1957,* septiembre - noviembre de 2009, cat. no. 8, pp. 13 y 36, rep.

Reproducido p. 29

4. FRUTERO COME-FRUTAS o LES DEUX COUPES

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *49*
89 x 116 cm

Procedencia
Colección del artista, París

Atelier et Collection Oscar Domínguez, París, Maître Maurice Rheims, Hôtel Drouot, 14 noviembre de 1960, lote no. 20 (sello al dorso)

Colección André Breton, París

André Breton. 42, rue Fontaine, París, Calmels Cohen, Hôtel Drouot, 15 abril de 2003, lote no. 4264

Colección particular

Exposiciones
Madrid, Fundación Telefónica, *Óscar Domínguez, surrealista*, noviembre de 2001 - enero de 2002, cat. no. 49, pp. 166 y 167, rep.

Marsella, Musée Cantini, *La part du jeu et du rêve. Óscar Domínguez et le Surrealisme 1906-1957*, junio - octubre de 2005, cat. no. 90, pp. 165, 180, 181 y 220, rep. y p. 9 del programa de mano

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Óscar Domínguez. La última década, 1947-1957,* septiembre - noviembre de 2009, cat. no. 10, pp. 15, 36 y 37, rep.

Bibliografía
Atelier et Collection Oscar Dominguez (cat. subasta), París, Maurice Rheims, 1960, cat. no. 20 (Titulado como «Le deux coupes à fruits»)

«La fabuleuse collection André Breton», en *La Gazette de L'Hôtel Drouot*, no. 9, París, marzo de 2003, p. 7, rep.

André Breton. 42, rue Fontaine (cat. subasta), vol. Tableaux Modernes, París, Calmels Cohen, 2003, lote no. 4264, p. 149, rep.

José Carlos Guerra Cabrera, *Óscar Domínguez. Obra, contexto y tragedia,* Islas Canarias, 2020, p. 222, rep. [Próxima aparición]

Nota
Al dorso, una pegatina manuscrita por André Breton donde figuran el título y la fecha de la obra

Reproducido p. 31

5. NU COUCHÉ

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *49*
80 x 135 cm

Procedencia
Colección del artista, París

Atelier et Collection Oscar Domínguez, París, Maître Maurice Rheims, Hôtel Drouot, 14 noviembre de 1960, lote no. 19 (sello al dorso)

Galería Macarrón, Madrid

Colección Guindos-Olmos, Madrid

Colección particular, Madrid

Exposiciones
Pontevedra, Diputación de Pontevedra, *VIII Bienal Nacional de Arte*, 1985, cat. p. 43, rep.

Madrid, Fundación Telefónica, *Óscar Domínguez, surrealista,* noviembre de 2001 - enero de 2002, cat. no. 48, pp. 164 y 165, rep.

Bibliografía

Atelier et Collection Oscar Domínguez, París, Maître Maurice Rheims, Hôtel Drouot, 1960, lote no. 19, rep. en la contracubierta

Fernando Castro, *Óscar Domínguez y el Surrealismo,* Madrid, Cátedra, 1978, cat. no. 254, p. 155, rep.

Reproducido p. 32

6. FEMMES

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *1949*
73 x 60 cm

Procedencia

Impressionist & Modern Art, Londres, Sotheby's, 24 junio de 2003, lote no. 166

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Colección particular, París

Exposiciones

París, Galerie Le Minotaure / Galerie Alain Le Gaillard, *Biomorphisme. 1920-1950*, abril - junio de 2019, cat. pp. 169 y 178, rep.

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Biomorfismo. 1920-1950*, septiembre - noviembre de 2019, cat. no. 54, pp. 91 y 109, rep.

Nota

Existe un dibujo previo a la siguiente composición, reproducido en: Fernando Castro (Cátedra, 1978), cat. no. 319, p. 166

Reproducido p. 33

7. COMPOSICIÓN CON CASAS Y ANIMALES

Óleo sobre lienzo
Firmado
22 x 33 cm
Realizado hacia 1949

Procedencia

Colección Enrico Magaglio de Micheli, París

Colección Sabine Magaglio (esposa del anterior), París

Galería Daniel Cardani, Madrid

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Colección particular, Madrid

Exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Óscar Domínguez. La última década, 1947-1957,* septiembre - noviembre de 2009, cat. no. 8, pp. 16 y 37, rep.

Reproducido p. 34

8. LA FAMILLE
Al dorso: TORO Y TORERO

Óleo sobre lienzo
Titulado; al dorso, sello de la Sucesión
85 x 112 cm
Realizado hacia 1950

Procedencia

Colección del artista, París

Atelier et Collection Oscar Domínguez, París, Maître Maurice Rheims, Hôtel Drouot, 14 noviembre de 1960

Colección particular, Madrid

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Colección particular, Madrid

Exposiciones

Madrid, Fundación Telefónica, *Óscar Domínguez, surrealista,* noviembre de 2001 - enero de 2002, cat. no. 52, pp. 172-173, rep.

Bibliografía

José Carlos Guerra Cabrera, *Óscar Domínguez. Obra, contexto y tragedia,* Islas Canarias, 2020, p. 230, rep. [Próxima aparición]

Reproducido p. 35

9. LEDA Y EL CISNE

Óleo sobre lienzo
Firmado
33 x 41 cm
Realizado hacia 1950

Procedencia

Peintures contemporaines - sculptures, París, Étude Georges Blaches, Hôtel Drouot, 30 marzo de 1963, cat. no. 27

Colección particular, Barcelona

Galería del Cisne, Madrid

Colección particular, Madrid

Exposiciones

Málaga, Fundación Picasso, *Los años intermedios. Arte español en la década de los 50*, junio - septiembre de 2007, cat. no. 9, p. 51, rep.

Madrid, Galería Guillermo de *Osma, Óscar Domínguez. La última década, 1947-1957,* septiembre - noviembre de 2009, cat. no. 16, pp. 18 y 37, rep.

Zaragoza, Ibercaja, Patio de la Infanta, *Lo eterno femenino. Retratos entre dos siglos*, octubre - marzo de 2014, p. 45, rep.

Reproducido p. 37

10. FIGURAS EN UN PEZ

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *50*
12 x 18 cm

Procedencia

Colección particular, París

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Colección particular, Madrid

Exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Óscar Domínguez. La última década, 1947-1957,* septiembre - noviembre de 2009, cat. no. 14, pp. 16 y 37, rep.

Reproducido p. 38

11. RINOCERONTE

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *50*
12.5 x 17 cm

Procedencia

Maître Léo Matarasso, París

Galerie Saint Germain, París

Colección Dr. Katz, París

Colección particular, Madrid

Colección Jorge Virgili, Madrid

Exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Óscar Domínguez. La última década, 1947-1957,* septiembre - noviembre de 2009, cat. no. 12, pp. 16 y 37, rep.

Reproducido p. 39

12. NATURALEZA MUERTA CON SIFÓN Y LATA DE SARDINAS

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *50*
32 x 22 cm

Procedencia

Galería Leandro Navarro, Madrid

Sala Parés, Barcelona

Colección particular, Barcelona

Exposiciones

Madrid, Galería Leandro Navarro, *El color*, 1993, rep.

Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno; Santa Cruz de Tenerife, Centro de Arte «La Granja»; Madrid, Centro Nacional Museo de Arte Reina Sofía, *Óscar Domínguez. Antológica 1926-1957,* enero - septiembre de 1996, cat. no. 131, pp. 215 y 265, rep.

Reproducido p. 40

13. NATURE MORTE À LA CAFETIÈRE

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *50*
55 x 46 cm

Procedencia

Impressionniste & Moderne, París, Artcurial, 2 junio de 2015, lote no. 94

Colección particular

Reproducido p. 41

14. COMPOSICIÓN CON TORO Y ANIMALES

Óleo sobre lienzo
Firmado
14 x 18 cm
Realizado hacia 1950

Procedencia

Colección particular, París

Bibliografía

Fernando Castro, *Óscar Domínguez y el Surrealismo,* Madrid, Cátedra, 1978, cat. no. 276, p. 159, rep. (medidas erróneas)

Reproducido p. 42

15. L'ARBALÈTE

Óleo sobre lienzo
Firmado
16 x 22 cm
Realizado hacia 1950

Procedencia

Colección particular, París

Bibliografía

Gérard Xurigera, *Óscar Domínguez*, París, Filipacchi, 1973, p. 37, rep. (medidas erróneas y con el título «La flèche de l'amour»)

Fernando Castro, *Óscar Domínguez y el Surrealismo,* Madrid, Cátedra, 1978, cat. no. 279, p. 160, rep. (medidas erróneas)

Reproducido p. 43

16. EL ARQUERO

Óleo sobre lienzo
73 x 92 cm
Realizado hacia 1950

Procedencia

Colección Stéphane Janssen, Bélgica

Galerie La Balance, Bruselas

Galería Biosca, Madrid

Sala Dalmau, Barcelona

Colección Ribot, Barcelona

Exposiciones
Leverkusen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, *Domínguez*, diciembre de 1967 - enero de 1968, cat. 16

Madrid, Galería Biosca, *Óscar Domínguez,* octubre - noviembre de 1973, s/p., rep.

Santander, Sur Galería de Arte, *Óscar Domínguez,* diciembre de 1973, s/p., rep. y rep. en cubierta.

Barcelona, Galeria Laietana, *Óscar Domínguez,* 1974, cat. no. 23, rep.

Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno; Santa Cruz de Tenerife, Centro de Arte «La Granja»; Madrid, Centro Nacional Museo de Arte Reina Sofía, *Óscar Domínguez. Antológica 1926-1957,* enero - septiembre de 1996, cat. no. 152, pp. 234 y 267, rep.

Reproducido p. 45

17. ATELIER AU CHEVALET

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *51*
35 x 24 cm

Procedencia
Galerie Georges Moos, Ginebra (etiqueta al dorso)

Colección Enrico Magaglio de Micheli, París

Colección Sabine Magaglio (esposa del anterior), París

Nota
Esta obra pudo haber formado parte de la exposición *Oscar Dominguez, Paris,* que tuvo lugar en la Galería Georges Moos de Zúrich (mayo de 1951) y en la Galería Georges Moos de Ginebra (junio - julio de 1951)

Reproducido p. 46

18. L'ATELIER

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *51*
55 x 33 cm

Procedencia
Colección Enrico Magaglio de Micheli, París

Colección Sabine Magaglio (esposa del anterior), París

Reproducido p. 47

19. FLORERO

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *51*
38 x 45.5 cm

Procedencia
Colección particular

Impressionist & Modern Art, Londres, Christie's, 26 junio de 2015, lote no. 782

Colección particular, Madrid

Reproducido p. 49

20. TORO Y TELÉFONO

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *51*
24 x 19 cm

Procedencia
Galerie Francois Tournier, París

Galerie Belle et Belle, París

Colección particular, París

Galería del Cisne, Madrid

Exposiciones
Marsella, Mussé Cantini, *La part du jeu du rêve. Óscar Domínguez et le Surréalisme. 1906-1957,* junio - octubre de 2005, cat. no. 96, pp. 171 y 221, rep.

Nota
Esta obra tiene un certificado de la Asociación de Expertos y Herederos en Defensa de la Obra de Óscar Domínguez

Reproducido p. 51

21. LE REVOLVER

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *52*
38 x 46.5 cm

Procedencia
Impressionist & Modern Paintings, Watercolors and Sculpture, Londres, Christie's, 1 diciembre de 1992, lote no. 207

Colección particular, Alicante

Colección particular, Madrid

Exposiciones
Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno; Santa Cruz de Tenerife, Centro de Arte «La Granja»; Madrid, Centro Nacional Museo de Arte Reina Sofía, *Óscar Domínguez. Antológica 1926-1957;* enero - septiembre de 1996, cat. no. 150, pp. 232 y 267, rep.

Bibliografía
José Carlos Guerra Cabrera, *Óscar Domínguez. Obra, contexto y tragedia,* Islas Canarias, 2020, p. 220, rep. [Próxima aparición]

Reproducido p. 52 y cubierta (det)

Óscar Domínguez

San Cristóbal de La Laguna, 3 de enero de 1906 ≡ París, 31 de diciembre de 1957

1948

Comienza a realizar sus primeras obras dentro del estilo conocido como *Triple trazo*

Obtiene la nacionalidad francesa

Exposición en la galería Bretenau de París junto a Ginés Parra y en la Sala Mánes de Praga

1949

Exposición en el pabellón de la Umélecka beseda en Bratislava

Hace los decorados para la obra de Desnos *Place de l'étoile*

Pasa la primavera en Golfe Juan en compañía de Picasso

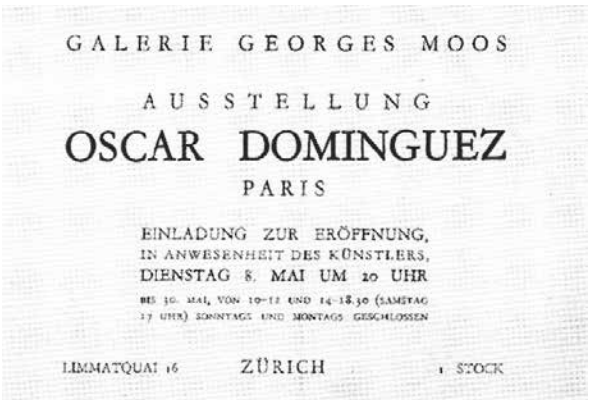
Primera exposición en Milán, donde frecuenta a su amigo el pintor Renato Birolli

1950

Exposiciones individuales en la galeria Apollo de Bruselas, con texto en el catálogo de Christian Dotremont

Inicia una relación sentimental con la escultora belga Nadine Effront

Se divorcia de Maud Bonneaud, quien poco después se casa con Eduardo Westerdahl


GALERIE GEORGES MOOS

AUSSTELLUNG

OSCAR DOMINGUEZ

PARIS

EINLADUNG ZUR ERÖFFNUNG,
IN ANWESENHEIT DES KÜNSTLERS,
DIENSTAG 8. MAI UM 20 UHR

BIS 30. MAI, VON 10–12 UND 14–18.30 (SAMSTAG 17 UHR) SONNTAGS UND MONTAGS GESCHLOSSEN

LIMMATQUAI 16 ZÜRICH 1. STOCK

1951

Exposiciones individuales en la Galerie de France, en la Georges Moos de Zúrich y Ginebra, Apollo de Bruselas y durante el mes de agosto en Le Touquet Paris-Plage

1952

Muere su amigo Paul Eluard

Comienza su íntima amistad con la Vizcondesa de Noailles, descendiente del Marqués de Sade, mecenas de los surrealistas. Esta relación, que durará hasta la muerte del pintor, le introducirá en los ambientes de la alta sociedad parisina

Participa en la exposición *Peinture Surréaliste en Europe* celebrada en Sarrebruck

1953

Exposición individual de cartones para tapices en la galería La Demeure en París

En este año sus problemas psíquicos comienzan a agravarse

1954

Exposición individual en la galería Drouant-David de París, con gran éxito de público, ventas y crítica. El Estado francés le compra el cuadro titulado *Tenerife*

Retoma la técnica de la decalcomanía y el *triple trazo* deja paso a una obra mucho más experimental

1957

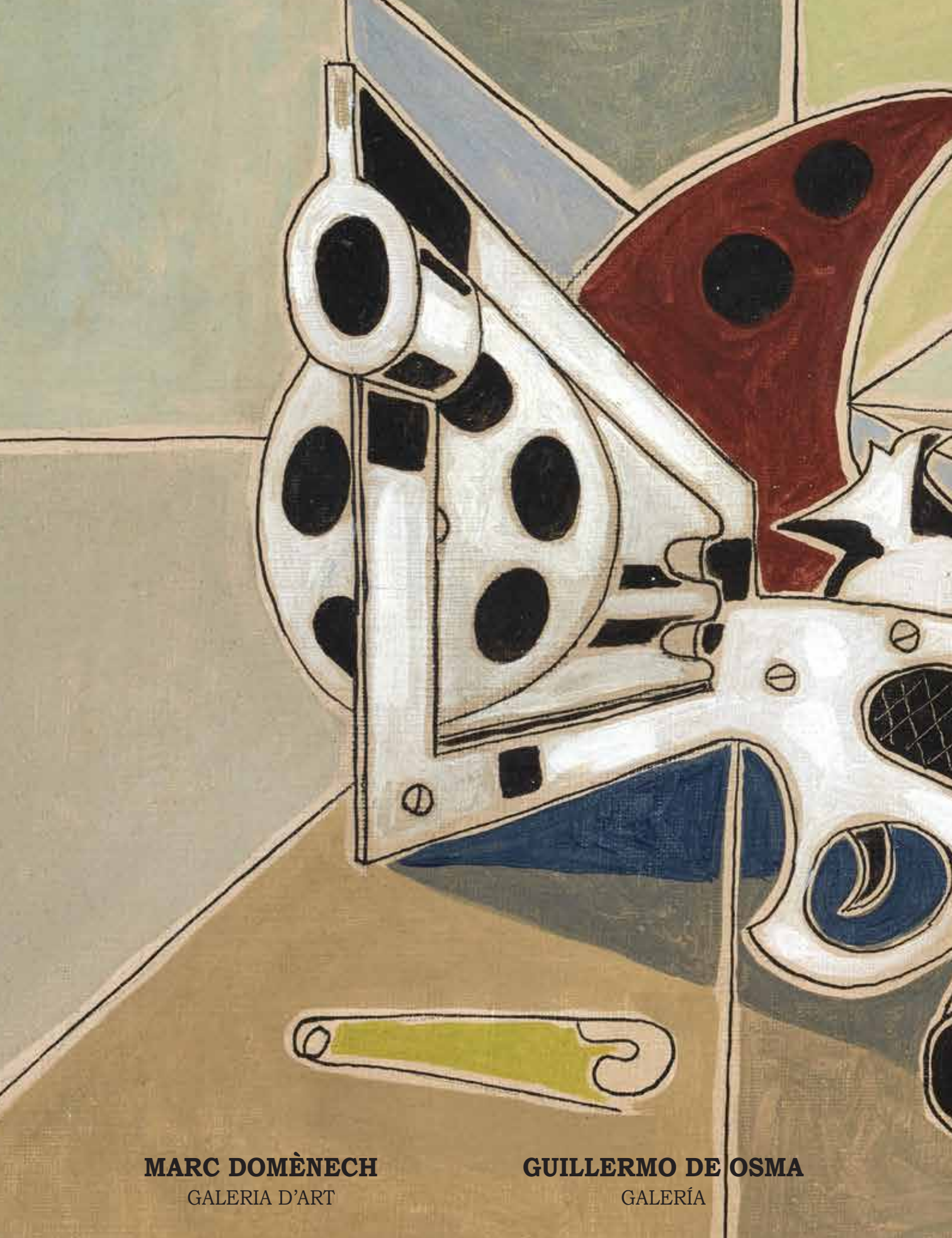
El 31 de diciembre se suicida en su casa. Esa noche había sido invitado a una fiesta a la que asistirían entre otros, Man Ray, Max Ernst o Patrick Waldberg

Es enterrado en el panteón de la familia Noailles en el cementerio de Montparnasse ●

Óscar Domínguez: El triple trazo
Guillermo de Osma ≡ Marc Domènech
3
Óscar Domínguez: Un triple feliz
Lázaro Santana
6
A la línea
Isidro Hernández
20
Catálogo de obra
25
Traducciones
Catalán
55
Francés
65
Inglés
77
Catalogación
89
Cronología
94

oscar
Domínguez
el triple trazo 1948-1952

Se acabó de imprimir
el 1 de septiembre,
festividad de Santa Inés, mártir
en los talleres de
ADVANTIA
MADRID MMXX



MARC DOMÈNECH
GALERIA D'ART

GUILLERMO DE OSMA
GALERÍA