

An abstract painting featuring a complex arrangement of geometric shapes. In the foreground, several light blue and white polyhedrons, resembling folded paper or crystalline structures, are scattered across a green and yellow landscape. The background is dominated by large, dark blue and purple triangular shapes that create a sense of depth and perspective. A prominent red curved line cuts through the composition, adding a dynamic element. The overall style is reminiscent of Cubism or Surrealism, with sharp lines and a rich, textured color palette.

# Óscar domínguez

o el surrealismo híbrido





**Óscar Domínguez  
o el Surrealismo híbrido**

# Óscar Domínguez o el Surrealismo híbrido

## Exposición

Guillermo de Osma Galería

Claudio Coello, 4 · 28001 Madrid

info@guillermodeosma.com

+34 914 355 936

www.guillermodeosma.com

10 de septiembre | 6 de noviembre de 2026

## Agradecimientos

Pilar Azcona · Nadia Hernández Henche · Eduard Mayoral · Jordi Mayoral · Maryse Privat

## Catálogo

© **De este catálogo** Guillermo de Osma Galería

© **De los textos** Sus autores

© **Fotografías** Sus autores

**Coordinación** Miriam Sainz de la Maza · Leonor de Osma · Pedro Marín

**Traducciones** Leonor de Osma · Pedro Marín · Guillermo de Osma

**Diseño** Miriam Sainz de la Maza

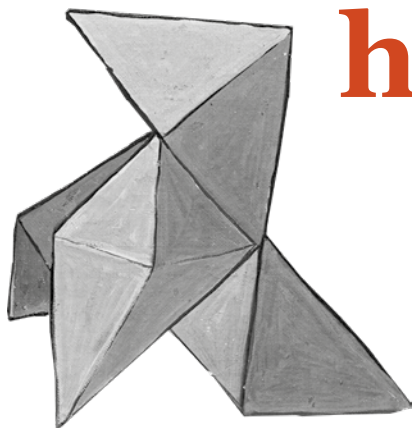
**Impresión** Advantia. Comunicación Gráfica

**Depósito legal** M-18754-2026

**Cubierta:** *Les cocottes en papier* (det.), 1943 [cat. no. 8]

# óscar domínguez

## o el surrealismo híbrido



edición  
**español • francés**

con ensayos de  
**Isidro Hernández Gutiérrez**

biografía del artista  
**Guillermo de Osma**

y cuatro textos sobre Domínguez

**André Breton**

**Paul Éluard**

**Georges Hugnet**

**Marcel Jean**

**10 septiembre | 6 noviembre  
2026**



Paul Éluard

*À Oscar Domínguez*

**7**

Isidro Hernández Gutiérrez

*Le clown, Óscar Domínguez*

**9**

*Óscar Domínguez fabulario*

**13**

Guillermo de Osma

*Óscar Domínguez. Una biografía*

**20**

Textos sobre Óscar Domínguez

André Breton

**28**

Paul Éluard

**30**

Georges Hugnet

**32**

Marcel Jean

**36**

Catálogo de obras

**40**

Catalogación

**77**

Textos en francés

**85**



Rolanda d'Ursel. Retrato de Óscar Domínguez en su estudio, París, 1951.  
Musée de la Photographie, Charleroi, Bélgica

# Paul Éluard

## À OSCAR DOMINGUEZ

Que n'avait-on pris en consigne  
Au premier instant ces lignes hésitantes  
Et ce lourd déploiement de couleurs injouables.

Que n'avait-on considéré  
D'un œil plus juste cet espace  
D'où les objets voyants d'où les objets aveugles  
ne sortaient pas.

Que n'avait-on déployé fait fleurir  
L'état de grâce des vivants  
La prééminence des morts.

Un homme ancien un homme neuf  
Avides et violents  
Pour passer dans la vie sans penser à la mort  
Nous parlions le langage embarrassé de l'ombre.

Mais sur les deux versants du monde  
Nous sommes pris dans la glu des images  
Le sol rougit à blanc du levant au couchant.

Ojalá hubiésemos tomado como consigna  
Desde el primer instante estas líneas vacilantes  
Y este denso despliegue de colores imposibles.

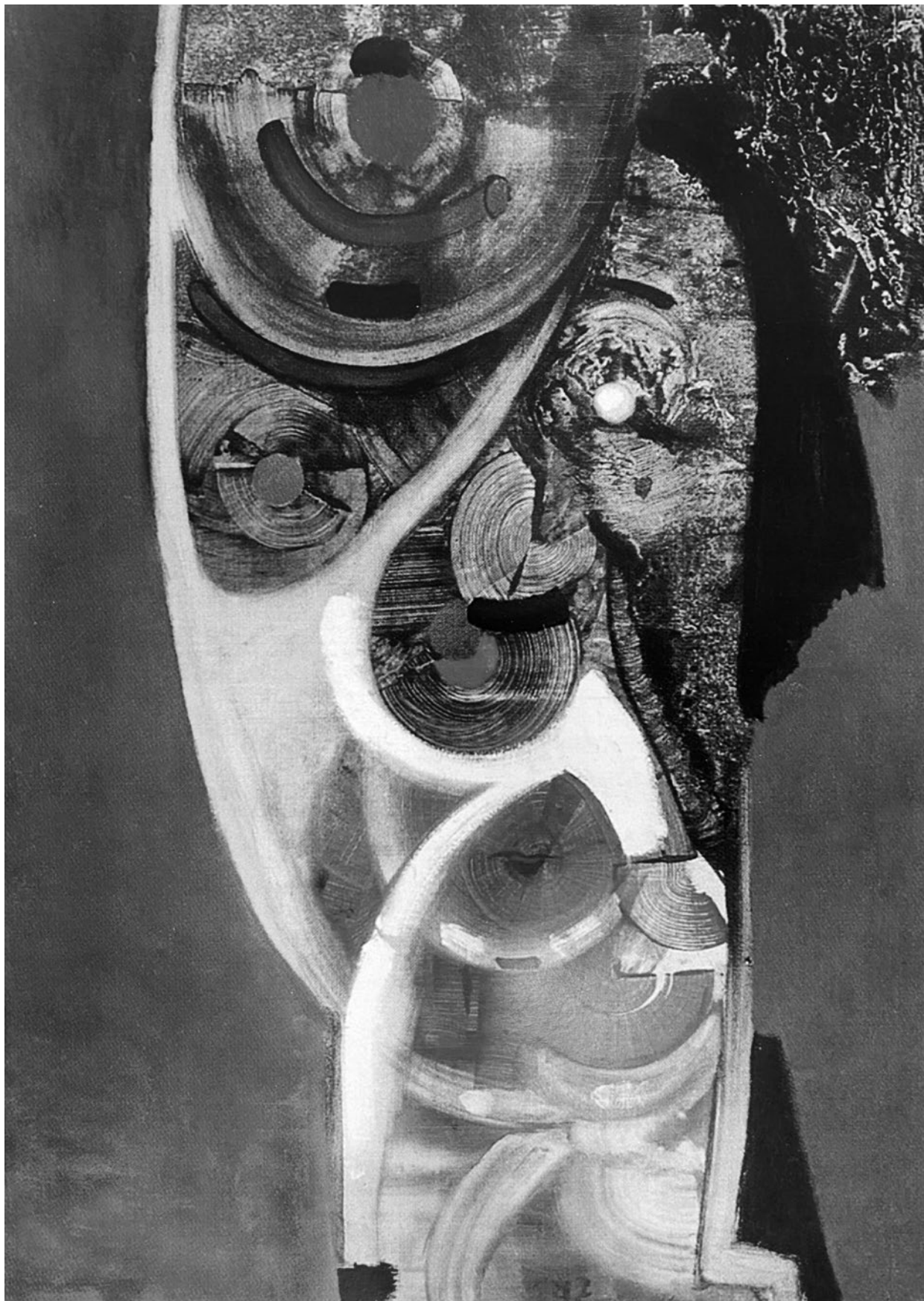
Ojalá hubiésemos considerado  
Con un ojo más justo este espacio  
Del que los objetos videntes del que los objetos ciegos  
no afloraban.

Ojalá hubiésemos desplegado y hecho florecer  
El estado de gracia de los vivos  
La preeminencia de los muertos.

Un hombre antiguo un hombre nuevo  
Ávidos y violentos  
Para pasar por la vida sin pensar en la muerte  
Hablábamos el confuso lenguaje de la sombra.

Pero en las dos vertientes del mundo  
Estamos atrapados en el aglutinante de las imágenes  
El suelo enrojece hacia el blanco del amanecer al poniente.

*Cahiers du Sud, no. 285, Marsella, 1947*



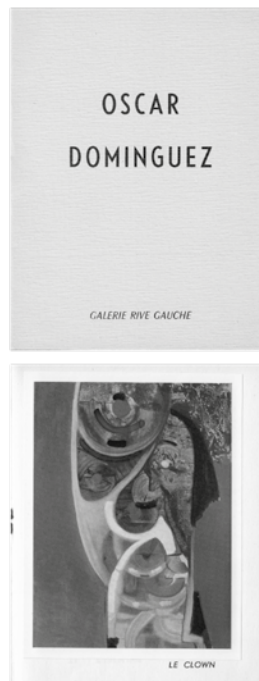
*Le Clown* (cat. no. 30)

# **Le clown, Óscar Domínguez**

**Isidro Hernández Gutiérrez**

Crítico y Conservador de la Colección Óscar Domínguez  
TEA Tenerife Espacio de las Artes

1. Fue construida en 1923 por el arquitecto Robert Mallet-Stevens. Véase la monografía *Charles et Marie-Laure de Noailles. Mécènes du XX<sup>e</sup> siècle*. Alexandre Mare / Stéphane Boudin-Lestienne (eds.), Ville Noailles, Hyères, 2018
2. Véase el artículo de Paul Roghi en el diario *La République du Var*, Toulon, 12 de diciembre de 1957



**E**N UNA DE LAS PÁGINAS de los cuadernos personales de Marie-Laure de Noailles, junto a algunos dibujos, recortes de periódico y otros encartes, se encuentra adherido el catálogo de la exposición *OSCAR DOMINGUEZ* celebrada en la Galerie Rive Gauche de París: una muestra de veintuna obras recientes del pintor —sus últimas pinturas— expuestas al público entre el 12 de noviembre y el 2 de diciembre de 1957. Se trata de óleos que encuentran su inspiración en la arquitectura neoplasticista de la residencia de la vizcondesa en Saint-Bernard, en la región de Hyères<sup>1</sup>. La prensa de aquella localidad del sur de Francia celebró el éxito de la muestra de su “concitoyen d’adoption” —Óscar Domínguez residía durante largas temporadas allí, junto a su amiga, mecenas y amante, Marie-Laure de Noailles—, y la describe como una “*triomphale exposition*”<sup>2</sup>. Y es que, contrariamente a lo que se ha dicho sobre el período final de la pintura de Óscar Domínguez, aquella muestra no sólo presentó óleos de una calidad excepcional, sino que también logró reunir a un público selecto, a juzgar por el cuaderno de firmas en el que dejaron su rúbrica personalidades del mundo social y cultural parisino del momento<sup>3</sup>.

El catálogo editado por Rive Gauche incluye un texto de Patrick Waldberg, el listado de los títulos de las obras y la reproducción de una única pieza: *Le clown* (1957), una composición que retoma el impulso automatista de la pintura gestual y la decalcomanía de los años treinta. Regresan los tejidos acuosos, los corales lávicos o las extrañas construcciones en espiral, como si el mecanismo de un limpiaparabrisas —parafraseamos un conocido texto de André Breton— los hubiese impregnado sobre la tela. Asistimos a una pintura plagada de motivos geológicos en la que el pintor recupera sus experimentaciones con tinta y con siluetas de latón de los años treinta, alimentadas del libre juego de la imaginación y del movimiento *se laisser aller* de su mano.

Con todo, ¿qué vemos en la pintura? ¿Se trata, en verdad, de un rostro? ¿Es posible interpretarlo como el retrato deconstruido del propio Óscar Domínguez? Una nota editorial sin firma del 21 de noviembre de 1957, publicada por el periódico *L’Express*, describe a Óscar Domínguez como “*un personnage grandiosement monstrueux*”, sin duda por las deformaciones de su físico, por la fama de sus excesos y su personalidad extrovertida hasta

el extremo<sup>4</sup>. Se diría que el pintor busca para sí un autorretrato igualmente excesivo y extraño. Y así, pocos meses antes de acabar con su vida, se pinta a la manera de una figura tragicómica oculto en la careta maquillada de un payaso —quizás el bufón del círculo de amistades de Marie-Laure—, disfrazado al estilo de un Marcel Marceau, digna representación melancólica y vulnerable de la fragilidad humana y del silencio.

*Le clown* cifra el punto y final de una trayectoria. En ella asistimos al drama de la desaparición del rostro del pintor: la oscuridad de la escena soliviantada por los intensos colores que sugieren los atuendos de un arlequín, las luces y las sombras de un personaje sin facciones, camuflado tras la máscara del artificio pictórico.

Fueron sus amigos Marcel Jean y Patrick Waldberg, brillantes historiadores del Surrealismo, quienes se atrevieron a señalar la personalidad tragicómica del pintor. Marcel Jean lo llamó “surrealista antes mismo de abrazar el Movimiento Surrealista”. Niño “feroz y melancólico” y “príncipe de la desmesura” lo nombró el segundo, “por la voluntad de someter el mundo a su capricho, por el paso constante del asombro a la ira”. En efecto, en esta última pintura de Óscar Domínguez —Fernando Castro la llama “testamento vital”—, percibimos una atmósfera crepuscular y un elogio vitalista del color, una mirada fija y profunda junto a movimientos centrífugos: dos polos opuestos que traducen el laberinto vital de contradicciones que envuelven al artista en sus últimas horas, entre el éxito y el fracaso, entre la salud y la enfermedad. Haciendo uso de su humor negro y de su sarcasmo, el pintor persigue mofarse de sí mismo, y así firma su último autorretrato. *Le clown* es la tragicomedia de un rostro que se aproxima a su fin, se desvirtúa y se desdibuja, semi engullido por formaciones radiales replegadas en sí mismas, materias ovulares enigmáticas y de tono aciago que nos hacen pensar en obras de la etapa cósmica —rostro “sembrado o tatuado de numerosas patillas”—, subraya Georges Sebbag<sup>5</sup>; aunque exentas del dinamismo anterior, casi detenidas o solidificadas. Se reconcilian el color y el apocalipsis, la luz y la oscuridad, la mirada triste y el giro cómico, la desmesura vital del protagonista y su trágico final.

Desde ese año 1957, la pintura *Le clown* ha permanecido en paradero desconocido. Ahora, la Galería Guillermo de Osma de Madrid la recupera y la incorpora a esta excelente exposición. Los espectadores de hoy, como los de ayer, percibirán en su obra la impronta de un maestro de ceremonias.

En el catálogo de 1957, Patrick Waldberg terminó la presentación del artista y amigo con una singular despedida: “¡Caimán sentimental, arqueólogo del inconsciente, gran oficiante del taurobol, Óscar, hombre, amigo mío, que te vaya bien!”. Un vaticinio que hoy evocamos.

3. La Bibliothèque Kandinsky conserva el cuaderno de visitas de aquella exposición, descrito por José Carlos Guerra Cabrera en su monumental monografía *Óscar Domínguez: obra, contexto y tragedia*, edición de la Asociación en Defensa de Óscar Domínguez, Islas Canarias, 2026

4. La descripción no puede ser más esperpéntica: «*sa silhouette d'homme de Cro-Magnon fait, depuis qu'il a quitté ses Canaries natales, partie intégrante du paysage de Montparnasse et de Saint-Germain-des-Prés*»

5. Véase el catálogo de la exposición *La conquista del mundo por la imagen*, [Isidro Hernández Gutiérrez y Georges Sebbag eds.], TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, 2024



Eduardo Westerdahl, *Óscar Domínguez en su estudio*, París, 1953.  
Fondo Westerdahl. Archivo Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Gobierno de Canarias.

# **Óscar Domínguez**

## **Fabulario**

Isidro Hernández Gutiérrez

**E** **L CRÍTICO EDUARDO WESTERDAHL**, en una monografía de 1973 dedicada a Óscar Domínguez, sostiene que la obra de este pintor surrealista debía interpretarse desde un punto de vista lúdico, pues debíamos mirarla “con los ojos que él la vio”. Su obra constituye “la paciente testificación —afirma— de un poeta que va día tras día descubriendo las cosas de este mundo en su doble aspecto de la realidad y el deseo. Cada objeto aparece siempre con otra posibilidad y sus experiencias muchas veces tienen humor y siempre un alto rango poético: un cangrejo descomunal, un pájaro de hierro, una máquina que no está hecha para función alguna, unos cuernos por auricular de teléfono, un toro en pie con catalejo, un toro con bigotes, un toro con cuernos de manillar de bicicleta y una rueda, un minotauro, un caballo-mujer, un gato florero, un frutero come frutas, etc.”<sup>1</sup>

Esta afirmación, realizada por uno de los mejores amigos del pintor, quien pudo calibrar de cerca el éxito de su empresa pictórica, no viene a hacer otra cosa que a realzar la importancia del aspecto lúdico en permanente metamorfosis de su pintura. En el imaginario de Óscar Domínguez, los personajes y los objetos convocados en el lienzo son arrastrados fuera de su realidad unívoca; quedan a la intemperie de la transformación, abiertos hacia otros caminos donde todo resulta mágico, extraño, cambiante e insospechado, tal y como ocurre en su conocida serie de leones-bicicletas, hoy representada en importantes colecciones internacionales: el Centre Pompidou de París, el MNCARS de Madrid y el MoMA de New York. En efecto, no resulta extraño que este último museo haya escogido para su colección, de entre el amplio repertorio de la obra de Óscar Domínguez, dos de sus más significativas realizaciones; esto es, la pintura cósmica con redes, *Nostalgia del espacio* (1939) —de la misma serie que *Composition cosmique* (1938), incluida en la presente muestra— y varias decalcomanías, entre ellas un excelente *León-bicicleta* (1936), pues a lo largo del siglo XX el museo dedicó una especial atención a las manifestaciones del collage o *the art of assemblage*—dicho en palabras de William C. Seitz, comisario de la exposición homónima que el MoMA organizó en 1961, en colaboración con el Dallas Museum y el San Francisco Museum of Arts— en sus distintas realizaciones. Se establecía, así, una terminología válida para una generación de artistas del medio siglo que, a partir de las experimentaciones del Movimiento Surrealista, insistieron en la exploración de las posibilidades del collage como técnica de mixtura, confluencia y contraposición de imágenes, introduciendo incluso una liberación objetual que fue también una investigación resuelta sobre la imbricación de los materiales al servicio de la creación.

En el caso de Óscar Domínguez, al analizar las obras interpretadas con la técnica acuosa de la decalcomanía, *León-bicicleta* (1936) o los conocidos leones asomados a ventanas de la serie *Grisou*, caemos en la cuenta de hasta qué punto el artista practica una preferencia inusual por los objetos y su ensamblaje. El juego de la decalcomanía nos propone acceder al territorio de lo que el escritor y teórico del Surrealismo, André Breton, llamó “automatismo absoluto”.

1. Eduardo Westerdahl,  
Óscar Domínguez,  
Gustavo Gili,  
Colección Nueva Órbita,  
Barcelona, 1968



El *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* —editado con ocasión de la Exposición Internacional de 1938 en la Galerie de Beaux-Arts de París— reconoce a Óscar Domínguez la invención de esta técnica surrealista. Al realizarse con materiales sencillos y rudimentarios, se describe como un juego al alcance de cualquiera. La intervención del autor se reduce a extender un diluido gouache sobre una superficie, seguidamente cubierta con otra hoja u objeto encontrado, ejerciendo una leve presión sobre el conjunto. Y así, como si se tratara de un auténtico truco de magia donde interviene de forma definitiva el azar, al levantar esta segunda hoja queda al descubierto la sombra de un paisaje indescriptible, una materia en gestación a punto de aflorar desde el mundo de lo informe al de lo verosímil. Si las primeras pinturas de Óscar Domínguez se alimentan de la recreación de la atmósfera del sueño, la decalcomanía nos introduce de lleno en el sueño mismo, en su nebulosa indefinida, como el durmiente que, al despertar, no puede recordar lo que ha soñado. Esta técnica automática representa la manifestación crucial del azar objetivo, en tanto que descarga de energía guiada por una necesidad que establece analogías inesperadas entre las cosas —entre un león y una bicicleta, por ejemplo— y arroja hacia la luz la verdad oculta tras la apariencia de la realidad. El gesto del pintor se encuentra conducido por ese instinto fundamental que adquiere, en su mano, el sentido de una revelación. A partir de 1936 Óscar Domínguez trabaja con su amigo Marcel Jean —a la postre, historiador del Surrealismo— en la introducción de plantillas en latón con formas de animales y objetos diversos que la intervención caprichosa del azar mixtura con la intencionalidad, como en el caso de la serie *Grisou*: el león asomado a la ventana formula la metáfora del deseo insaciable del creador a las puertas del mundo ilimitado de la imaginación. El cometido del artista es, en este punto, asistir al nacimiento de la materia desde el mundo de lo informe, de manera que las imágenes surgen como resultado de un imprevisto acontecimiento.

De la misma manera que en la obra de Picasso —por citar un ejemplo paradigmático— el elemento predominante es la figura o el cuerpo humano, la iconografía de Óscar Domínguez resulta, por esencia, objetual. Y con frecuencia esos objetos se nos muestran a la manera de artefactos híbridos o criaturas metamorfoseadas, como si hubiesen sido provistas de una vida orgánica más allá de la instrumentalidad técnica y funcional que les fue dada inicialmente. El escritor Édouard Jaguer lo afirma de forma categórica y sin ambages: “el mundo de los objetos surrealistas no sería lo que es sin las creaciones de Domínguez”. Alude, el crítico, a la “crisis fundamental del objeto”, una de las facetas que con mayor insistencia abordó el Surrealismo por la necesidad de abrirlos hacia una nueva dimensión creativa y poética bajo la égida de la imaginación y del deseo, dotándolos, al fin, de un funcionamiento poético de orden simbólico, pues al igual que el ser humano debía desprenderse de prejuicios morales y normas de naturaleza castradoras, los objetos debían quedar libres de todo uso meramente instrumental y hallar una nueva funcionalidad al servicio de la imaginación. La inventiva de Óscar Domínguez, en sintonía con estos ingeniosos artefactos —a los que “sólo nos aproximamos en sueños”, subraya André Breton— toma, en su caso, dimensiones insospechadas, pues no sólo interviene en la creación de

2. La influencia del pintor metafísico italiano De Chirico se produce en la medida en que Óscar Domínguez, junto a los también pintores Manuel Viola, Remedios Varo y Pedro Flores, así como otros artistas exiliados en París durante la Ocupación, realizarían réplicas de obras De Chirico y Picasso, muchas de ellas adquiridas, después, por inadvertidos coleccionistas. Se trataba de una labor de financiación de las actividades clandestinas de la Resistencia, y no de una actividad meramente lucrativa, como han señalado varios historiadores. Tal y como subraya José Carlos Guerra Cabrera en su monografía sobre Óscar Domínguez, “la propia obra de Domínguez fue permeable a la de los autores que copiaba o falsificaba en aquellos años de escasez y penurias de la Ocupación. Es un aspecto muy interesante de su pintura”. Véase en *Op. cit.*, 2026

objetos surrealistas de funcionamiento simbólico tales como *Pérégrination de Georges Hugnet* (1935), *L'Arrivée de la Belle Époque* o *Voyage à l'Infini* (1935), *Le Tireur* (1936) o *Ouverture ou Paris* (1936) —acaso los más conocidos y citados, expuestos en varias muestras surrealistas celebradas en 1936 en París, Londres, Nueva York—, sino que se inmiscuyen en su obra pictórica, dibujada y grabada, y transitan en ella de principio a fin. Y así, siguiendo las directrices del juego, en sus telas cobran vida propia objetos e instrumentos diversos al servicio de aquella utilidad poética que el Surrealismo pretendía infundir a la vida; piezas inquietantes, subversivas, inexplicables y absurdas que, tal y como ocurre en la serie *León-bicicleta* (1936) o en otras muy posteriores como *Frutero come-frutas* (1949) *Femmes sur un bateau* (1950) o *La machine* (1957) —todas ellas en el catálogo de la presente exposición— compiten en protagonismo con un prolífico e ingenioso fabulario de juego e imaginación sin límites, y llevan hasta sus últimas consecuencias el impulso creativo del artista y la destrucción total del sentido utilitario de la vida.

En la obra de Óscar Domínguez, esta revolución de los objetos que, muchas veces adopta la forma de un caótico y prolijo muestrario animal, se presenta ante nuestros ojos en fase de transformación constante: un león-bicicleta, sí; pero también unas flores que se transmutan en flechas, un frutero que se come la fruta, una mariposa vuelta llama, un pájaro desplegado en lona de barco, una guitarra pendular, un pintor disfrazado de cangrejo o una lata de sardinas que se convierte en bote navegable. Nada permanece en un estado fijo ni en un mismo lugar. Ninguna figura queda retenida en la retina; todo se mueve. Y es así cómo en su pintura cualquier elemento se vuelve símbolo de lo que Juan Eduardo Cirlot llamaría “una realidad transfigurada y transfigurante”. El pintor rechaza muchas veces una representación directa y opta por el disfraz; escoge una composición plural y múltiple, abierta en su nivel de significación.

En cualquier caso, la aparición de los objetos en su pintura se materializa de distintas formas dependiendo del momento de su trayectoria. Así, las naturalezas muertas que realiza Óscar Domínguez en 1943, en plena ocupación de París, se insertan en el denominado “período metafísico” del pintor, y fueron en su mayor parte expuestas en la muestra *Domínguez* abierta al público el primero de diciembre de 1943 en la parisina Galería Louis Carré<sup>2</sup>: “alta pintura rica en metamorfosis —escribiría para la ocasión el poeta Paul Éluard—, pinturas donde los objetos corrientes se presentan coloreados como un espejismo, donde gigantescas figuras, del más leve formalismo anatómico, son liberadas, eternizadas por el espacio sin embargo limitado”<sup>3</sup>. Asistimos, en efecto, a unas obras que se decantan por inquietantes espacios cerrados de influencia dechiriquiana, y en las que se cuidan las perspectivas de rigor geométrico, como ocurre en *La camera obscura* (1943), una miniatura objetual, realizada por el protagonismo de su caja de pequeñas dimensiones. La composición, con prisma luminoso en medio de una atmósfera silente y —para decirlo con palabras de Ana Vázquez de Parga— “sobrecogedora” por la ausencia total de la figura humana, adopta la atmósfera de una encrucijada.

3. Paul Éluard, texto de presentación reproducido en el catálogo de la exposición, *Domínguez*, Galerie Louis Carré, 10, Avenue de Messine, París-VIII, 1 – 14 diciembre de 1943

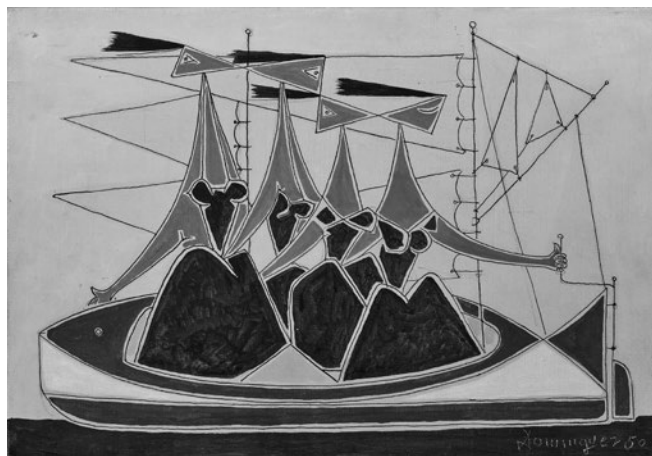
4. Las investigaciones de la escritora Shaday Larios, dramaturga y objetóloga, han abierto en los últimos años nuevas interpretaciones sobre la memoria material de los objetos y su carga simbólica. *Teatro de objetos documentales*, Barcelona, editorial Uña Rota, 2023

5. La exposición *Las fuentes del Nilo o la infancia de las vanguardias*, comisariada por el escultor Juan Bordes Caballero y Enrique Bordes Cabrera para las colecciones de Lafuente Cultura Material propone la tesis de una relación directa entre la industria del juguete educativo de iniciación al dibujo y a las formas geométricas, y el origen de los lenguajes artísticos modernos de la generación de artistas de las primeras vanguardias del siglo XX. Un proyecto expositivo de *Lafuente Cultura Material*, Santander, 29 de mayo - 9 de octubre de 2026

El pintor consigue llevar al lienzo un espacio congelado en el tiempo de otra edad, lo que parece indicarnos la piedra fósil dibujada al fondo de la escena, donde un camino de líneas paralelas se eleva entre enormes menhires y prismas fríos y acerados. Tras ellos, el habitual cerco de redes, el límite amenazante que sugiere la amenaza bélica que, por aquellos años, se cernía en el continente. En *Les cocottes en papier* (1943) —también presente en esta exposición— persiste el sentido arquitectónico de la escena, las sombras proyectadas por elementos en forma de prismas geológicos que, obsesivamente y en medio de un escenario yerto, se transforman por efecto de un golpe de dados —se diría— en monolitos de papiroflexia y trazos de dibujos infantiles. En las composiciones de esta serie, asistimos a la elección de un repertorio escaso de elementos: el fósil, la cámara oscura, el prisma, las pajaritas de papel y las celosías de redes de grandes superficies pétreas que constriñen el espacio de la pintura. Y a estos instrumentos se suman, en otras telas de la misma serie, el revólver, la caja de mariposas o el reloj de arena, figuras iconográficas recurrentes del inconsciente material de Óscar Domínguez. El pintor busca, quizás, volver sobre sus pasos y evocar de memoria las colecciones —la escritora Shaday Larios lo llamaría “teatro de objetos”—,<sup>4</sup> animales disecados, piedras y fetiches que custodiaba su padre en la casa familiar de Tacoronte, en el norte de la isla de Tenerife. Además de estos objetos pertenecientes a las colecciones de su padre, de gran trascendencia en su quehacer pictórico, muy probablemente el joven Óscar Domínguez tuvo acceso a juguetes formativos de líneas geométricas y objetos constructivos a los que pudo acceder en el ambiente doméstico burgués de su casa, influyendo, quizás de forma decisiva, en su aprendizaje del dibujo y en su formación de futuro pintor<sup>5</sup>. En estas pinturas, los espacios geológicos evocadores de su infancia en el Barranco de Guayonje que afloraban en su pintura de los años treinta, y las redes y torbellinos magmáticos de sus pinturas cósmicas se han ido transformado en claustrofóbicos escenarios de encierro y turbación en los que sus obsesiones y juegos de la infancia permanecen atrapados en un nudo irresoluble.

Además, existe en Óscar Domínguez una preferencia por el bestiario surrealista, a menudo presentado, como se ha dicho, con hibridaciones mecánicas y objetuales. Si el escritor Sarane Alexandrian definió la obra de Óscar Domínguez como “un lirismo salvaje”, lo cierto es que esta obsesión por representar el lado menos racional del impulso creativo crece y se amplifica en las representaciones zoológicas que aparecen de forma obsesiva a cada paso en su pintura, especialmente a finales de la década de los años cuarenta y principios de los cincuenta. En esta exposición, la Galería Guillermo de Osma presenta un *Rinoceronte* (1947) y un *Galletto* (1947), este último con una hermosa dedicatoria autógrafa proveniente de la colección italiana del pintor Renato Birolli. Se ha dicho muchas veces que este tipo de representaciones podrían ser consideradas, en el caso de Óscar Domínguez, como formas del *alter ego* del pintor; es decir, autorretratos del “Caimán de Montparnasse”, tal y como lo apodaban sus amigos<sup>6</sup>. Estos personajes —el cangrejo, la mariposa que arde en contacto con la llama, el rinoceronte encerrado o el gallo enjaulado— disfrazan

*Femmes sur un bateau*, 1950  
(cat. no. 20)



6. Se trata de una de las teorías desarrolladas por Fernando Castro Borrego en su libro *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1978

7. Patrick Waldberg, *Les demeures d'Hypnos*, París, Éditions de la différence, 1976

al artista y lo muestran a medio camino entre su humanidad y su carácter irracional, trasmutado el hombre en la fiera que mora en el laberinto de su encierro, metáfora de las contradicciones de la personalidad del artista, tierno y fiero a un tiempo, razonable e intuitivo, hombre y niño. Así lo retrató su amigo Patrick Waldberg en su libro de ensayos *Les demeures d'Hypnos*: “macrocéfalo feroz y melancólico”, al recordarlo en un mediodía parisino de 1937 “con los ojos brillantes por los reflejos de un alcohol peligroso”, —escribe—, “señorial entonces y siempre, de líricos bigotes, de mentón imperial, la nariz desafiando orgullosamente las normas”<sup>7</sup>. Y así, símbolo de la incoherencia innata a la condición humana —el profesor Eugenio Carmona ha hablado de la dualidad al abordar los signos fundamentales de su iconografía simbólica— la pintura de Óscar Domínguez se regodea en la representación de figuras que buscan para sí direcciones opuestas: en la decalcomanía de *León-bicicleta* las direcciones del animal y de la máquina no coinciden, al igual que sucede en el caso de una de sus composiciones más celebradas, *Le dimanche ou rut marin* (1935) —perteneciente a la Colección Óscar Domínguez de TEA Tenerife Espacio de las Artes— donde en mitad de un decorado ilusionista, dos caballos son atravesados por el paso de línea imaginario de un espejo.



*Le dimanche ou rut marin*, 1935  
Antigua colección  
Marcelle Ferry  
Colección TEA. Cabildo  
Insular de Tenerife

El disfraz zoomórfico, en el caso de la pintura de Óscar Domínguez, no sólo esconde una simbología animal, monstruosa, alusiva a la parte indómita del ser humano, sino que este bestiario surrealista alude a la fuerza instintiva de su práctica iconográfica. Al igual que las culturas ancestrales consideraban a los animales seres portadores de un profundo saber inconsciente —acaso encarnaciones de sus antepasados o de dioses protectores— la transformación del sujeto en rinoceronte o en crustáceo decápodo dota al pintor de una calidad instintiva crucial y adopta para sí una función mágica y reveladora. Desde su atalaya de interpretación y pensamiento mágico del mundo, el Surrealismo acogió esta ambivalencia metamórfica, este fabulario a la manera de un conflicto en el que arte y vida se confunden en una dualidad irresoluble, en un “carnaval permanente” —sostiene el crítico Antonio Zaya—, pues “ningún artista se ajusta

tanto al perfil surrealista como Óscar Domínguez”, pues “el sentido general de su rebelión y su provocación tiene un auténtico relieve artístico semejante al de su propia obra”<sup>8</sup>.

Con la llegada de la década de 1950, Óscar Domínguez aborda lo que, en una carta a su amigo Eduardo Westerdahl, él mismo denomina “una nueva forma de pintar”; esto es, un “momento feliz” de su pintura que se ha llamado de *triple trazo*<sup>9</sup>, en la que el color y la línea toman, al unísono, un protagonismo totalmente nuevo. Las líneas —nunca antes el dibujo estuvo tan presente en su quehacer pictórico— en un acto disciplinado de expresión mínima, perfilan cada uno de los objetos representados sin llegar a dotarlos de una apariencia de realidad. Los objetos son, también en este período, protagonistas por mérito propio, ensamblados y sostenidos por el delicado y preciso trazo del lápiz. El artista abandona la tensión asfixiante de sus obras anteriores y destaca el perfil de cada uno de sus objetos, rodeados de un margen esquemático y blanco de pureza. Todas las cosas adoptan múltiples formas híbridas y transformaciones, ya desasidas de tensión y crueldad, y se vuelven meros elementos de juguete. Es el caso de *Femmes sur un bateau* (1950) —a nuestros ojos de hoy, quizás, un emblema gracioso de la liberación femenina—, un óleo sobre lienzo que representa como ninguna otra pintura el instinto de juego de Óscar Domínguez y su capacidad para inventar escenarios sorprendentemente ingeniosos. Bajo su pincel, cualquier elemento es susceptible de transformación: cuatro mujeres navegan sobre un pez que es una barca al tiempo que una lata de sardinas, y cuyo timón se acciona con una llave de abrelatas. Un artefacto mecánico o un velero insólito que surge en la imaginación y se proyecta hacia lo imposible. Un viento de libertad que agita los negros cabellos de las mujeres que viajan en él. Un ejemplo extraordinario más del espíritu lúdico y poético pleno de Óscar Domínguez.

En su cuaderno de ensayos *Corriente alterna*, el poeta y ensayista Octavio Paz afirma que “escribir sobre André Breton con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible”. Esta sentencia se nos antoja igualmente válida para un pintor incontinente e iconográficamente visionario hasta el extremo como fue Óscar Domínguez (Tenerife, 1906 – París, 1957) cuya vida, además, estuvo regida por normas sólo dictadas por el deseo y la imaginación, las pasiones humanas y la aspiración de lograr un lenguaje pictórico propio, que lo obligó a una continua experimentación en los caminos diversos de la pintura. Su obra, en perfecta consonancia con aquella maquinaria clandestina e irracional del Surrealismo, como se hace patente en este particular *fabulario* que ahora nos presenta la galería Guillermo de Osma, no ha dejado de despertar nuestra admiración y entusiasmo a partes iguales. Y es que, en estas últimas décadas, pocos artistas de la generación de las vanguardias de la primera mitad del siglo veinte han suscitado tanta expectación como lo ha hecho la figura del genial artista canario, Óscar Domínguez, el “disidente perenne —como lo llamó su amigo de la generación de la revista *Gaceta de arte*, el escritor Domingo Pérez Minik—, de esos que después de cualquier revolución no saben construir un mundo nuevo”.

8. Antonio Zaya, *Óscar Domínguez*, Colección La era de Gaceta de arte, Gobierno de Canarias, 1992

9. Así llama el crítico Lázaro Santana la pintura englobada bajo el concepto de *triple trazo* o esquematismo

# Óscar Domínguez

## Una biografía

Guillermo de Osma

Biografía publicada en el *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*  
(<https://historia-hispanica.rah.es/biografias/13733-oscar-dominguez-palazon>)



**OSCAR DOMÍNGUEZ PALAZÓN** nace el 7 de enero de 1906 en La Laguna, Tenerife. Su padre tenía una cierta posición económica, dueño de diversas explotaciones bananeras. Sus primeros años transcurrieron entre La Laguna y Tacoronte, al norte de la isla. Su padre era un personaje curioso y extravagante, aficionado a la fotografía y coleccionista de objetos raros, que muy pronto despiertan la curiosidad de su hijo, al que enseña los rudimentos de la pintura. Sus primeros cuadros datan de mediados de los años veinte, retratándose en 1926 como un artista bohemio con pipa y chambergó.

A los veintiún años viaja a París, por primera vez, para ocuparse de los negocios paternos de exportación de frutas, pero se dedica en cambio a la vida bohemia.

En febrero de 1928 regresa a Tenerife y, a fines de ese año, realiza su primera exposición —recibida con duras críticas— donde expone varios bodegones y composiciones de un tono cubista bastante *naïf*.

En 1929 vuelve a París. Su pintura sufre un vuelco radical y empieza a orientarse hacia lo onírico y lo fantástico influido por los surrealistas, a los que todavía no conoce personalmente. Su primera obra plenamente surrealista lleva el sintomático título de *Sueño*, 1929 (col. Caja General de Canarias), y parece anticipar el escenario de sus paisajes cósmicos, pero faltan dos años para su primera obra maestra, *Souvenir de París* (col. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [MNCARS], Madrid), mucho más sutil y madura, de una extraordinaria fuerza sugerente, lograda en parte por una mejor técnica en la calidad de su realización.

Al morir su padre, en 1931, regresa a Canarias para encontrarse con la desagradable sorpresa de las muchas deudas de éste. Vuelve a París, donde la necesidad, desde ahora algo permanente en su vida, le obliga a trabajar de diseñador gráfico, aunque su vocación artística ya está decidida.

Las primeras obras surrealistas —entre ellas, el *Souvenir*— se exhiben por primera vez en la exposición anual del Círculo de Bellas Artes de Tenerife.

Sin duda, en este momento comienzan sus primeros contactos con el grupo surrealista de Tenerife, posiblemente gracias a Eduardo Westerdahl al que había conocido en su primera exposición de 1928 y con quien mantendrá una estrecha amistad a lo largo de toda su vida. Westerdahl, que ya había colaborado en varias revistas, fue el animador de la extraordinaria revista *Gaceta de Arte* (1932-1936) en la que defendería la vanguardia más actual, apoyando al mismo tiempo la estética racionalista, constructivista y surrealista. Alrededor de *Gaceta* se van a unir poetas como Emeterio Gutiérrez Albelo, para quien Domínguez hace la portada de su libro *Romanticismo y cuenta nueva*, editado por *Gaceta de Arte* en 1933; Agustín Espinosa para el que realiza la cubierta de *Crimen* (1934); Domingo López Torres; Pedro García Cabrera; y Domingo Pérez Minik.

En 1933, Domínguez inaugura su primera exposición individual auspiciada por *Gaceta de Arte* en el Círculo de Bellas Artes. Allí muestra quince cuadros ya plenamente surrealistas de inspiración subjetiva y libre, donde la yuxtaposición de imágenes dislocadas, arbitrarias e inesperadas presenta esa nueva manera de entender la realidad, buscando su significado más oculto y onírico. Destacan obras como el *Souvenir de París*, *Los niveles del deseo* o el estudio para *Autorretrato*, en el que se percibe cierta relación con la obra daliniana, pero, como dice Westerdahl en su crónica de la exposición, “Óscar se aparta de la perfecta construcción objetiva, de las formas reales de Salvador Dalí. Dalí ama las formas. Óscar está más dentro del sueño”, apuntando ya a una manera más libre e intuitiva que marcará su obra posterior. La exposición fue un fracaso económico, como cabría de esperar en el contexto tradicional

de las islas, pero sin duda fue un gran revulsivo y una puesta al día para el grupo cercano a *Gaceta de Arte*, del que Domínguez será el puente de unión con el surrealismo parisino. A fines de ese verano vuelve a París.

Al año siguiente, en 1934, conoce al grupo surrealista de Breton que se reunía con los poetas, Éluard, Hugnet y los pintores Max Ernst, Tanguy, Dalí, Brauner y otros en el café de la Place Blanche.

Pertenecer al grupo surrealista con una ideología, con unas reglas y con una misión revolucionaria que cumplir y, sobre todo, con una estructura eficaz tuvo que ser fundamental para Domínguez, proporcionándole una identidad y una base que le permitirían desarrollar su exuberante fantasía.

Estos años y hasta el estallido de la guerra son de una actividad extraordinaria. Participa en todas las acciones y exposiciones importantes del grupo surrealista mostrando, en ocasiones, con las decalcomanías o los paisajes cósmicos uno de los caminos a seguir.

Así, en 1934 comienza a experimentar con la técnica de la decalcomanía, según Breton “la más electrizante por así decirlo, de sus invenciones”. Ésta consistía en aplicar sobre una hoja de papel una capa de *gouache* negro, recubirla con otra hoja blanca, presionar y levantarla suavemente configurando, según leyes del azar y sin que intervenga la voluntad del artista, sorprendentes efectos, “para —en palabras de Breton— abrir a voluntad su ventana hacia los más bellos paisajes, del mundo y de otros lugares”. Las primeras decalcomanías, que Breton bautizó como “decalcomanías sin objeto preconcebido” o “decalcomanías del deseo”, aparecen en la cubierta de la monografía sobre Baumeister que Westerdahl publicó en *Gaceta de Arte* en 1934.

André Breton, Yves Tanguy, Georges Hugnet, Marcel Jean y, más tarde, Max Ernst, que perfeccionaría la técnica aplicándola al óleo sobre lienzo en los cuarenta, experimentaron con la decalcomanía. Técnica que abría una nueva vía hacia el automatismo y hacia la posibilidad de una pintura surrealista abstracta, en un momento en el que Breton cuestiona el surrealismo figurativo e ilusionista de tono daliniano.

Domínguez y Marcel Jean van más allá de la técnica primitiva de la decalcomanía, introduciendo a base de plantillas formas con la serie de leones-bicicletas o leones y ventanas. Éstas son las “decalcomanías de interpretación premeditada”.

En 1935 participa en las dos primeras exposiciones del grupo surrealista. La primera, en la Exposición Internacional Cubismo-Surrealismo celebrada en Copenhague en el mes de enero, junto a Arp, Brauner, Ernst, Giacometti, Klee, Magritte, Miró y Tanguy, y la segunda, en mayo, en la famosa exposición surrealista del Ateneo de Santa Cruz de Tenerife organizada con su ayuda por la *Gaceta de Arte* en la que Domínguez presenta por primera vez un objeto surrealista.

Domínguez no pudo atender la exposición, que contó con la presencia de Breton, su mujer, Jacqueline Lamba, y el poeta Benjamin Peret, que se fascinaron con la isla, sus dragos y sus paisajes volcánicos en los que Domínguez se inspiró a menudo. En julio de ese año, Óscar está en Barcelona y con él se reúne Marcel Jean. Conoce a Esteban Francés y Remedios Varo con los que pasa el tiempo realizando “cadáveres exquisitos”, mezclando el dibujo con el *collage*.

En las obras de estos años se percibe un mayor dominio de la técnica y una evolución hacia una iconografía más rica en la que hacen su aparición paisajes cósmicos, toros, objetos mecánicos, formas animales o humanas de aspecto monstruoso. A fines de año participa en la Exposición de

Dibujos Surrealistas en la Galería Aux Quatre Chemins y, al año siguiente, en la muestra surrealista de objetos en la Galería Charles Ratton, donde expone, entre otros, *Le Tireur* (col. Instituto de Crédito Oficial, Madrid) y *Las peregrinaciones de Georges Huguet* (MNCARS, Madrid). Tanto Marcel Jean como Emmanuel Guigon consideran a Domínguez uno de los más geniales creadores de objetos surrealistas.

En 1936 expone cuatro obras en la Exposición Surrealista Internacional de Londres, organizada por Roland Penrose. Viaja por última vez a Canarias para participar en la Exposición de Arte Contemporáneo, organizada por la sección tinerfeña de ADLAN, en la que está detrás el Grupo de *Gaceta de Arte*. Presenta óleos, dos de inspiración canaria, *Cueva de guanches* y *Recuerdo de mi isla*, dibujos y objetos. Le sorprende la Guerra Civil y tiene que esconderse varios meses hasta su regreso a París en el otoño, donde acoge en su estudio a Esteban Francés, escapado de Barcelona. A fines de este año participa en la muestra *Fantastic Art, Dada Surrealism*, organizada por el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York.

En 1937 se traslada al barrio de Montparnasse donde residirá hasta el final de su vida. Primero, en un estudio en el bulevar del mismo nombre y más tarde, en 1942, en el estudio de la rue Campagne Première. Frecuenta la Coupole y, sobre todo, el Select.

El año 1938, que, según José Pierre, es “el más glorioso de toda la historia del surrealismo”, es también para Domínguez un año crucial.

De enero a febrero tuvo lugar en París la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada por Breton y Éluard con la ayuda de Duchamp, en la Galería de Beaux Arts. En la exposición montada de manera surrealista, Domínguez participó con un *Maniquí* y el objeto *Jamais*. Con motivo de este evento se editó el *Diccionario abreviado del surrealismo* en el que se reproducen dos objetos de Domínguez, quien aparece con el apodo de *Dragonnier des Canarias*.

Comienza a pintar sus primeros cuadros cósmicos, conseguidos, según Marcel Jean, de una manera casual. Mientras estaba con sus amigos en el estudio bebiendo o charlando, Domínguez dejaba fluir su pincel sobre el lienzo, recorriendo la superficie varias veces sin darse cuenta de lo que iba pintando. Según Breton, con unos movimientos del brazo tan poco calculados y tan rápidos como los del limpiador de cristales y, según Eluard, como un esclavo del subconsciente, abandonándose a un proceso gestual.

En cualquier caso, la mayoría de los críticos están de acuerdo en considerar este período como el más original del artista, el que mejor representa ese interés de Breton por el automatismo gestual o motor. Comienza su etapa de las redes o “litocrónica” apoyada por una teoría pseudocientífica sobre la solidificación del tiempo que elabora con el científico y escritor argentino Ernesto Sábato, con el que mantiene una estrecha amistad.

Era una búsqueda más subjetiva e intuitiva. Uno de los mejores ejemplos de Domínguez donde se mezclan estas teorías y conceptos diversos es *Nostalgia del espacio* (1939, MoMA), fusión de paisaje cósmico con la superficie reticular litocrónica. Estas estructuras de redes estarán presentes hasta 1944 en paisajes o envolviendo figuras femeninas u objetos.

El estallido de la Guerra Mundial provocó una diáspora del grupo surrealista. Una parte importante del grupo, Jacqueline Lamba, Breton, Max Ernst, André Masson, Wifredo Lam, Benjamin Peret, Jacques Herold, René Char, Domínguez y otros se trasladan a Marsella donde intentan escapar a América. En Marsella prosiguen las actividades del grupo produciendo una gran cantidad de espléndidos dibujos colectivos y cadáveres exquisitos. Elaboran, entre varios, un juego de cartas. Óscar

se encarga de dibujar la carta Freud. Domínguez, al igual que Arp, Bellmer, Brauner, Herold y otros, no llegó a embarcar hacia América, como lo harían Breton, Duchamp, Ernst, Tanguy, Masson y Matta.

En la primavera de 1941 está de vuelta en París. Participa intensamente en las actividades del grupo surrealista clandestino, cercano a la Resistencia, La Main à Plume.

Vuelve progresivamente a la figuración renovando su interés por el toro-minotauro y por la figura femenina con sus cuadros de mujeres deformadas y agigantadas, “mujeres desmontables” (1941-1943) en término de Fernando Castro.

Estrecha su amistad con Picasso, al que visita regularmente en su estudio de la rue de Grands Augustins y se reúne con él, Éluard, Leiris, Hugnet, Fenosa y otros en un restaurante cercano al estudio de éste, Le Catalan.

El otro gran amigo y pilar de estos años será el poeta Paul Éluard, quien había roto con Breton y el grupo surrealista ortodoxo a causa de su acercamiento al Partido Comunista. Será Éluard el que presentará en un precioso texto la primera exposición individual de Domínguez en París en la Galería Louis Carré (1-14 de diciembre de 1943). Junto a los cuadros de figuras femeninas o de toros, presenta sus obras metafísicas de inspiración chiriquiana, donde el revólver es un elemento protagonista.

Con la vuelta de Breton se produce la ruptura de Domínguez con el grupo surrealista ortodoxo, emprendiendo un camino más independiente.

En 1945 despliega una gran actividad. Expone en París, Bruselas y Nueva York. Mantuvo siempre un trato muy bueno con el grupo de españoles de París y frecuentó a Clavé, que le hizo varios retratos, Peinado, Parra, Bores, Luis Fernández, Flores, Viñes y el escultor Fenosa. A partir de esa fecha expondrá regularmente con ellos.

Este año su azarosa vida sentimental se estabiliza al casarse con Maud Bonneaud, a la que había conocido durante la ocupación. Maud introdujo un equilibrio y un orden en su vida privada que duró hasta su divorcio en 1950.

En 1946 viaja a Checoslovaquia para participar en una gran exposición en la Sala Manes de Praga titulada *Arte de la España Republicana. Artistas españoles de la Escuela de París*, junto a Picasso, Julio González, Bores, Clavé, Condoy, Luis Fernández, Ismael González de la Serna, etc., y donde presenta doce obras. La muestra fue un acontecimiento en el mundo cultural de Praga. Junto a la obra de Picasso, artista ya entonces totalmente reconocido, fue la de Domínguez la que despertó mayor interés. De aquí surgió una fecunda colaboración con Checoslovaquia donde Domínguez expuso en dos años otras cinco veces, dos individuales y tres colectivas. Muchos de sus cuadros encontraron destino en colecciones públicas y privadas de Praga, Brno, Olomuc y Bratislava.

Es en los cuadros de este período, de una figuración expresionista en la que los contornos de sus figuras y objetos están marcados por gruesos trazos negros, sin duda, donde se refleja la influencia picassiana más directa. “Lo poco que sé se lo debo en un ochenta por ciento a Picasso. Es una persona que constantemente te abre los ojos, te muestra horizontes nuevos”, escribe a Westerdahl.

En 1947 viaja a Londres. Publica su único libro, *Les deux qui se croisent*, de tono surrealista en el que se revela como un escritor poético, lleno de humor, ingenio y fantasía.

Realiza treinta y dos aguafuertes para ilustrar *Poésie et Vérité* de su amigo Éluard, que publica un poema sobre el artista en *Cahiers du Sud*. Expone, junto con Parra, en la Galería Breteau. Pasa el verano

en Golfe Juan, donde ve casi cotidianamente a Picasso, y le cuenta a Westerdahl que ese verano ha pintado noventa telas.

A partir de 1948, el trazo grueso que delimita sus figuras se reduce a una fina línea, a menudo realizada con tinta china que delimita los campos de color, introduciendo tonos mucho más vivos: rojos, amarillos, verdes, azules, lo que obliga a sus composiciones a ser mucho más sintéticas y esquemáticas.

Empieza su época del triple trazo (campo color margen en blanco-línea negra a tinta-margen en blanco-campo de color), acentuándose el lirismo con el humor de siempre pero más sutil y menos agresivo, lo que induce a Westerdahl a relacionarlo con Klee. Este período durará hasta 1953 y en él realiza exquisitas figuras femeninas alargadas y estilizadas, escenas de tauromaquia, composiciones con pájaros, bodegones, fruteros come-frutas y la serie de los “ateliers”.

En 1950 tiene dos importantes exposiciones individuales, una en la prestigiosa Galería de France en París (febrero-marzo) y otra en la Galería Apollo de Bruselas (marzo), para la que escribe la presentación el poeta Christian Dotremont.

Después del divorcio con Maud, su frágil estabilidad se va erosionando y comienza un círculo vicioso de crisis, depresiones, escapismo a través del alcohol y una vida frenética que en absoluto le satisface y de lo que es consciente.

Comienza su relación con Marie-Laure Bischoffsheim, vizcondesa de Noailles por su matrimonio.

Mujer de enorme fortuna, había sido musa y mecenas del surrealismo. Con su marido había financiado *La Edad de Oro* de Buñuel, entre otras actividades y publicaciones del grupo.

En 1954 tiene lugar su exposición individual en la Galería Drouant-David en París. Presenta, entre otros, una serie de cuadros en los que vuelve a retomar la técnica de la decalcomanía mezclando sobre el lienzo *gouache* y óleo, logrando así paisajes lunares, volcánicos, fantasmagóricos e inquietantes, demostrando una vez más su libertad y capacidad de renovación.

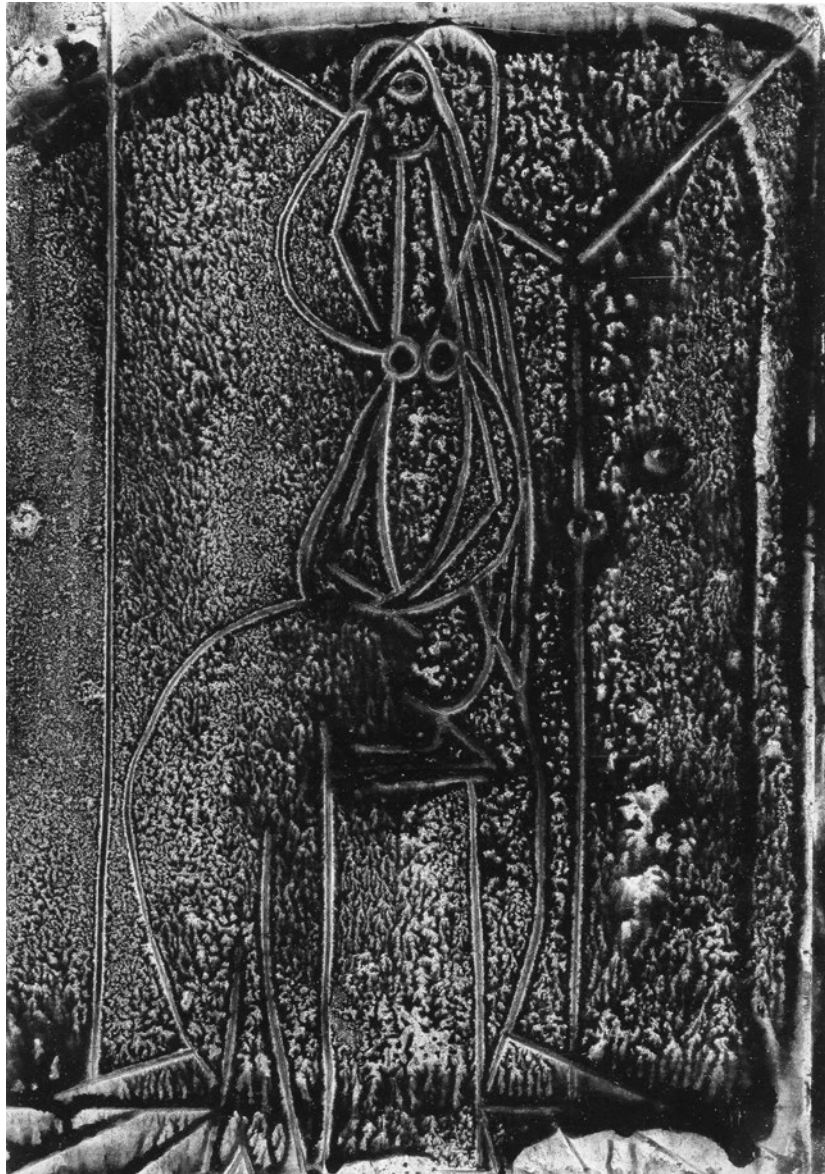
La exposición, según cuenta el propio Domínguez, fue un gran éxito de público, de crítica y de ventas: el Estado francés le compra un cuadro titulado *Tenerife*.

Al año siguiente inaugura una exposición de carácter antológico en Bruselas en el Palacio de Bellas Artes, y en 1956 vuelve a exponer individualmente en París (Galería Diderot). A pesar de estos éxitos relativos, Domínguez tuvo que ser consciente de que su reputación en contraste con la de muchos de sus compañeros de la primera época, como Miró, Ernst, Magritte, Tanguy o Arp, no se había establecido internacionalmente.

Las crisis se agravan, tiene que ser internado en varias ocasiones y se apodera de él una creciente melancolía que los excesos y la insatisfacción no hacen sino acrecentar.

Expone por última vez a finales de 1957 en la Galería Rive Gauche. Pocas semanas después decide quitarse la vida cortándose las venas el 31 de diciembre de 1957.

Al entierro asisten, entre otros, Man Ray, Dora Maar, Patrick Waldberg, Max Ernst y muchos de los pintores españoles de la Escuela de París, junto con personajes de la alta sociedad y una variopinta y popular multitud de gentes de su barrio que lo admiraban.



*Figura femenina*, 1938-40. Decalcomanía (cat. no. 6)

# **Cuatro textos sobre Óscar Domínguez**

**André Breton  
Paul Éluard  
Georges Hugnet  
Marcel Jean**

# André Breton

## DE UNA DECALCOMANÍA SIN OBJETO PRECONCEBIDO (DECALCOMANÍA DEL DESEO)

**E**N PARTICULAR, el uso de tinta no diluida excluye toda sorpresa en cuanto a la “manera” y sólo permite contar con los dibujos de contornos; además, la repetición de formas simétricas con respecto a un eje engendra la monotonía. Algunas aguadas de Victor Hugo parecen atestiguar una investigación sistemática en la dirección que a nosotros nos interesa: de los datos mecánicos completamente involuntarios que rigen esta búsqueda cabe esperar, como es obvio, una capacidad de sugestión sin igual. Pero apenas aparece algo más que sombras chinescas y nubes fantasmales. El descubrimiento de Óscar Domínguez se refiere al método que se ha de seguir para obtener campos ideales de interpretación. Hemos recuperado, en su estado más puro, el encanto al que sucumbíamos, en nuestra infancia, ante las rocas y los sauces de Arthur Rackham. Se trata, una vez más, de una receta al alcance de todos que ha de ser incorporada a los “Secretos del arte mágico surrealista” y que puede ser formulada del siguiente modo:

PARA ABRIR A VOLUNTAD SU VENTANA  
A LOS MÁS HERMOSOS PAISAJES DEL MUNDO Y DE OTROS LUGARES

Extienda mediante un grueso pincel algo de aguada negra, más o menos diluida en algunos sitios, sobre una hoja de papel blanco satinado que seguidamente recubrirá con una hoja similar sobre la que deberá ejercer, con el dorso de la mano, una moderada presión. Levante sin prisas, por su borde superior, esta segunda hoja tal como haría para una decalcomanía, pudiendo reaplicarla y levantarla nuevamente hasta que se seque más o menos del todo. Lo que tiene ante usted a lo mejor no es más que un viejo muro paranoico de Da Vinci, pero es ese muro *llevado a la perfección*. Sólo necesita usted, por ejemplo, dar título a la imagen obtenida en función de lo que descubra en ella con alguna distancia para estar seguro de que se ha expresado de la forma más personal válida.”

*Fragmento del artículo en  
Minotaure, no. 8, junio 1936*

## D'UNE DÉCALCOMANIE SANS OBJET PRÉCONÇU (DÉCALCOMANIE DU DÉSIR)

**E**N PARTICULIER l'usage d'encre non diluée exclut toute surprise touchant la « manière » et ne permet de compter que sur un dessin de contour ; de plus la répétition de formes symétriques par rapport à un axe engendre la monotonie. Certains lavis de Victor Hugo paraissent témoigner des recherches systématiques dans le sens qui nous intéresse : des données mécaniques tout involontaires qui y président est manifestement attendue une puissance de suggestion sans égale. Mais ce ne sont encore le plus souvent qu'ombres chinoises et fantômes de nuées. La découverte d'Oscar Dominguez porte sur la méthode à suivre pour obtenir des champs d'interprétation idéaux. Voici retrouvé à l'état le plus pur, dans les images qui suivent, le charme sous lequel nous tenaient, au sortir de l'enfance, les rochers et les saules, d'Arthur Rackham. Il s'agit, une fois de plus, d'une recette à la portée de tous qui demande à être incorporée aux « Secrets de l'art magique surréaliste » et peut être formulée comme suit:

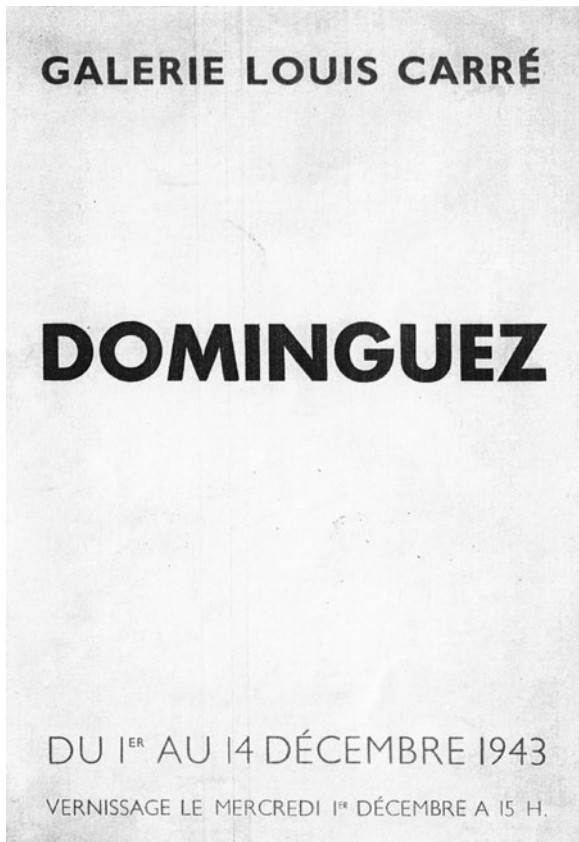
### POUR OUVRIR A VOLONTÉ SA FENÊTRE SUR LE PLUS BEAUX PAYSAGES DU MONDE ET D'AILLEURS

Étendez au moyen d'un gros pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez du revers de la main une pression moyenne soulevez sans hâte par son bord supérieur cette seconde feuille à la manière dont on procède pour décalcomanie, quitte à la réappliquer et à la soulever de nouveau jusqu'à séchage à peu près complet. Ce que vous avez devant vous n'est peut-être que le vieux mur paranoïaque de Vinci, mais c'est ce mur *porté à sa perfection*. Qu'il vous suffise, par exemple, d'intituler l'image obtenue en fonction de ce que vous y découvrez avec quelque recul pour être sûr de vous être exprimée de la manière la plus personnelle et la plus valable.

*Fragment dans  
Minotaure, no. 8, juin 1936*

# Paul Éluard

**D**E **PICASSO A DOMÍNGUEZ**, pasando por Miró y Dalí, variedad, generosidad de la pintura española, pintura de la imaginación que se presume fuerte y libre, pintura en exilio, estrepitosa y combativa. Pintura de la imaginación y ciencia de la realidad reluciente, pintura heroica. La España blanca y negra que arde en ella con su fuego más vigoroso, de su verano más crudo.



Domínguez abre al surrealismo nuevas ventanas sobre un mundo donde cada uno encontrará un día su bien elemental y el derecho de verlo todo. Alta pintura rica en metamorfosis, pintura en la que los objetos usuales sudan su color como un espejismo, en el que gigantescas figuras, del más ligero formalismo automático, son liberadas, eternizadas por un espacio sin embargo limitado. Perspectivas de pequeñas extensiones, cortos caminos trazados en la inmovilidad deslumbrante de los colores, cuerpo de la materia, bello lienzo, bella lana, bella madera, hermosa fundición, mañana hermoso aire, bella agua, bella nieve y hermoso azul. Carne pálida irrigada por la noche, iluminada por el relámpago, profundidad de un jarrón, de un vestido o de un reloj de arena, lo más claro de nuestro tiempo, una mujer-hoja en la que la profundidad es otra hoja perdida entre mil en el espacio de un árbol. La soñadora de los pájaros, que creemos ver por todas partes.

*Prefacio para el catálogo de la  
exposición Domínguez  
para la galería Louis Carré en 1943*

**D**E **PICASSO À DOMINGUEZ**, en passant par Miró et Dali, variété, générosité de la peinture espagnole, peinture de l'imagination qui se veut forte et libre, peinture en exil, retentissante et combattante. Peinture de l'imagination et science de la réalité miroitante, peinture héroïque. L'Espagne blanche et noire brûle en elle de son feu le mieux nourri, de son été le plus cru.

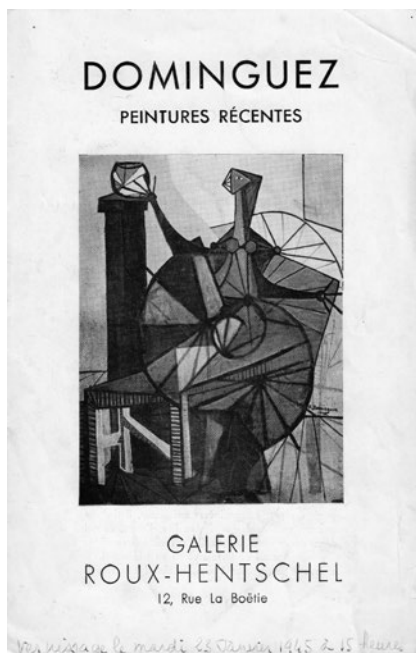
Dominguez ouvre au surréalisme de nouvelles fenêtres sur un monde où chacun trouvera un jour son bien élémentaire et le droit de tout voir. Haute peinture chaude de métamorphoses, peinture où les objets usuels suent leur couleur comme un mirage, où de gigantesques figures, du plus léger formalisme automatique, sont libérées, éternisées par l'espace pourtant limité. Perspectives par petites étendues, courts chemins tracés dans l'immobilité éclatante des couleurs, corps de la matière, belle toile, belle laine, beau bois, belle fonte, demain bel air, belle eau, belle neige et bel azur. Chair pâle irriguée par la nuit, éclairée par la foudre, profondeur d'un vase, d'une robe ou d'un sablier, le plus claire de notre temps, une femme-feuille dont la profondeur est une autre feuille perdue entre mille dans l'espace d'un arbre. La rêveuse aux oiseaux, que l'on croit voir de partout.

*Preface pour le catalogue de  
l'exposition Dominguez  
à la galerie Louis Carré en 1943*

# Georges Hugnet

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

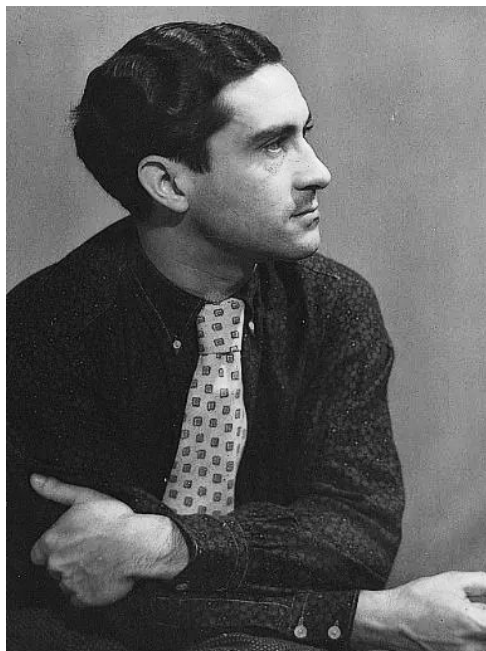
**T**ODA LA OBRA DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ demuestra que es tanto un inventor como un pintor preocupado únicamente por una representación más o menos deslumbrante de la naturaleza. Interpreta la realidad con una tenacidad tan constante que puede decirse de él, más que de cualquier otro, que no pinta más que lo que sueña. Efectivamente, a través de todas las maneras de su obra ya abundante, mediante las numerosas influencias que han actuado sobre su estilo, encontramos sin cesar la preocupación, siempre en primer plano, de construir un mundo nuevo, de tomar lo que es para extraer de ello lo que debería ser, lo que será. Cada vez, aborda deliberadamente la aventura, y sus métodos le siguen siendo muy propios.



Iniciado en la pintura surrealista en una época en que ésta ya se encontraba con un alto grado de experiencia y de éxito. Domínguez, deslumbrado, influenciado, siempre ha considerado el problema desde una perspectiva singular y buscó, desde el comienzo, una solución que le fuera personal. Y sus investigaciones se orientaron, por una parte, hacia hallazgos técnicos y, por otra, hacia objetos imaginarios, de los cuales algunos son bastante sorprendentes. Conocemos de él la decalcomanía automática, que ha incorporado a su pintura y ha ofrecido a todos para hacer surgir paisajes mágicos; ahora, realiza grabados con gouache en lugar de tinta, lo que produce estampas nunca iguales y trufadas de sorpresas. Conocemos también sus objetos o cuadros-objeto, como el *phonographe à seins*, *le cheval à travers la bicyclette*... y, más recientemente, su escultura móvil, cuyas piezas se ensamblan a discreción y permiten diversas modalidades de recreación de un desnudo.

## ÓSCAR DOMÍNGUEZ

**T**OUTE L'ŒUVRE D'OSCAR DOMINGUEZ montre qu'il est autant un inventeur qu'un peintre préoccupé seulement d'une représentation plus ou moins éclatante de la nature. Il interprète la réalité avec une si constante ténacité qu'on peut dire de lui, plus que tout autre, qu'il ne peint que ce qu'il rêve. En effet, à travers toutes les manières de son œuvre déjà abondante, à travers les nombreuses influences qui ont agi sur son style, on retrouve sans cesse le souci, toujours mis en avant, de construire un monde nouveau, de prendre ce qui est pour en extraire ce qui devrait être, ce qui sera. Chaque fois, il tente délibérément l'aventure et ses méthodes lui demeurent bien particulières.



Entré dans la peinture surréaliste à une époque où celle-ci se trouvait déjà parvenue à un très haut degré d'expérience et de réussite, Domínguez, ébloui, influençable, a toujours considéré le problème sous un jour à part et cherché, dès le début, une solution qui lui fût personnelle. Et ses recherches ont porté d'une part sur des trouvailles techniques et d'autre part sur des objets imaginaires dont certains sont assez stupéfiants. On connaît de lui la décalcomanie automatique qu'il a incorporée à sa peinture et offerte à chacun pour faire surgir des paysages magiques ; maintenant, il tire des gravures avec de la gouache au lieu d'encre, ce qui donne des épreuves non pareilles et truffées de surprises. On connaît aussi de lui ses objets ou tableaux-objets comme le Phonographe à seins, le cheval à travers la bicyclette.... et, plus récemment, sa sculpture mobile dont chaque pièce s'emboîte à volonté et permet diverses variétés de recreation d'un nu.

Mezcla de realidad e invención, de consciente e inconsciente, de artesanía y automatismo, sus cuadros nos proponen personajes que no pueden disociarse de los objetos que los rodean. La costurera y su máquina se convierten entonces en un terrible saltamontes, una marioneta javanesa con pinzas y mandíbulas, un misterio con rueda, un arma abierta como una trampa. La máquina de escribir se transforma en un pulpo y el teléfono en un escorpión. Son estos acercamientos los que, cuando impresionan por su evidencia, le permiten alcanzar de lleno la poesía: el tambor de un revólver se parece, en verdad, a una rodaja de limón.

A veces, nuestro matemático delirante talla el diamante del aire, explora en él las cristalizaciones y las volutas del vértigo. Inscribe en él una fauna, de ritos extraños, de buenos y malos genios, para los cuales construye juguetes gigantescos. Encuentra su vida en estos objetos abandonados que le gusta corregir y desnudar cuando posan para él. Mediante su confrontación, les insufla un nuevo espíritu, les da valor, los ennoblece.

Muy a menudo, sus invenciones entrañan una inquietud, un tormento desmesurado. Uno se pregunta si este canario, encorvado, agitado por oscuros recuerdos, no será el depositario de los secretos de un universo sumergido y si no nos propone un mundo de autómatas cuyo funcionamiento se ha perdido, cuyo uso se ha olvidado; un mundo de héroes sin nombre que vuelven a nosotros a bordo de una leyenda fantasma.

*Texto para el catálogo de la exposición  
Dominguez. Peintures récentes  
en la Galerie Roux-Hentschel, París, 1944*

Mélanges de réel et d'invention, de conscient et d'inconscient, d'artisanat et d'automatisme, ses tableaux nous proposent des personnages qu'on ne peut dissocier des objets qui les environnent. La couturière à sa machine devient alors un criquet terrible, une marionnette javanaise à pinces et à mandibules, un mystère à roue, une arme ouverte comme un piège. La machine à écrire se change en pieuvre et le téléphone en scorpion. Ce sont ces rapprochements qui, lorsqu'ils frappent par leur évidence, lui permettent d'atteindre en plein la poésie: le barillet d'un revolver ressemble, c'est vrai, à une rondelle de citron.

Parfois, notre mathématicien délirant taille le diamant de l'air, il y explore les cristallisations et les volutes du vertige. Il y inscrit une faune, aux rites étranges, de bons et de mauvais génies à l'intention desquels il bâtit des jouets gigantesques. Il trouve sa vie dans ces objets à l'abandon qu'il aime corriger et mettre à nu quand ils posent pour lui. Par leur confrontation, il leur insuffle un nouvel esprit, il leur donne du prix, il les anoblit.

Bien souvent, ses inventions comportent une inquiétude, un tourment hors mesure. On se demande si ce canarien, voûté, remuant d'obscurs souvenirs, ne serait pas le dépositaire des secrets d'un univers englouti et s'il ne nous propose pas un monde d'automates au fonctionnement perdu, à l'usage oublié, un monde de héros sans noms, nous revenant à bord d'une légende fantôme

*Texte pour le catalogue d'exposition  
Dominguez. Peintures récentes  
à la galerie Roux-Hentschel Paris, janvier-février 1944*

# Marcel Jean



**ÍSCAR DOMÍNGUEZ LLEGÓ** a la Place Blanche en diciembre de 1934, vestido con un enorme sobretodo de pelo largo que le hacía parecer un oso - el clima parisino siempre deprimió en cierta medida a este nativo de las islas Afortunadas, donde el termómetro nunca desciende por debajo de los 25°. Robusto y fornido, ojos y cabellos negros, indolente, simpático y de buen humor, más que un ser polar evocaba a un descendiente de los antiguos Guanches, los habitantes originarios de Canarias, emparentados, según dicen los diccionarios, con los Bereberes y quizá también con la raza fósil de Cromañón...

Se había declarado surrealista antes incluso de incorporarse al movimiento. En 1933, en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, había celebrado una «exposición surrealista» patrocinada por la revista *Gaceta de Arte*, mostrando cuadros con títulos significativos: *Mujer invisible*, *El enigma de la inspiración*, *Efecto surrealista*... Vi en su casa lienzos de un humor extraño: un toro medio esqueleto meciendo entre las costillas de su tórax, como en una hamaca, a una mujer desnuda... un torso femenino emergiendo de una niebla azulada y peinada con un gran imperdible... y magníficos pequeños cuadros, divertidos y poéticos, entre ellos *Chasseur*, una jaula con forma de mano que retenía a un pájaro prisionero. [...]

Pero hablemos de las «decalcomanías-sin objeto». Así bautizamos la aportación más apasionante de Domínguez, que, en realidad, era un redescubrimiento: se trataba de las «dendritas» practicadas durante las veladas de Nohant por George Sand y sus amigos, sin embargo, nadie pensó entonces en ningún precedente cuando Domínguez las dio a conocer, y él mismo menos que nadie. De este modo, aquel procedimiento olvidado recuperó entre nosotros toda su frescura y su extraordinario poder de sugestión.

Acompañado de su esposa Jacqueline y de Domínguez, Yves Tanguy y Hugnet, André Breton llegó un día de primavera a mi taller.

Venimos a verte para experimentar las decalcomanías;  
creo que podríamos hacer un artículo  
sobre ellas para *Minotaure*.



**ISCAR DOMINGUEZ ARRIVA** Place Blanche en décembre 1934, vêtu d'un énorme pardessus à longs poils qui le faisait ressembler à un ours – le climat parisien a toujours quelque peu déprimé ce natif des îles Fortunées, où le thermomètre ne descend jamais au-dessous de 25. Massif et râblé, l'œil et le cheveu noir, indolent, sympathique et de bonne humeur, plutôt qu'un être polaire il évoquait un descendant des anciens Guanches, les habitants originels des Canaries, apparentés, disent les dictionnaires, aux Berbères et peut-être à la race fossile de Cro-Magnon...[...]

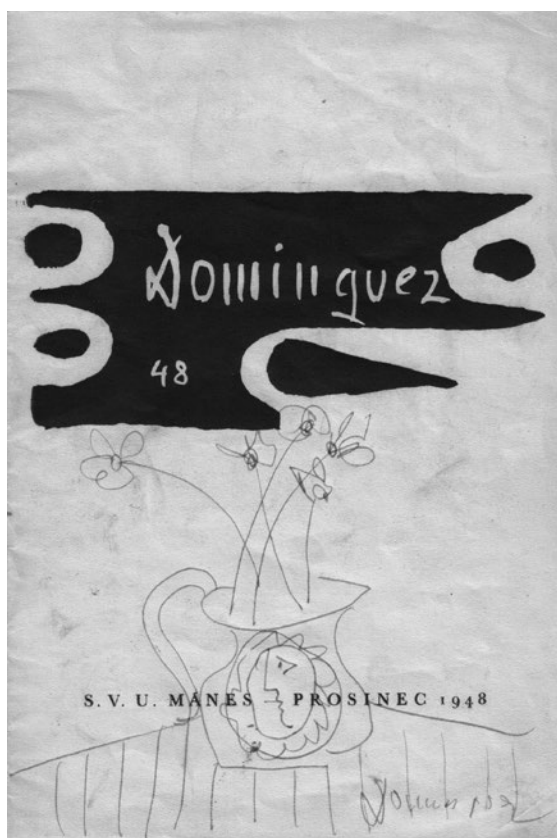
Il s'était déclaré comme surréaliste avant même de rejoindre le mouvement. En 1933, au Círculo de Bellas Artes à Tenerife il avait fait une « exposition surréaliste » patronnée par la revue *Gaceta de arte*, montrant des tableaux aux titres significatifs : *Mujer invisible*, *el Enigma de la inspiración*, *Efecto surrealista*... Je vis chez lui des toiles d'un humour étrange : taureau à demi-squelette berçant entre les côtes de son thorax, comme dans un hamac, une femme nue... torse féminin émergeant d'un brouillard bleuté et coiffé d'une grande épingle de nourrice... et de superbes petits tableaux drôles et poétique, dont le *chasseur*, cage en forme de main retenant un oiseau prisonnier.[...]

Mais parlons de « décalcomanies-sans-objet ». Ainsi nous baptisâmes le plus passionnant des apports de Dominguez, à vrai dire une redécouverte : c'étaient les « dendrites » pratiquées lors des soirées de Nohant par George Sand et ses amis, mais nul ne s'avisa d'antécédent lorsque Dominguez les révéla, et lui-même moins que tout autre. De sorte que le procédé oublié retrouva auprès de nous sa fraîcheur et son extraordinaire pouvoir de suggestion.

Accompagné de sa femme Jacqueline et de Dominguez, Yves Tanguy et Hugnet, André Breton arriva dans mon atelier un jour de printemps.

« Nous venons te voir pour expérimenter les décalcomanies,  
je pense qu'on pourrait faire à leur sujet un  
article dans *Minotaure* ».

Extendemos con un pincel grueso gouache negro diluido sobre una hoja de papel blanco; encima se coloca otra hoja y, a continuación, se separan ambas, obteniéndose dos imágenes inversas, de las cuales una, más vigorosa que la otra, constituye el «positivo» de la impresión. Aquel día pasamos toda la tarde haciendo manchas, algunas de las cuales fueron reproducidas en el número 8 de *Minotaure*. Es notable que el primer intento de Tanguy evocara de forma sorprendente el aspecto submarino de sus propios cuadros; y, fenómeno muy raro, las dos imágenes, positiva y negativa, eran exactamente iguales. Tanguy no pudo, de hecho, volver a conseguir el mismo efecto.



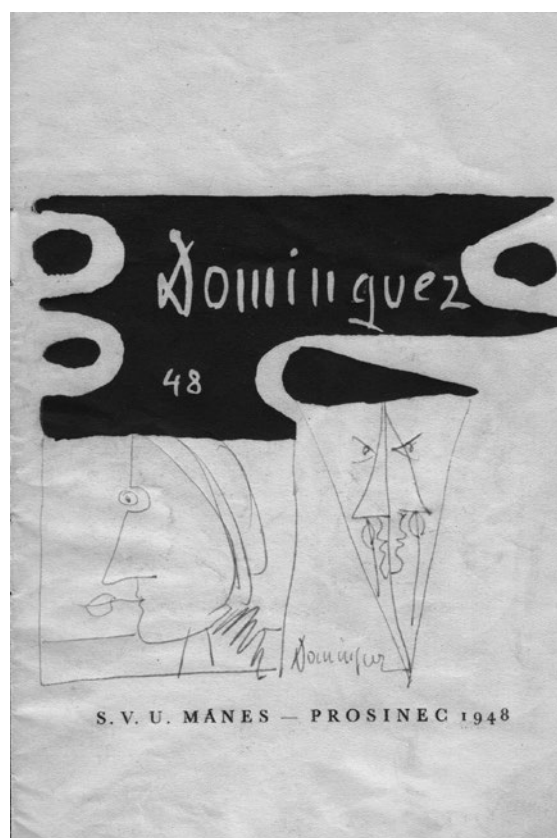
Tuve más tarde la idea utilizar las plantillas para producir manchas «de interpretación premeditada». Óscar y yo habíamos compuesto así un volumen titulado *Grisou*, que Breton debía prologar y el editor Lévis-Mano publicar. Pero estalló la guerra; el álbum se ha mantenido inédito.

*Fragmento de*  
*Au galop dans le vent*, 1991

On étale avec un gros pinceau de la gouache noire diluée d'eau sur un papier blanc, on pose dessus une autre feuille, puis on sépare les deux feuilles et l'on obtient deux images inverses dont l'une, plus vigoureuse que l'autre, constitue le « positif » de l'empreinte. Ce jour-là, nous avons passé l'après-midi à faire des taches, dont plusieurs furent reproduites dans le n 8 de *Minotaure*. Il est remarquable que le premier essai de Tanguy évoque de manière frappante l'aspect sous-marin de ses propres tableaux ; et, phénomène fort rare, les deux images, positive et négative, était exactement semblables. Tanguy ne put d'ailleurs jamais obtenir de nouveau le même effet.

J'eus par la suite l'idée d'utiliser des pochoirs pour produire des taches « à interprétation préméditée ». Oscar et moi avons ainsi composé un recueil intitulé *Grisou*, que Breton devait préfacier et l'éditeur Lévis-Mano publier. Mais la guerre vint ; l'album est resté inédit.

*Fragment de*  
*Au galop dans le vent*, 1991



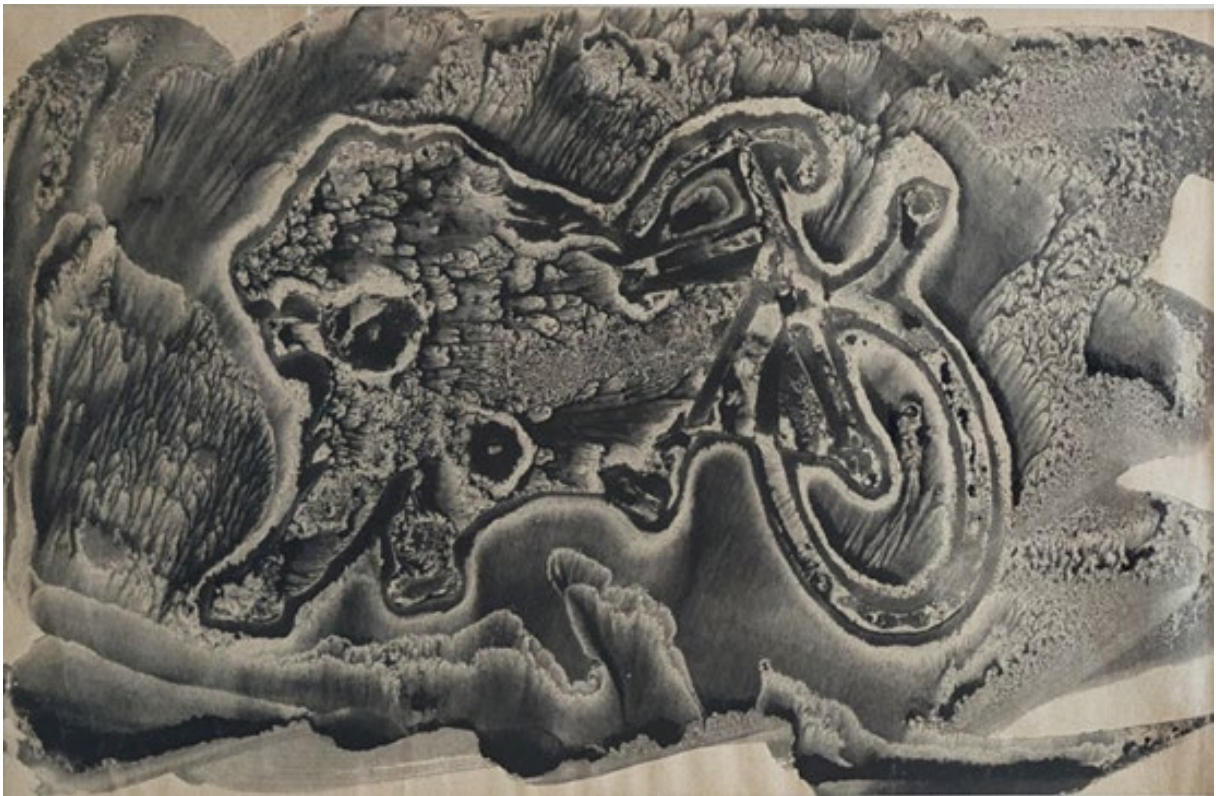
# **Catálogo de obras**



1. **Composition cosmique**, 1938. Óleo sobre madera, 5.5 x 8.5 cm (óleo) / 13 x 17 x 3.6 cm (montaje)



**2. Lion-bicyclette**, 1936. Decalcomanía, gouache sobre papel. 15.5 x 22 cm



**3. Lion-bicyclette**, 1936. Decalcomanía, gouache sobre papel. 20 x 30.5 cm



**Óscar Domínguez y Marcel Jean**

**4. Lion vert**, 1936. Decalcomanía, gouache sobre papel. 21 x 28.5 cm



**Óscar Domínguez y Marcel Jean**

**5. Lion rouge**, 1936. Decalcomanía, gouache sobre papel. 21.5 x 29 cm



7. **Camera Obscura**, 1943. Cuadro-objeto:  
 Óleo sobre lienzo en caja de madera original del artista.  
 35 x 27 cm / 33.5 x 30.5 x 12 cm (caja)







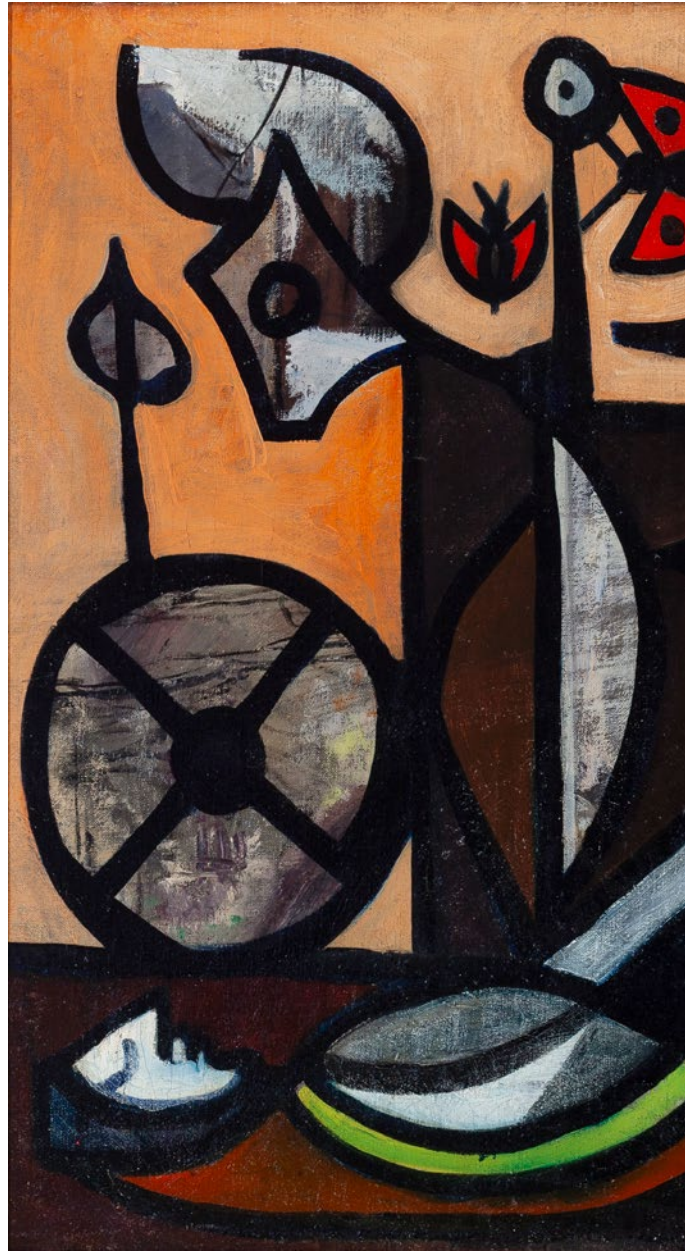
8. **Les cocottes en papier**, 1943. Óleo sobre tela. 46 x 61 cm



**9. Rhinoceronte - autorretrato**, 1946. Óleo sobre lienzo. 38.5 x 55 cm

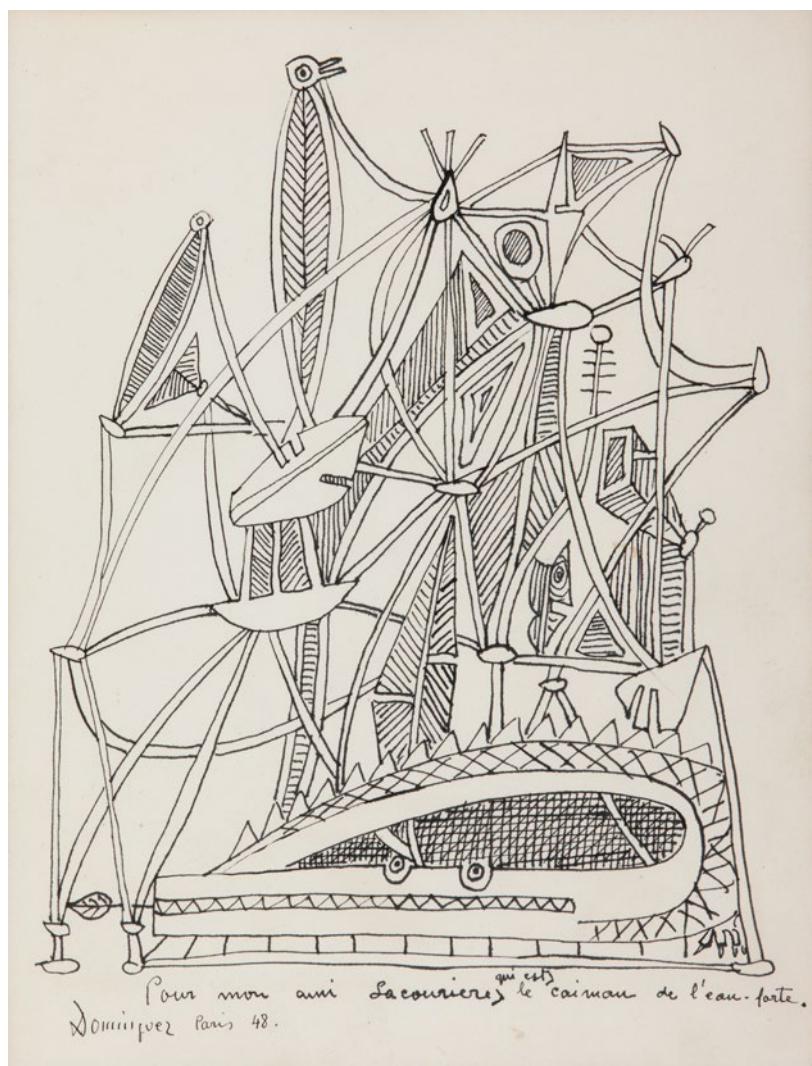


**10. Galleto, 1946.** Óleo sobre lienzo. 24 x 35 cm

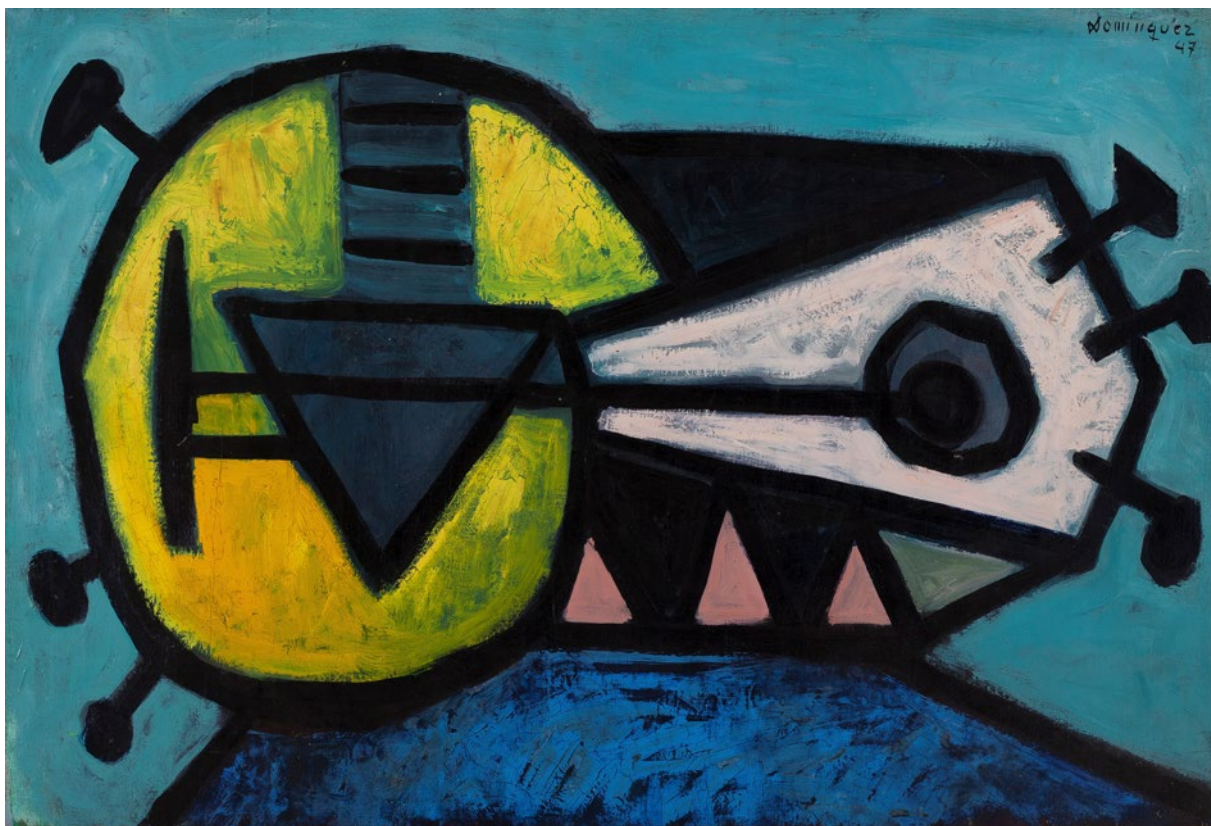




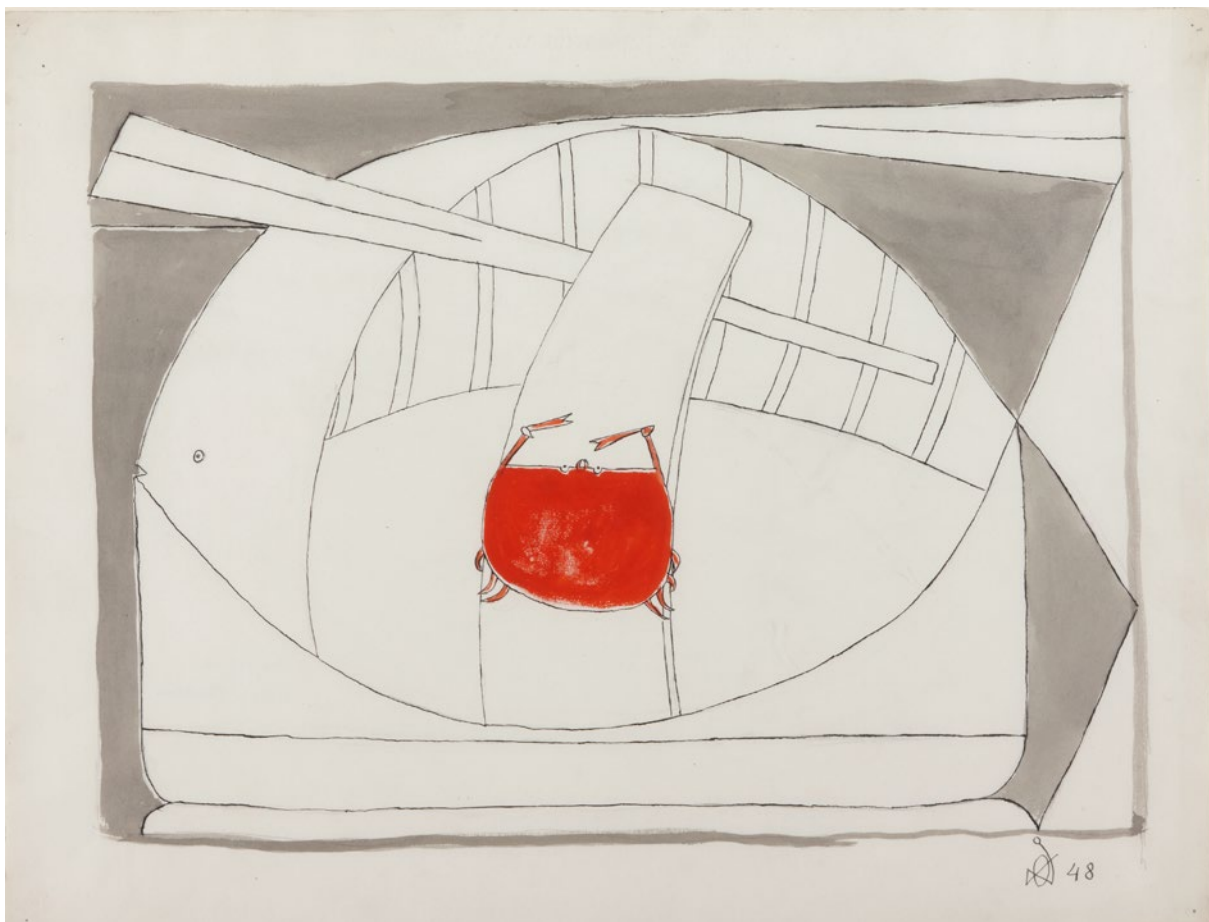
11. Composición con personajes y animales, 1947. Óleo sobre lienzo. 65 x 100 cm



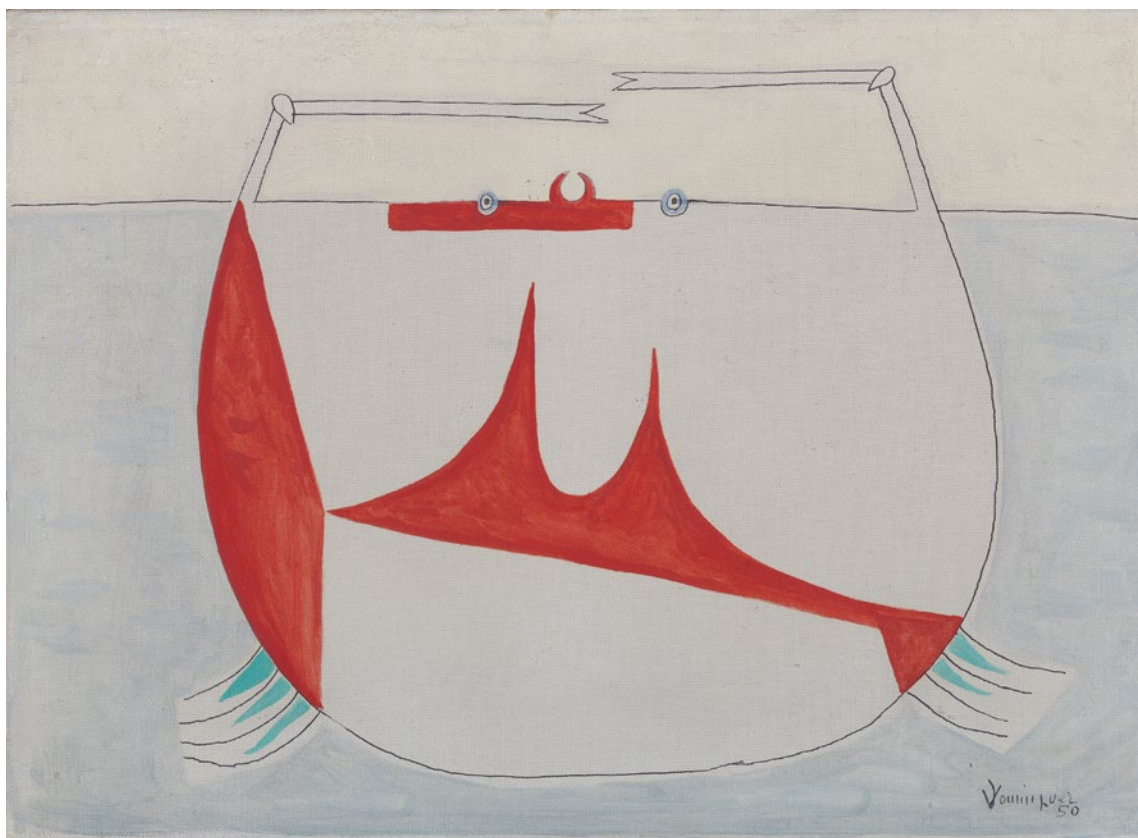
**12. Composición con caimán, 1948.** Tinta sobre papel. 33 x 25 cm



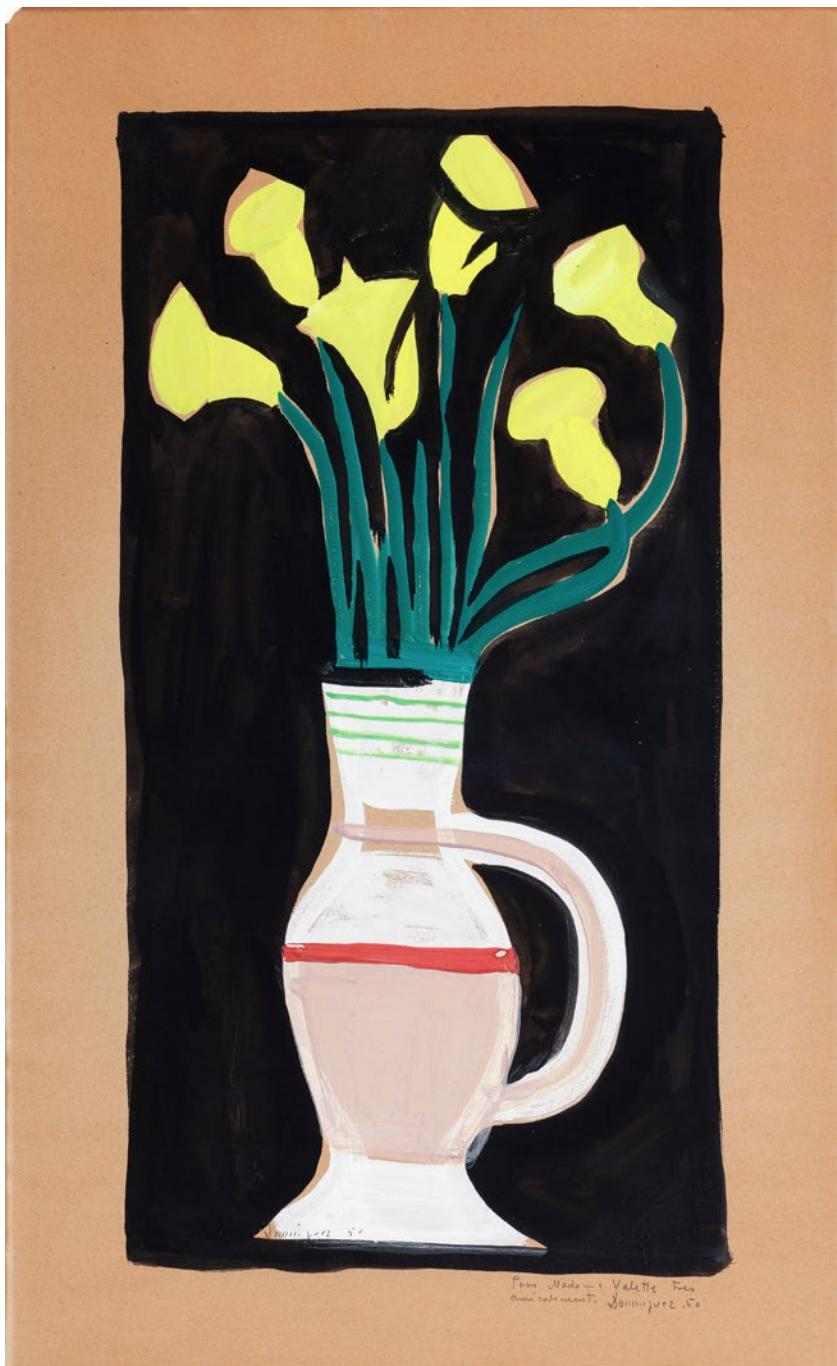
**13. Guitarra, 1947.** Óleo sobre lienzo. 54 x 80 cm



**14. Composición con cangrejo, 1948.** Tinta, aguada y acuarela sobre papel. 48 x 62.5 cm



**15. Le crabe**, 1950. Óleo sobre lienzo, 34 x 47 cm

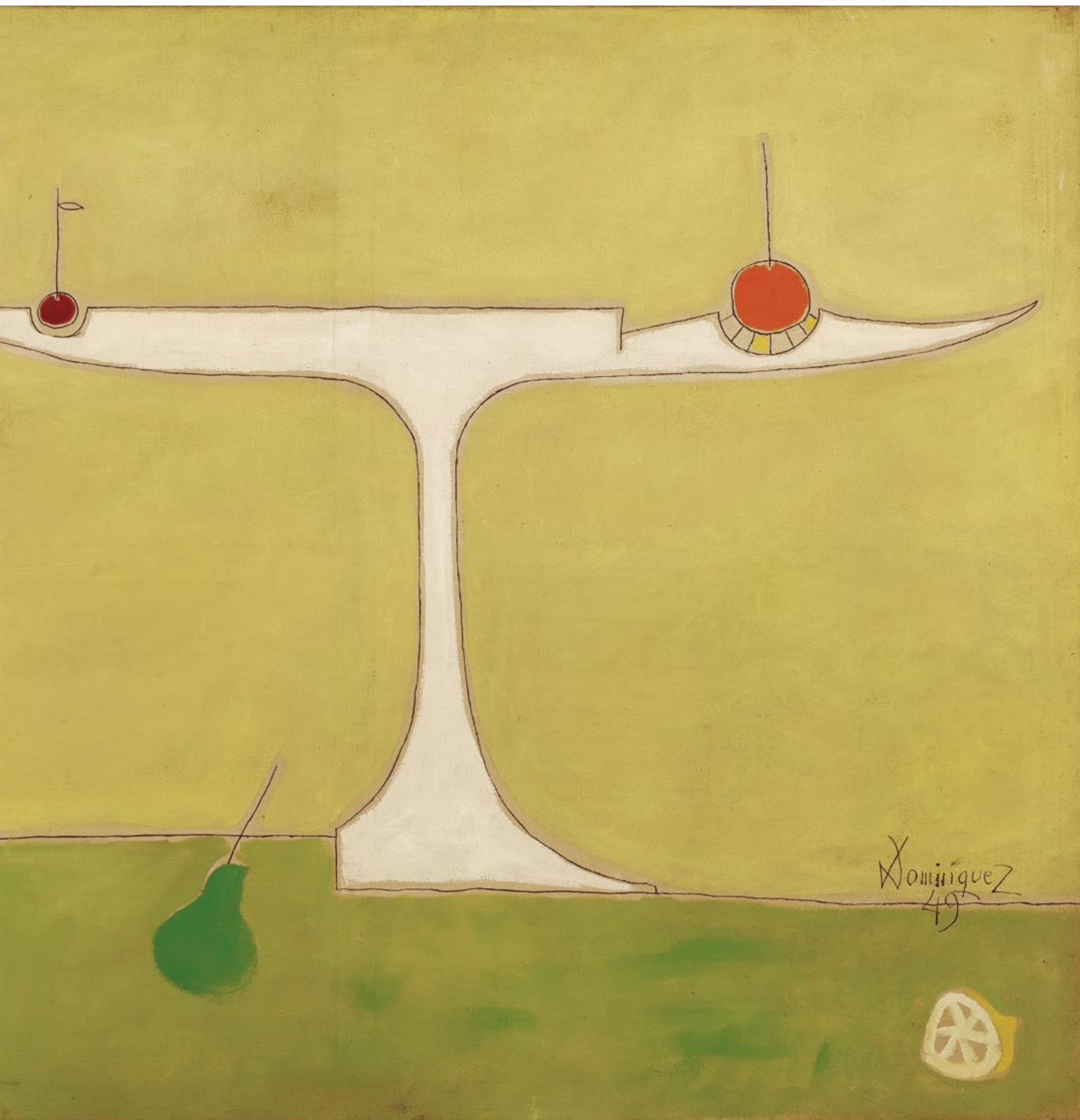


**16. Fleurs jaunes dans un vase**, 1950. Gouache sobre papel. 64.5 x 39 cm

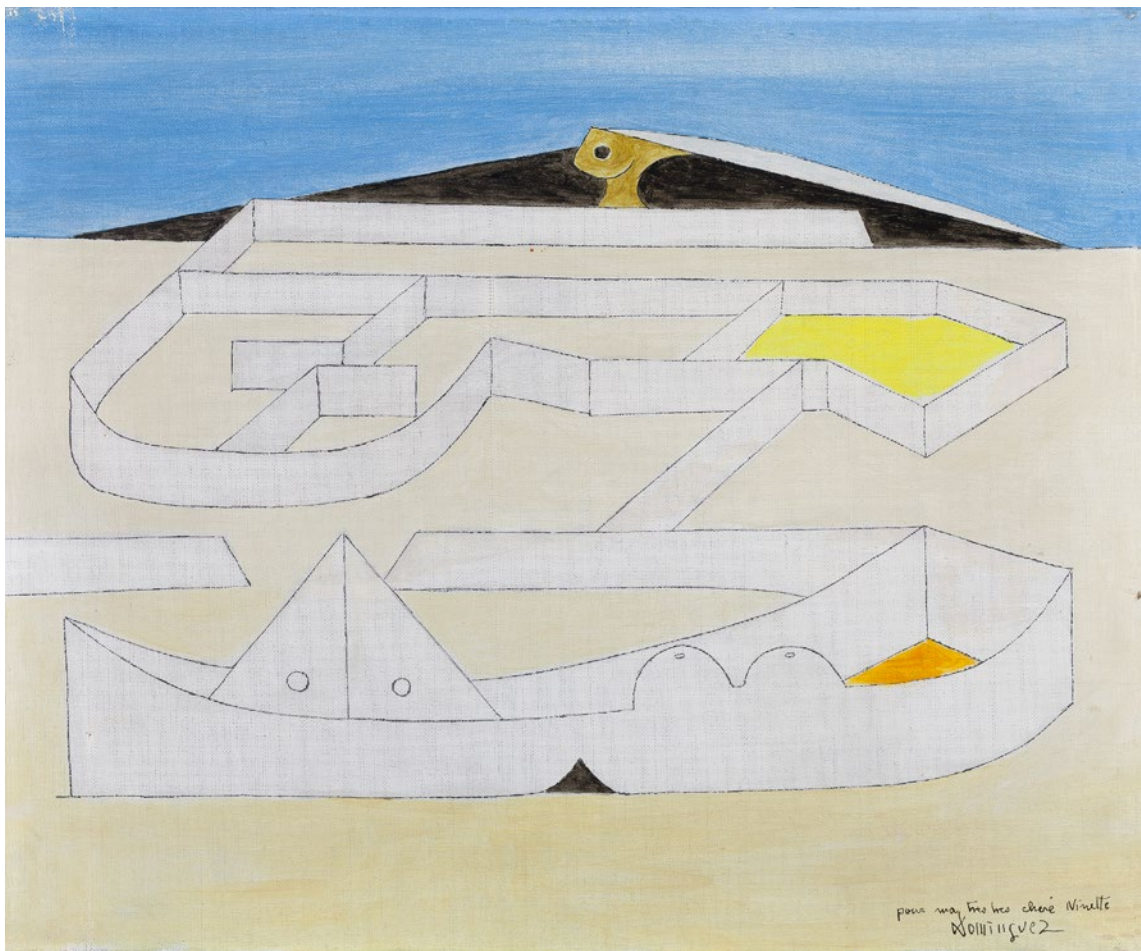


17. Bodegón, 1951. Óleo sobre lienzo. 30 x 40 cm





**18. Frutero come-frutas o les deux coupes, 1949. Óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm**



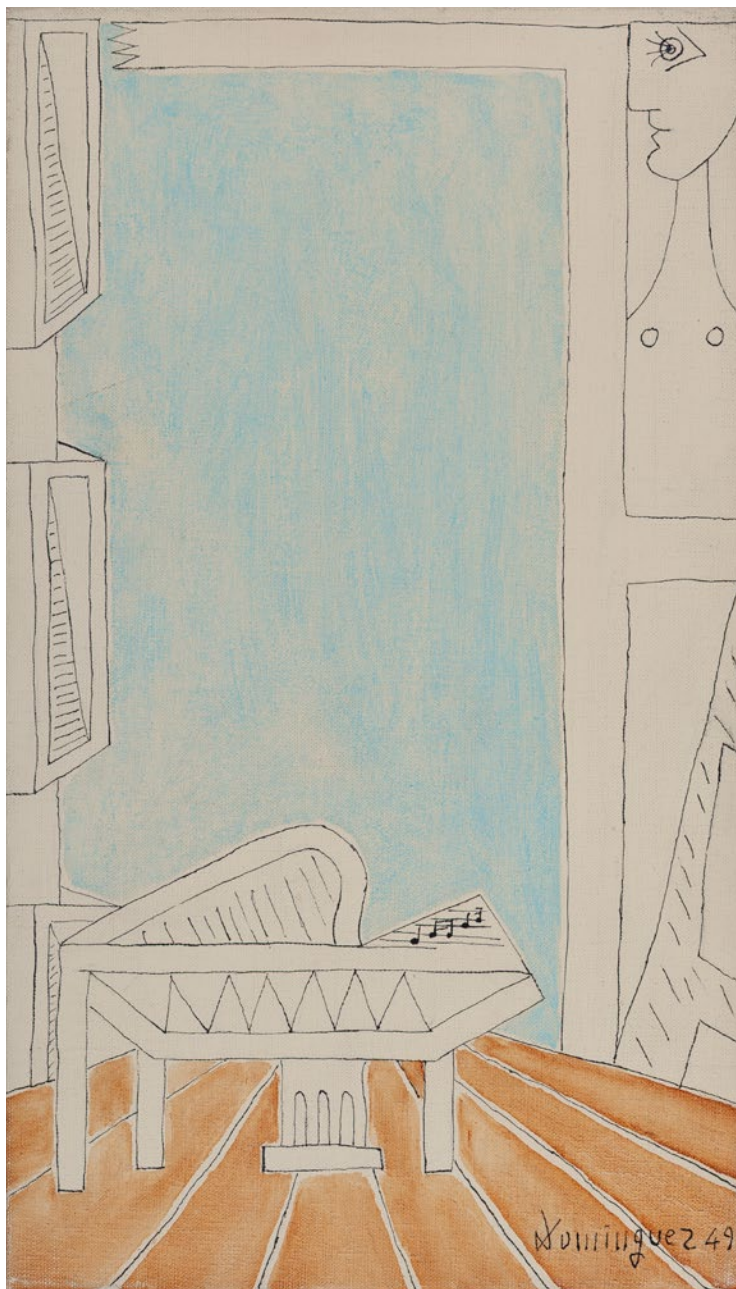
**19. El laberinto**, 1951. Óleo sobre lienzo, 38 x 45.5 cm



**20. Femmes sur un bateau, 1950. Óleo sobre lienzo. 24 x 35 cm**



**21. Intérieur au nu**, 1951. Óleo sobre lienzo. 35 x 24 cm



**22. Interior con piano**, 1949. Óleo sobre lienzo. 33 x 19 cm



**23. Interior con bodegón y pájaro (Nature morte), 1950. Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm**



**24. Intérieur au vase et oiseau, 1950. Óleo sobre lienzo. 50 x 65 cm**





**25. Intérieur au phonographe et oiseaux, 1951. Óleo sobre lienzo. 55 x 65 cm**



**26. Bodegón con peces y cangrejo, 1953. Óleo sobre lienzo. 38 x 46 cm**



**27. Paisaje con jarras**, 1954. Óleo y decalcomanía sobre cartón adherido al lienzo. 50 x 65 cm



**28. L'air peuplé, 1955.** Óleo sobre lienzo, 30 x 40 cm



**29. La machine**, 1957. Óleo y decalcomanía sobre masonita. 45.5 x 65 cm





**30. Le Clown**, 1957. Óleo sobre lienzo. 81 x 60 cm



# Catálogo

### 1. Composition cosmique

Óleo sobre madera

Firmado y fechado "38"

5.5 x 8.5 cm (óleo) / 13 x 17 x 3.6 cm (montaje)

Realizado en 1938

#### Procedencia

Ninette Lyon, París

Galerie 1900-2000, París

Galerie Natalie Seroussi, París

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Colección Jean Fischer, Zurich

#### Exposiciones

París, Galerie Charpentier, "Le Surréalisme. Sources, histoire, affinités", 15 abril -15 septiembre 1964, cat. no. 107

Burdeos, Galerie des Beaux-Arts, "Surréalisme", 2 mayo - 1 septiembre 1971, cat. no. 69, p. 53, rep.

Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno; Santa Cruz de Tenerife, Centro de Arte La Granja; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, "Óscar Domínguez 1926 -1957. Antológica", 23 enero - 16 septiembre 1996, cat. no. 50, p.133, rep.

La Laguna, Tenerife, Fundación Cristino de Vera - Espacio Cultural Caja Canaria, "Óscar Domínguez. La Belleza Convulsiva", 21 octubre 2014 - 31 enero 2015, cat. pp. 36 y 37, rep.

Nueva York, Di Donna, "Fields of Dream. The Surrealist Landscape", 29 octubre - 18 diciembre 2015, cat. no. 40. p. 64, rep.

Santa Cruz de Tenerife, TEA - Tenerife Espacio de las Artes, "Óscar Domínguez. La conquista del mundo por la imagen", 28 abril - 29 octubre 2023, cat. p.100, rep.

Madrid, Fundación MAPFRE, "1924. Otros surrealismos", 6 febrero - 11 mayo 2025, cat. no. 34, pp. 111 y 301, rep.

#### Nota

La caja fue diseñada por Georges Hugnet

reproducido en p. 41

### 2. Lion-bicyclette

Decalcomanía, gouache sobre papel

Dedicado por Marcel Jean a Pedro Reyner en 1983

15.5 x 22 cm

Realizado en 1936

#### Procedencia

Colección Marcel Jean, París

Colección particular, Maine et Loire

Galería 1900-2000, París

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Colección particular, Madrid

#### Exposiciones

Leverkusen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich Leverkusen, "Domínguez", 1 diciembre 1967 - 14 enero 1968, cat. no. 23

Madrid, Galería Guillermo de Osma, "Arte Nuevo 1914-1936", 17 febrero -14 mayo 2025, cat. no. 73, p. 173, rep. y p. 200

reproducido en p. 42

### 3. Lion-bicyclette

Decalcomanía, gouache sobre papel

Firmado, titulado y fechado "1936" al dorso

20 x 30.5 cm

Realizado en 1936

#### Procedencia

Colección particular, París

Colección Peter Lunshof, París

#### Exposiciones

Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, "Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo", 16 noviembre - 30 diciembre 1993, cat. p.p. 82 y 128, rep.

reproducido en p. 43

### Óscar Domínguez y Marcel Jean

#### 4. Lion vert

Decalcomanía, gouache sobre papel

Firmado, dedicado y fechado "1936"

21 x 28.5 cm

Realizado en 1936

#### Procedencia

Colección particular, Europa

Giquello, París, 17 noviembre 2023, lote no. 151

Colección particular, París

#### Exposiciones

Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, "Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo", 16 noviembre - 30 diciembre 1993, cat. p.p. 78 y 128, rep.

reproducido en p. 44

## **Óscar Domínguez y Marcel Jean**

### **5. Lion rouge**

Decalcomanía, gouache sobre papel

Firmado, dedicado y fechado "1936"

21.5 x 29 cm

Realizado en 1936

#### **Procedencia**

Colección particular, Europa

Qiquello, París, 17 noviembre 2023, lote no. 152

Colección particular, París

#### **Exposiciones**

Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, "Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo", 16 noviembre - 30 diciembre 1993, cat. pp. 78 y 128, rep.

Madrid, Galería Guillermo de Osma, "Arte Nuevo. 1914-1936", 17 febrero - 14 mayo 2025, cat. no. 72, pp. 172 y 200, rep.

reproducido en p. 45

### **6. Figura femenina**

Decalcomanía, gouache sobre papel

19.5 x 13.5 cm

Realizado hacia 1938-40

#### **Procedencia**

Colección particular, París

#### **Exposiciones**

Madrid, Galería Guillermo de Osma, "Óscar Domínguez. Decalcomanías", 14 septiembre - 27 octubre 2006, cat. no. 11, p. 18, rep.

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, "Óscar Domínguez: Decalcomanías y objetos", 20 noviembre 2012 - 2 septiembre 2013  
reproducido en p. 26

### **7. Camera Obscura**

Cuadro-objeto: Óleo sobre lienzo en caja de madera original del artista

Firmado y fechado "1943"

35 x 27 cm / 33.5 x 30.5 x 12 cm (caja)

Realizado en 1943

#### **Procedencia**

Colección Maître Bertrand, París

Colección particular, París

reproducido en pp. 46 y 47

### **8. Les cocottes en papier**

Óleo sobre tela

Firmado y fechado "43"

46 x 61 cm

Realizado en 1943

#### **Procedencia**

Colección Georges Hugnet, París

Galleria Milano, Milán

Vente Binoche, París, junio 1979, lote no. 101

Galerie de Seine, París

Galerie Jacques Tronche, París

Colección Anne Tronche, París

Christie's, París, 3 junio 2019, lote no. 28

Colección Jacques y Thessa Herold, París

#### **Exposiciones**

Rimini; Florencia; Ferrara; Reggio Emilia y Venecia, "España libre: esposizione d'arte spagnola contemporanea", 1 agosto 1964 - 15 mayo 1965

Leverkusen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich Leverkusen, "Domínguez", 1 diciembre 1967 - 14 enero 1968, cat. no. 31, rep.

Milán, Galleria Milano, "Oscar Domínguez", enero - febrero 1969, cat. no. 5

Turín, Galleria Narciso, "Oscar Domínguez", mayo - junio 1969, cat. no. 11, rep.

París, Galerie Le Minotaure / Galerie Alain le Gaillard / Galerie Kaléidoscope / Collection Jacques y Thessa Herold, "Surréal", 5 septiembre - 30 noviembre 2024, cat. p. 169, rep.

#### **Bibliografía**

F. Castro, "Oscar Domínguez y el Surrealismo", Madrid, Cátedra, 1978, cat. no. 108, p. 134, rep.

reproducido en p. 49 y cubierta (det.)

### **9. Rhinoceronte - autorretrato**

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado "46"

38.5 x 55 cm

Realizado en 1946

#### **Procedencia**

Colección particular, Olomuc

Sotheby's, París, 24 abril 2024, lote no. 185

Colección particular, Madrid

#### **Bibliografía**

F. Castro, "Oscar Domínguez y el Surrealismo", Madrid, Cátedra, 1978, cat. no. 148, p. 141, rep.

J. Pierre, "Óscar Domínguez o el triunfo del fantasma" en "Óscar Domínguez. 1926. Antológica 1957" (cat. exp.), Las Palmas de Gran

Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno; Santa Cruz de Tenerife, Centro de Arte La Granja; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, p. 28, rep.

#### Nota

Fernando Castro describe el siguiente cuadro así: “Un rinoceronte de perfil tras unos barrotes, como el *Galleto* de la colección Birolli (ver cat. no. 10). Todo el cuerpo del animal está realizado a base de figuras geométricas, triángulos, segmentos, etc. Domínguez lo considera un autorretrato, autoironizando con cruel masoquismo su aspecto físico”

reproducido en p. 50

### 10. Galleto

Óleo sobre lienzo

Firmado, fechado “46” y dedicado “Para el camarada Birolli que pinta casi como Tintoretto. Domínguez 47”

24 x 35 cm

Realizado en 1946

#### Procedencia

Colección Renato Birolli, Milán (regalo del artista)  
Colección Viuda de Birolli, Milán

#### Exposiciones

Milán, Galleria Milano, “Oscar Domínguez”, enero - febrero 1969, cat. no. 54

Turín, Galleria Narciso, “Oscar Domínguez”, 10 mayo - 5 junio 1969, cat. rep. p. 21

reproducido en p. 51

### 11. Composición con personajes y animales

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado “47”

65 x 100 cm

Realizado en 1947

#### Procedencia

Galería Multitud, Madrid

Colección Alonso Weber, Madrid

Ansorena, Madrid, 11 diciembre 2024, lote 579

Colección particular, Madrid

#### Exposiciones

Madrid, Fundación Telefónica, “Óscar Domínguez, surrealista”, 29 noviembre 2001 - 13 enero 2002, cat. no. 44, pp. 156-157, rep.

Marsella, Museo Cantini, “La part de jeu et du rêve. Óscar Domínguez et le surréalisme. 1906-

1957”, 25 junio - 2 octubre 2005, cat. no. 84, p. 160, rep., p. 220, rep.

reproducido en pp. 52 y 53

### 12. Composición con caimán

Tinta sobre papel

Firmado, fechado “48” y dedicado: “Pour mon ami Lacouriere qui est le caiman de l'eau forte”

33 x 25 cm

Realizado en 1948

#### Procedencia

Colección Roger Lacourière, París

#### Exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, “Óscar Domínguez. La última década, 1947-1957”, 17 septiembre - 6 noviembre 2009, cat. no. 6, p. 12, rep.

#### Nota

Roger Lacourière (1892-1967) fue el grabador que trabajó con Picasso y Matisse. Realizó con Domínguez los aguafuertes para el libro de Paul Éluard, “Poésie et vérité”, París, 1947, cat. no. 26

reproducido en p. 54

### 13. Guitarra

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado “1947”

54 x 80 cm

Realizado en 1947

#### Procedencia

Colección Renato Birolli, Milán

Colección Viuda de Birolli, Milán

Galleria Tega, Milán

#### Exposiciones

Milán, Galleria Milano, “Oscar Domínguez”, enero - febrero 1969, cat. no. 55

Turín, Galleria Narciso, “Óscar Domínguez”, 10 mayo - 5 junio 1969, cat. no. 14, rep.

Madrid, Galería Guillermo de Osma, “Óscar Domínguez. La última década, 1947-1957”, 17 septiembre - 6 noviembre 2009, cat. no. 3, p. 11, rep.  
Santa Cruz de Tenerife, TEA - Tenerife Espacio de las Artes, “Óscar Domínguez en Checoslovaquia (1946-1949)”, 26 octubre 2016 - 3 mayo 2017, cat. p. 213, rep.

Toulouse, Les Abattoirs, “Picasso et l'Exil. Une Histoire de l'Art Espagnol en Résistance”, 15 marzo - 25 agosto 2019

Madrid, Ministerio de Justicia, Sala La Arquería de Nuevos Ministerios, “1929. Exilio republicano español”, 5 noviembre - 2 febrero 2020, p. 181, rep.

#### **Bibliografía**

F. Castro, “Óscar Domínguez y el Surrealismo”, Madrid, Cátedra, 1978, cat. no. 170, p. 145, rep.  
reproducido en p. 55

### **14. Composición con cangrejo**

Tinta, aguada y acuarela sobre papel

Firmado y fechado “1948”

48 x 62,5 cm

Realizado en 1948

#### **Procedencia**

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

#### **Exposiciones**

Madrid, Galería Guillermo de Osma, “Óscar Domínguez. La última década, 1947-1957”, 17 septiembre - 6 noviembre de 2009, cat. no. 8, pp. 13 y 36, rep.

Barcelona, Galería Marc Domènech; Madrid, Galería Guillermo de Osma, “Óscar Domínguez: El triple trazo, 1948 - 1952”, 17 septiembre 2020 - 15 enero 2021, cat. no. 3, pp. 29 y 90, rep.

Madrid, CentroCentro, “Panorama Madrid 01”, 25 marzo - 29 agosto 2021

reproducido en p. 56

### **15. Le crabe**

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado “50”

34 x 47 cm

Realizado en 1950

#### **Procedencia**

Colección particular, París  
Thierry de Maigret, París, 8 de abril de 2026, lote no. 19

Colección particular, Madrid

reproducido en p. 57

### **16. Fleurs jaunes dans un vase**

Gouache sobre papel

Firmado, dedicado “Pour Madame Valette. Très amicalement” y fechado “50”

64,5 x 39 cm

Realizado en 1950

#### **Procedencia**

Colección Madame Valette, París (regalo del artista en 1950)

Colección particular, Francia (por herencia del anterior)

Christie's, París, 9 octubre 2013, lote no. 21

Colección particular, París

reproducido en p. 58

### **17. Bodegón**

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado “51”

30 x 40 cm

Realizado en 1951

#### **Procedencia**

Colección particular, Alemania

Felipe López Torres, Madrid

Galería Guillermo de Osma

Colección particular, Madrid

reproducido en p. 59

### **18. Frutero come-frutas o les deux coupes**

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado “49”

89 x 116 cm

Realizado en 1949

#### **Procedencia**

Colección del artista, París

Hôtel Drouot, París, “Atelier et Collection Oscar Dominguez”, 14 noviembre 1960, lote no. 20 (sello al dorso)

Colección André Breton, París

Hôtel Drouot, “André Breton, 42, rue Fontaine”, París, 15 abril 2003, lote no. 4264

Colección particular, París

#### **Exposiciones**

Madrid, Fundación Telefónica, “Óscar Domínguez, surrealista”, 29 noviembre 2001 - 13 enero 2002, cat. no. 49, pp. 166 y 167, rep.

Marsella, Musée Cantini, “La part du jeu et du rêve. Óscar Domínguez et le Surréalisme 1906-1957”, 25 junio - 2 octubre 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”, 17 septiembre - 6 noviembre de 2009, cat. no. 10, pp. 15, 36 y 37, rep.

Barcelona, Galería Marc Domènech; Madrid, Galería Guillermo de Osma, “Óscar Domínguez: El triple trazo. 1948 - 1952”, 17 septiembre 2020 - 15 enero 2021, cat. no. 4, p. 31, rep., p. 90

#### **Bibliografía**

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

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

F. Castro, “Óscar Domínguez”, Madrid, Fundación Mapfre. Instituto de Cultura, 2011, p. 73, rep.

J. C. Guerra Cabrera, “Óscar Domínguez. Obra, contexto y tragedia”, Santa Cruz de Tenerife, Asociación en Defensa de la Obra de Óscar Domínguez, 2020, p. 222, rep.

J. C. Guerra Cabrera, “Óscar Domínguez. Obra, contexto y tragedia” (edición corregida y aumentada), Santa Cruz de Tenerife, Asociación en Defensa de la Obra de Óscar Domínguez, 2025, p. 247, rep.

#### **Nota**

Al dorso hay una pegatina manuscrita por André Breton donde figuran el título y la fecha de la obra. Esta obra aparece en los fondos del fotógrafo Marc Vaux que se encuentran en el Archivo del Centro Pompidou de París

reproducido en pp. 60 y 61

### **19. El laberinto**

Óleo sobre lienzo

Firmado y dedicado “pour ma très très chère Ninette”

38 x 45.5 cm

Realizado en 1951

#### **Procedencia**

Colección Ninette Lyon, París

Galería Leandro Navarro, Madrid

Colección particular, Francia

Sotheby’s, París, 28 octubre 2021, lote 146

Colección particular, París

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Colección Pilar Azcona, Madrid

reproducido en p. 62

### **20. Femmes sur un bateau**

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado “50”

24 x 35 cm

Realizado en 1950

#### **Procedencia**

Colección Prof. Hans-Ulrich Buff, Zurich

Artcurial, París, 9 diciembre 2025, lote no. 151

Colección particular, París

#### **Exposiciones**

París, Galerie de France, “Oscar Domínguez”, febrero - marzo 1951

reproducido en pp. 18 y 63

### **21. Intérieur au nu**

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado “51”

35 x 24 cm

Realizado en 1951

#### **Procedencia**

Colección Enrico Magaglio de Micheli, París

Colección Sabine Magaglio, París

reproducido en p. 64

### **22. Interior con piano**

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado “49”

33 x 19 cm

Realizado en 1949

#### **Procedencia**

Colección Enrico Magaglio de Micheli, París

Colección Sabine Magaglio, París

reproducido en p. 65

### **23. Interior con bodegón y pájaro (Nature morte)**

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado “1950”

46 x 55 cm

Realizado en 1950

#### **Procedencia**

Colección del artista, París

Hôtel Drouot, París, “Atelier et Collection Oscar Domínguez”, 14 noviembre 1960

Galleria Milano, Milán

Colección Alessandro Somaré, Milán

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Colección particular, Madrid

#### **Exposiciones**

Leverkussen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, “Óscar Domínguez”, diciembre 1967 - enero 1968, cat. no. 48

Milán, Galleria Milano, “Domínguez”, enero - febrero 1969, cat. no. 22

Turín, Galleria Narciso, "Óscar Domínguez", mayo - junio 1969, cat. no. 28

Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo; Santa Cruz de Tenerife, Centro de Arte La Granja; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, "Óscar Domínguez. Antológica. 1926-1957", 23 enero - 16 septiembre 1996, cat. no. 134, p. 218, rep. Málaga, Museo Picasso Málaga, "Óscar Domínguez", 19 junio - 13 octubre 2025, cat. no. 116, p. 192, rep.  
reproducido en p. 66

#### **24. Intérieur au vase et oiseau**

Óleo sobre lienzo  
Firmado y fechado "1950"  
50 x 65 cm  
Realizado en 1950

##### **Procedencia**

Colección Enrico Magaglio de Micheli, París  
Colección Sabine Magaglio, París  
reproducido en p. 67

#### **25. Intérieur au phonographe et oiseaux**

Óleo sobre lienzo  
Firmado y fechado "1951"  
55 x 65 cm  
Realizado en 1951

##### **Procedencia**

Colección particular, Reino Unido  
reproducido en p. 69

#### **26. Bodegón con peces y cangrejo**

Óleo sobre lienzo  
Firmado y fechado "53"  
38 x 46 cm  
Realizado en 1953

##### **Procedencia**

Colección Jeanne Paoli, París (adquirido directamente al artista)  
Olivier Houg, París  
reproducido en p. 70

#### **27. Paisaje con jarras**

Óleo y decalcomanía sobre cartón adherido al lienzo  
Firmado y fechado "21-2-54"  
50 x 65 cm  
Realizado en 1954

##### **Procedencia**

Colección particular, Francia

##### **Exposiciones**

Barcelona, Oriol Galería d'Art; Madrid, Guillermo de Osma Galería, "Óscar Domínguez", 10 noviembre 2000 - 9 marzo 2001, cat. no. 25, p. 30, rep.

Pamplona, Fundación Caja Navarra, "Óscar Domínguez", 18 septiembre - 26 octubre 2003, p. 53, rep.

Granada, Sala de Exposiciones Ruiz Linares, "Manuel Ángeles Ortiz y sus amigos", junio - julio 2005, cat. no. 26, rep.

Madrid, Galería Guillermo de Osma, "Óscar Domínguez. Decalcomanías", 14 septiembre - 27 octubre 2006, cat. no. 15, p. 22, rep.

Madrid, Galería Guillermo de Osma, "Óscar Domínguez. La última década, 1947-1957", 17 septiembre - 6 noviembre 2009, cat. no. 20, p. 22, rep.

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, "Óscar Domínguez: Decalcomanías y objetos", 20 noviembre 2012 - 2 septiembre 2013, cat. p. 11, rep.

reproducido en p. 71

#### **28. L'air peuplé**

Óleo sobre lienzo  
Firmado y fechado "55"  
30 x 40 cm  
Realizado en 1955

##### **Procedencia**

Colección particular, Francia (adquirido en 1961)

Christie's, Impressionist and Modern Art, Nueva York, 9 mar 2011, lote no. 88

Colección particular, Nueva York

##### **Bibliografía**

J.C. Guerra Cabrera, "Óscar Domínguez. Obra, contexto y tragedia", Santa Cruz de Tenerife, Asociación en Defensa de la Obra de Óscar Domínguez, 2020, p. 297, rep.

J.C. Guerra Cabrera, "Óscar Domínguez. Obra, contexto y tragedia" (edición corregida y aumentada), Santa Cruz de Tenerife, Asociación en Defensa de la Obra de Óscar Domínguez, 2025, p. 343, rep.

reproducido en p. 72

## 29. La machine

Óleo y decalcomanía sobre masonita  
Firmado y fechado "57"  
45.5 x 65 cm  
Realizado en 1957

### Procedencia

Colección del artista, París  
Hôtel Drouot, París, "Atelier et Collection Oscar Dominguez", 14 noviembre 1960, lote no. 68  
Colección Alessandro Somaré, Milán  
Colección particular, Milán

### Exposiciones

París, Galerie Creuzavault, "Oscar Dominguez. 1906-1957", 17 abril -2 mayo 1959, cat. no. 65  
Málaga, Museo Picasso, "Óscar Domínguez", 19 junio - 13 octubre 2025, cat. no. 123, p. 199, rep.

### Bibliografía

F. Castro, "Oscar Domínguez y el Surrealismo", Madrid, Cátedra, 1978, cat. no. 378, pp. 177-178, rep.

reproducido en p. 73

## 30. Le Clown

Óleo sobre lienzo  
Firmado al dorso  
81 x 60 cm  
Realizado en 1957

### Procedencia

Colección del artista  
Hôtel Drouot, París, "Atelier et Collection Oscar Dominguez", 14 noviembre 1960, lote no. 91  
Galerie Rive Gauche, París (R. A. Augustinci)  
Christie's, Impressionist & Modern Paintings, Watercolours & Sculpture II, Londres, 22 junio 1993, lote no. 222  
Colección Art Hispania, Barcelona  
Colección particular, Barcelona

### Exposiciones

París, Galerie Rive Gauche, "Oscar Dominguez", noviembre - diciembre 1957, rep.  
Rimini; Florencia; Ferrara; Reggio Emilia y Venecia, "España libre: esposizione d'arte spagnola contemporanea", 1 agosto 1964 - 15 mayo 1965

### Bibliografía

P. Waldberg, «Oscar Dominguez» en "Oscar Dominguez" (cat. exp.), París, Galerie Rive Gauche, 1957, rep.

F. Castro, "Oscar Domínguez y el Surrealismo", Madrid, Cátedra, 1978, cat. lám. XXXVIII, pp. 114 y 180, rep.

J. Pierre, «Óscar Domínguez o el triunfo del fantasma» en "Óscar Domínguez 1926-1957. Antológica" (cat. exp.), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno; Santa Cruz de Tenerife, Centro de Arte La Granja; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1996, p.31, rep.

J.C. Guerra Cabrera, "Óscar Domínguez. Obra, contexto y tragedia", Santa Cruz de Tenerife, Asociación en Defensa de la Obra de Óscar Domínguez, 2020, p. 321, rep.

J.C. Guerra Cabrera, "Óscar Domínguez. Obra, contexto y tragedia" (edición corregida y aumentada), Santa Cruz de Tenerife, Asociación en Defensa de la Obra de Óscar Domínguez, 2025, p. 358, rep.

### Nota

Fernando Castro describirá este cuadro "como un autorretrato en el que se burla con cruel masoquismo de su rostro deformado por la acromegalia..."

reproducido en pp. 8 y 75

# **Textos en francés**

# Le clown, Oscar Dominguez

## Isidro Hernández Gutiérrez

Critique d'art et conservateur de la collection Óscar Domínguez  
TEA Tenerife Espacio de las Artes

**DANS L'UNE DES PAGES** des cahiers personnels de Marie-Laure de Noailles, parmi des dessins, coupures de presse et divers documents, se trouve adhérent le catalogue de l'exposition *OSCAR DOMINGUEZ* organisée à la Galerie Rive Gauche de Paris: une exposition de vingt et une œuvres récentes du peintre —ses dernières peintures— exposées au public du 12 novembre au 2 décembre 1957. Il s'agit d'huiles inspirées de l'architecture néoplasticiste de la résidence de la Vicomtesse à Saint-Bernard, dans la région d'Hyères<sup>1</sup>. La presse locale du sud de la France célébra le succès de l'exposition de son «concitoyen d'adoption» —Oscar Dominguez séjournait alors de longues périodes auprès de son amie, mécène et amante, Marie-Laure de Noailles— et la décrit comme une « triomphale exposition »<sup>2</sup>. En effet, contrairement à ce qui a été affirmé à propos de la dernière période de la peinture d'Óscar Domínguez, cette exposition ne présenta pas seulement des toiles d'une qualité exceptionnelle, elle réunit également un public select, comme en témoigne le complet livre d'or, où figurent les signatures de nombreuses personnalités de la vie sociale et culturelle parisienne du moment<sup>3</sup>.

Le catalogue publié par Rive Gauche comprend un texte de Patrick Waldberg, la liste des titres des œuvres ainsi que la reproduction d'un seul tableau: *Le clown* (1957), une composition qui renoue avec l'élan automatiste de la peinture gestuelle et de la décalcomanie des années trente. Réapparaissent les textures aqueuses, les coraux volcaniques ou les étranges constructions spiralées, comme si le mécanisme d'un essuie-glace —pour reprendre un célèbre texte d'André Breton— les avait imprégnés sur la toile. Nous sommes en présence d'une peinture foisonnante de motifs géologiques dans laquelle le peintre retrouve les expérimentations à l'encre et les silhouettes en laiton des années trente, enrichies par le libre jeu de l'imagination et par le *laisser aller* de la main.

Avec tout ceci, que voyons-nous réellement dans cette peinture ? S'agit-il, en réalité, d'un visage ? Peut-on l'interpréter comme l'autoportrait déconstruit du propre Óscar Domínguez? Une note éditoriale non-signée du 21 novembre 1957, publiée par le journal *L'Express*, décrit Óscar Dominguez comme «un personnage grandiosement monstrueux», sans doute à cause des déformations de son physique, à cause de sa réputation d'excès et de son tempérament extroverti jusqu'à l'extrême<sup>4</sup>. On dirait que le peintre cherche ici à se représenter lui-même sous une forme tout aussi excessive et étrange. Et donc, quelques mois avant de mettre fin à ses jours, il se peint à la manière d'une figure tragicomique déguisée sous le maquillage d'un clown —peut-être le bouffon du cercle d'amitiés de Marie-Laure—, déguisé à la manière d'un Marcel Marceau, digne représentation mélancolique et vulnérable de la fragilité humaine et du silence.

*Le clown* marque le point final d'une trajectoire. On y assiste au drame de la disparition du visage du peintre: l'obscurité de la scène est troublée par les couleurs intenses suggérées par les costumes d'un arlequin, les jeux d'ombre et de lumière d'un personnage privé de traits, dissimulé derrière le masque de l'artifice pictural.

Ce furent ses amis Marcel Jean et Patrick Waldberg, brillants historiens du Surréalisme, qui osèrent souligner la personnalité tragicomique du peintre. Marcel Jean le qualifia de «surréaliste avant

même d'adhérer au Mouvement Surréaliste». Nommé Enfant «féroce et mélancolique» et «prince de la démesure» par le deuxième, «par la volonté de soumettre le monde à son caprice, par le passage incessant de l'émerveillement à la colère». En effet, dans cette ultime peinture d'Óscar Domínguez —que Fernando Castro considère comme son «testament vital»—, nous percevons une atmosphère crépusculaire et un éloge vitaliste de la couleur, un regard fixe et profond associé à des mouvements centrifuges: deux pôles opposés qui traduisent le labyrinthe de contradictions qui enveloppent l'artiste durant ses dernières heures, entre le succès et l'échec, entre la santé et la maladie. Faisant usage de son humour noir et de son sarcasme, le peintre cherche à se moquer de lui-même et signe ainsi son dernier autoportrait. *Le clown* est la tragicomédie d'un visage qui approche sa fin, se dénature et s'efface, à demi englouti par des formations radiales repliées sur elles-mêmes, des matières ovulaires énigmatiques et de tonalités funestes qui évoquent les œuvres de la période cosmique —un visage «semé ou tatoué de nombreuses soucoupes»—, souligne Georges Sebbag<sup>5</sup>, même si dépourvues du dynamisme antérieur, presque figées ou solidifiées. S'y réconcilient la couleur et l'apocalypse, la lumière et l'obscurité, le regard mélancolique et la tournure comique, la démesure vitale du protagoniste et sa fin tragique.

Depuis cette année 1957, l'œuvre *Le clown* est demeurée introuvable. Aujourd'hui, la Galerie Guillermo de Osma de Madrid la récupère et l'intègre à cette remarquable exposition de chefs-d'œuvre de ses dernières années. Les visiteurs d'aujourd'hui, comme ceux d'hier, y reconnaîtront l'empreinte d'un véritable maître de cérémonie.

Dans le catalogue de 1957, Patrick Waldberg concluait sa présentation de l'artiste et ami par un adieu singulier : «Caïman sentimental, archéologue de l'inconscient, grand officiant du taurobole, Óscar, homme, mon ami, bonne chance !» Une prophétie que nous évoquons aujourd'hui.

1. Construite en 1923 par l'architecte Robert Mallet-Stevens. Voir la monographie *Charles et Marie-Laure de Noailles. Mécènes du XXe siècle*. Alexandre Mare / Stéphane Boudin-Lestienne (eds), Ville Noailles, Hyères, 2018.
2. Voir l'article de Paul Roghi paru dans le journal *La République du Var*, le 12 décembre 1957.
3. La Bibliothèque Kandinsky conserve le livre d'or de cette exposition, décrit par José Carlos Guerra Cabrera dans sa monumentale monographie *Óscar Domínguez : obra, contexto y tragedia*, édition de l'Association pour la Défense d'Óscar Domínguez, Îles Canaries, 2026.
4. La description ne saurait être plus grotesque : « sa silhouette d'homme de Cro-Magnon fait, depuis qu'il a quitté ses Canaries natales, partie intégrante du paysage de Montparnasse et de Saint-Germain-des-Prés ».
5. Voir le catalogue de l'exposition *La conquista del mundo por la imagen*, Isidro Hernández Gutiérrez et de Georges Sebbag (eds.), TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insulaire de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, Îles Canaries, 2024.

# Óscar Domínguez Fablier

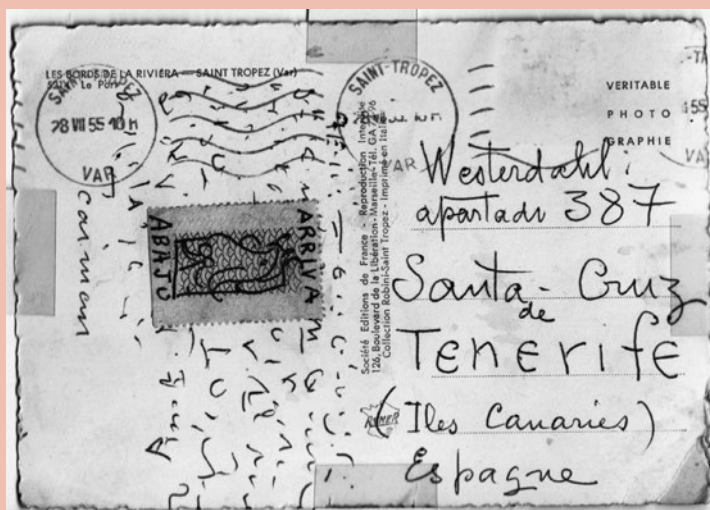
## Isidro Hernández Gutiérrez

LE CRITIQUE EDUARDO WESTERDAHL, dans une monographie de 1973 dédiée à Óscar Domínguez, soutient que l'œuvre de ce peintre surréaliste devait être interprétée sous un angle ludique, puisqu'on devait la regarder « avec les yeux avec lesquels il la regardait ». Son œuvre constitue « le patient témoignage — affirme-t-il — d'un poète qui jour après jour découvre les choses de ce monde dans sa double dimension de la réalité et du désir. Chaque objet apparaît toujours avec une autre possibilité, et ses expériences sont souvent empreintes d'humour et toujours d'un haut niveau poétique : un crabe démesuré, un oiseau de fer, une machine qui n'est destinée à aucune fonction, des cornes servant d'écouteur de téléphone, un taureau debout avec une longue-vue, un taureau à moustache, un taureau aux cornes en guidon de bicyclette et une roue, un minotaure, un cheval-femme, un chat vase, compotier qui mange des fruits, etc. »<sup>1</sup>.

Cette affirmation, formulée par l'un des meilleurs amis du peintre, qui put mesurer de près le succès de son entreprise picturale, ne fait en réalité que souligner l'importance de la dimension ludique en permanente métamorphose de sa peinture. Dans l'imaginaire d'Óscar Domínguez, les personnages et les objets convoqués sur la toile sont arrachés à leur réalité univoque; ils demeurent exposés aux transformations, ouverts à d'autres chemins où tout se révèle magique, étrange, changeant et imprévisible, comme en témoigne sa célèbre série des lions-bicyclettes, aujourd'hui représentée dans d'importantes collections internationales : le Centre Pompidou à Paris, le Musée National Centre d'Art Reina Sofia à Madrid et le MoMA à New York. En effet, il n'est pas surprenant que ce dernier musée ait choisi pour sa collection, parmi le vaste répertoire de l'œuvre d'Óscar Domínguez, deux de ses réalisations les plus emblématiques : la peinture cosmique avec réseaux, *Nostalgie de l'espace*, (1939) —de la même série que *Composition cosmique*, (1938), incluse dans la présente exposition— ainsi que plusieurs décalcomanies, dont un remarquable *Lion-bicyclette* (1936), puisque tout au long du XX<sup>e</sup> siècle le musée accorda en effet une attention particulière aux différentes manifestations du collage ou de *the art of assemblage*, selon les mots de William C. Seitz, commissaire de l'exposition homonyme que le MoMA organisa en 1961 en collaboration avec le Dallas Museum et le San Francisco Museum of Art, dans leur diverses réalisations. S'établissait ainsi une terminologie valide pour une génération d'artistes du milieu de siècle qui, à partir des expérimentations du Mouvement Surréaliste, ont insisté dans l'exploration des possibilités du collage en tant que technique de mélange, de convergence et de confrontation des images, introduisant même la libération de l'objet de sa fonction première qui fut aussi une investigation résolue sur l'imbrication des matériaux au service de la création.

Dans le cas d'Óscar Domínguez, lorsque l'on analyse les œuvres réalisées selon la technique aqueuse de la décalcomanie, *Lion-bicyclette* (1936) ou les célèbres lions apparaissant aux fenêtres de la série *Grisou*, on prend la mesure de la préférence inusuelle de l'artiste pour les objets et leur assemblage. Le jeu de la décalcomanie nous propose d'accéder au territoire de ce que l'écrivain et théoricien du surréalisme, André Breton, appela « automatisme absolu ». Le *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* —publié à l'occasion de l'*Exposition Internationale* de 1938 à la Galerie des Beaux-Arts de Paris— attribue à Óscar Domínguez l'invention de cette technique surréaliste. Réalisée avec des matériaux simples et rudimentaires, elle se décrit comme un jeu accessible à tous. L'intervention

de l'auteur se limite à étendre une gouache diluée sur une surface, aussitôt recouverte d'une autre feuille ou d'un objet trouvé, exerçant une légère pression sur l'ensemble. Ainsi, comme s'il s'agissait d'un véritable tour de magie où le hasard intervient de façon définitive, lorsque l'on soulève cette seconde feuille apparaît l'ombre d'un paysage indescriptible, une matière en gestation prête à émerger du monde de l'informe vers celui du vraisemblable. Si les premières peintures d'Óscar Domínguez se nourrissent de la recreation de l'atmosphère du rêve, la décalcomanie nous plonge au cœur même du rêve, dans sa nébuleuse indéfinie, comme le dormeur qui, au réveil, ne peut se souvenir de ce qu'il a rêvé. Cette technique automatique représente la manifestation essentielle du hasard objectif, en ce qu'elle libère une énergie guidée par une nécessité qui établit des analogies inattendues entre les choses —entre un lion et une bicyclette, par exemple— et met au jour la vérité cachée derrière l'apparence de la réalité. Le geste du peintre se trouve conduit par cet instinct fondamental qui acquiert, en sa main, le sens d'une révélation. À partir de 1936 Óscar Domínguez travaille avec son ami Marcel Jean —en fin de compte, historien du Surréalisme— dans l'introduction de pochoirs en laiton sous forme d'animaux et objets divers que l'intervention capricieuse du hasard mêle à l'intention, comme dans la série *Grisou*: le lion qui apparaît à la fenêtre formule la métaphore du désir insatiable du créateur aux portes du monde illimité de l'imagination. La mission de l'artiste consiste, à ce point, à assister à la naissance de la matière à partir du monde de l'informe, de sorte que les images surgissent comme le résultat d'un événement imprévu.



De la même manière que dans l'œuvre de Picasso —pour citer un exemple paradigmatique— l'élément prédominant est la figure ou le corps humain, l'iconographie d'Óscar Domínguez est, par essence, fondée sur l'objet. Et souvent ces objets se présentent sous la forme d'engins hybrides ou de créatures métamorphosées, comme s'ils avaient été dotés d'une vie organique au-delà de l'instrumentalité technique et fonctionnelle qui leur fut initialement assignée. L'écrivain Édouard Jaguer l'affirme de manière

catégorique et sans équivoque: « le monde des objets surréalistes ne serait pas ce qu'il est sans les créations de Domínguez ». Le critique fait ici référence à la « crise fondamentale de l'objet », l'un des aspects que le surréalisme a exploré avec le plus d'insistance, par la nécessité d'ouvrir les objets à une nouvelle dimension créative et poétique sous l'égide de l'imagination et du désir, en leur conférant, finalement, un fonctionnement poétique d'ordre symbolique, car de même que l'être humain devait se libérer des préjugés moraux et des normes à caractère castrateur, les objets devaient se libérer de tout usage purement instrumental et trouver une nouvelle fonctionnalité au service de l'imagination. L'invention d'Óscar Domínguez, en syntonie avec ces ingénieux artefacts —auxquels « nous n'approchons qu'en rêve », souligne André Breton— prend, dans son cas, des dimensions insoupçonnées ; en effet, non seulement il participe à la création d'objets surréalistes à fonctionnement symbolique tels que *Pérégrination de Georges Hugnet* (1935), *L'Arrivée de la Belle Époque* ou *Voyage à l'Infini* (1935), *Le Tireur* (1936) ou *Ouverture ou Paris* (1936) —peut-être les

plus célèbres et cités, présentés dans plusieurs expositions surréalistes organisées en 1936 à Paris, Londres et New York—, mais elle s’immisce dans ses peintures, dessins et gravures, qu’elle transite du début à la fin. Et ainsi, suivant les règles du jeu, dans ses toiles divers objets et instruments prennent vie au service de cette utilité poétique que le Surréalisme entendait insuffler à la vie ; pièces inquiétantes, subversives, inexplicables et absurdes qui, comme dans la série *Lion-bicyclette* (1936) ou dans d’autres plus tardives telles que *Compotier mange-fruits* (1949), *Femmes sur un bateau* (1950) ou *La Machine* (1957) -toutes reproduites dans le catalogue de la présente exposition- rivalisent en importance avec un prolifique et ingénieux fablier de jeu et d’imagination sans limites, et portent jusqu’à leurs ultimes conséquences l’élan créateur de l’artiste ainsi que la destruction totale de la fonction utilitaire de la vie.

Dans l’œuvre d’Óscar Domínguez, cette révolution des objets, qui prend souvent la forme d’un chaotique et riche bestiaire, se présente à nos yeux dans un état de transformation constante: un lion-bicyclette, certes, mais aussi des fleurs qui se transforment en flèches, un compotier qui dévore ses propres fruits, un papillon devenu flamme, un oiseau déployé en voile de navire, une guitare pendulaire, un peintre déguisé en crabe ou encore une boîte de sardines qui se transforme en embarcation. Rien ne demeure dans un état stable ni à la même place. Aucune figure ne reste durablement imprimée sur la rétine; tout est en mouvement. Et c’est ainsi comme dans sa peinture, le moindre élément devient le symbole de ce que Juan Eduardo Cirlot appellera « une réalité transfigurée et transfigurante ». Le peintre renonce souvent à une représentation directe pour lui préférer le déguisement ; il choisit une composition plurielle et multiple, ouverte dans ses niveaux de signification.

En tout cas, l’apparition des objets dans sa peinture se matérialise de différentes manières selon le moment de la trajectoire de l’artiste. Ainsi, les natures mortes réalisées par Óscar Domínguez en 1943, en pleine Occupation de Paris, s’inscrivent dans ce que l’on appelle la « période métaphysique » du peintre, et furent pour la plupart exposées dans l’exposition *Domínguez* ouverte au public le 1er décembre 1943 dans la parisienne Galerie Louis Carré<sup>2</sup> : « haute peinture riche en métamorphoses —écrivait pour l’occasion le poète Paul Éluard—, peintures où les objets courants se présentent colorés comme un mirage, où d’immenses figures, du plus léger formalisme anatomique, sont libérées, éternisées par l’espace pourtant limité »<sup>3</sup>. Nous assistons, en effet, à des œuvres qui privilégient d’inquiétants espaces clos d’influence dechiriquienne, et dans lesquelles les perspectives d’une rigueur géométrique sont soigneusement élaborées, comme c’est le cas dans *La Camera Obscura* (1943), une miniature objectale, rehaussée par le protagonisme de sa boîte de petites dimensions. La composition, avec son prisme lumineux au milieu d’une atmosphère silencieuse et —pour reprendre les mots d’Ana Vázquez de Parga— « bouleversante » par l’absence totale de la figure humaine, adopte l’atmosphère d’une croisée de chemins. Le peintre parvient à transférer sur la toile un espace congelé dans le temps d’un autre âge, comme semble l’indiquer la pierre fossile dessinée au fond de la scène, où un chemin de lignes parallèles s’élève entre d’énormes menhirs et des prismes froids et acérés. Derrière eux, l’habituel enclos de réseaux, la limite menaçante qui suggère la menace armée qui, en ces années-là, planait sur le continent. Dans *Les cocottes en papier* (1943) -également présente dans cette exposition- persiste le sens architectural de la scène, les ombres projetées par des éléments en forme de prismes géologiques qui, de manière obsessive et au milieu d’un décor figé, se transforment sous l’effet d’un coup de dés -dirait-on- en monolithes d’origami et en traits de dessins enfantins. Dans les compositions de cette série, nous assistons au choix d’un répertoire restreint d’éléments: le fossile, la chambre noire, le prisme, les cocottes en papier et les treillis de réseaux de grandes surfaces pierreuses

qui contraignent l'espace de la peinture. Et à ces instruments s'ajoutent, dans d'autres toiles de la même série, le revolver, la boîte à papillons ou le sablier, figures iconographiques récurrentes de l'inconscient matériel d'Óscar Domínguez. Le peintre cherche, peut-être, à revenir sur ses pas et à évoquer de mémoire les collections -que l'écrivaine Shaday Larios appellerait « théâtre d'objets »<sup>4</sup>-, les animaux empaillés, les pierres et les fétiches que son père conservait dans la maison familiale de Tacoronte, au nord de l'île de Tenerife. Outre ces objets appartenant aux collections de son père, d'une grande importance dans son activité picturale, le jeune Óscar Domínguez eut très probablement accès à des jouets formatifs aux lignes géométriques et à des objets constructifs présents dans l'environnement domestique bourgeois de sa maison, influençant, peut-être de manière décisive, son apprentissage du dessin et sa formation de futur peintre<sup>5</sup>. Dans ces peintures, les espaces géologiques évocateurs de son enfance dans le Barranco de Guayonje qui affleuraient dans sa peinture des années trente, ainsi que les réseaux et tourbillons magmatiques de ses peintures cosmiques se sont transformés en scénarios claustrophobes d'enfermement et de trouble, où ses obsessions et ses jeux d'enfance demeurent prisonniers d'un nœud irrésoluble.

Par ailleurs, il existe chez Óscar Domínguez une prédilection pour le bestiaire surréaliste, souvent présenté, comme on l'a dit, avec des hybridations mécaniques et objectuelles. Si l'écrivain Sarane Alexandrian définit l'œuvre d'Óscar Domínguez comme « un lyrisme sauvage », il est certain que cette obsession de représenter le côté moins rationnel de la pulsion créative croît et s'amplifie dans les représentations zoologiques qui apparaissent de manière obsessionnelle à chaque pas dans sa peinture, particulièrement à la fin des années quarante et début des années cinquante. À travers cette exposition, la Galerie Guillermo de Osma présente un *Rhinocéros* (1947) et un *Galletto* (1947), ce dernier portant une belle dédicace autographe provenant de la collection italienne du peintre Renato Birolli. On a souvent dit que ce type de représentations pourrait être considérées, dans le cas d'Óscar Domínguez, comme des formes de *l'alter ego* du peintre; c'est-à-dire des autoportraits du « Caïman de Montparnasse », comme le surnommaient ses amis<sup>6</sup>. Ces personnages -le crabe, le papillon qui brûle au contact de la flamme, le rhinocéros enfermé ou le coq en cage- déguisent l'artiste et le montrent à mi-chemin entre son humanité et son caractère irrationnel, l'homme étant transmué en la bête qui demeure dans le labyrinthe de son enfermement, métaphore des contradictions de la personnalité de l'artiste, tendre et féroce à la fois, raisonnable et intuitif, homme et enfant. C'est ainsi que son ami Patrick Waldberg le décrivit dans son livre d'essais *Les demeures d'Hypnos*: « macrocéphale féroce et mélancolique », se souvenant de lui lors d'un midi parisien de 1937, « avec les yeux brillants des reflets d'un alcool dangereux », -écrit-il-, « seigneurial alors et toujours, aux moustaches lyriques, au menton impérial, le nez défiant fièrement les normes »<sup>7</sup>. Et ainsi, symbole de l'incohérence innée à la condition humaine -le professeur Eugenio Carmona a parlé de dualité en abordant les signes fondamentaux de son iconographie symbolique-, la peinture d'Óscar Domínguez se complait dans la représentation de figures qui cherchent pour elles-mêmes des directions opposées: dans la décalcomanie de *Lion-bicyclette* les directions de l'animal et de la machine ne coïncident pas, comme c'est également le cas dans l'une de ses compositions les plus célébrées, *Le dimanche ou rut marin* (1935) -appartenant à la Collection Óscar Domínguez du TEA Tenerife Espacio de las Artes- où, au milieu d'un décor illusionniste, deux chevaux sont traversés para la moitié par le passage d'une ligne imaginaire d'un miroir.

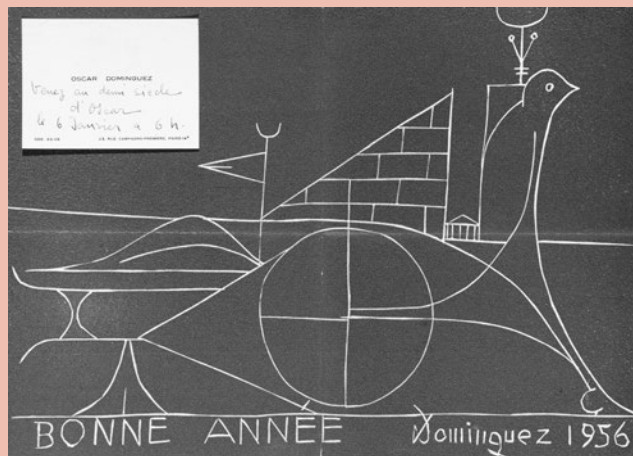
Le déguisement zoomorphique, dans le cas de la peinture d'Óscar Domínguez, ne cache pas seulement une symbolique animale, monstrueuse, en allusion à la part indomptée de l'être humain, mais ce bestiaire surréaliste renvoie également à la force instinctive de sa pratique iconographique.

De même façon que les cultures ancestrales considéraient les animaux comme des êtres porteurs d'un profond savoir inconscient -peut-être des incarnations de leurs ancêtres ou de dieux protecteurs-, la transformation du sujet en rhinocéros ou en crustacé décapode confère au peintre une qualité instinctive cruciale et adopte pour lui-même une fonction magique et révélatrice. Depuis son observatoire d'interprétation et de pensée magique du monde, le Surréalisme a accueilli cette ambivalence métamorphique, ce fablier comme un conflit où l'art et la vie se confondent dans une dualité irrésoluble, dans un « carnaval permanent » -affirme le critique Antonio Zaya-, car « aucun artiste ne correspond autant au profil surréaliste qu'Óscar Domínguez », puisque « le sens général de sa rébellion et de sa provocation possède un véritable relief artistique semblable à celui de sa propre oeuvre »<sup>8</sup>.

Avec l'arrivée des années 1950, Óscar Domínguez aborde ce qu'il appelle lui-même, dans une lettre à son ami Eduardo Westerdahl, « une nouvelle manière de peindre »; c'est-à-dire un « moment heureux » de sa peinture, appelé du *triple trait*<sup>9</sup>, dans lequel la couleur et la ligne prennent, à l'unisson, un protagonisme totalement nouveau. Les lignes -jamais auparavant le dessin n'avait été aussi présent dans son activité picturale-, dans un acte discipliné d'expression minimale, profilent chacun des objets représentés sans pour autant leur donner une apparence de réalité. Les objets sont, aussi dans cette période, des protagonistes à part entière, assemblés et soutenus par le trait délicat et précis du crayon. L'artiste abandonne la tension asphyxiante de ses œuvres antérieures et met en valeur le profil de chacun de ses objets, entourés d'une marge schématique et blanche de pureté. Toutes les choses adoptent de multiples formes hybrides et transformations, désormais détachées de la tension et de la cruauté, et deviennent de simples éléments de jeu. C'est le cas de *Femmes sur un bateau* (1950) -peut-être, à nos yeux d'aujourd'hui, un emblème sympathique de la libération féminine-, une huile sur toile qui représente comme aucune autre peinture l'instinct de jeu d'Óscar Domínguez et sa capacité à inventer des scénarios étonnamment ingénieux. Sous son pinceau, tout élément est susceptible de transformation: quatre femmes naviguent sur un poisson qui est à la fois une barque et une boîte de sardines, et dont le gouvernail est actionné par une clé d'ouvre-boîte. Un artefact mécanique ou un voilier insolite qui surgit dans l'imagination et se projette vers l'impossible. Un vent de liberté qui agite les cheveux noirs des femmes qui y voyagent. Un exemple extraordinaire de plus de l'esprit ludique et poétique pleinement accompli d'Óscar Domínguez.

Dans son recueil d'essais *Corriente alterna*, le poète et essayiste Octavio Paz affirme qu'«écrire sur André Breton dans un langage qui ne soit pas celui de la passion est impossible». Cette phrase nous paraît également valable pour un peintre incontrôlable et iconographiquement visionnaire jusqu'à l'extrême comme le fut Óscar Domínguez (Tenerife, 1906 – Paris, 1957), dont la vie, en outre, fut régie par des règles dictées uniquement par le désir et l'imagination, les passions humaines et l'aspiration à atteindre un langage pictural propre, qui l'obligea à une expérimentation continue dans les divers chemins de la peinture. Son œuvre, en parfaite consonance avec cette machinerie clandestine et irrationnelle du Surréalisme, comme le manifeste ce *fablier* particulier que nous présente aujourd'hui la Galerie Guillermo de Osma, n'a cessé d'éveiller notre admiration et notre enthousiasme à parts égales. Et il est vrai que, au cours de ces dernières décennies, peu d'artistes de la génération des avant-gardes de la première moitié du XXe siècle ont suscité autant d'attente que la figure du génial artiste canarien, Óscar Domínguez, le « dissident perpétuel -comme l'appelait son ami de la génération de la revue *Gaceta de arte*, l'écrivain Domingo Pérez Minik-, de ceux qui, après toute révolution, ne savent pas construire un monde nouveau ».

*Bonne année*, 1956.  
Litografía, 24 x 33.5 cm



1. Eduardo Westerdahl, *Óscar Domínguez*. Barcelone, Gustavo Gili, Collection Nueva Órbita, 1968.
2. L'influence du peintre italien se produit dans la mesure où Óscar Domínguez, aux côtés des peintres Manuel Viola, Remedios Varo et Pedro Flores, ainsi que d'autres artistes exilés à Paris pendant l'Occupation, réaliseraient des répliques d'œuvres de De Chirico et de Picasso, beaucoup d'entre elles acquises après par des collectionneurs inavertis. Il s'agissait d'une activité destinée à financer les actions clandestines de la Résistance, et non d'une activité purement lucrative, comme l'ont signalé plusieurs historiens. Comme le souligne José Carlos Guerra Cabrera dans sa monographie consacrée à Óscar Domínguez : «l'œuvre même de Domínguez fut perméable à celle des auteurs qu'il copiait ou falsifiait durant ces années de pénurie et de privations sous l'Occupation. Il s'agit d'un aspect très intéressant de sa peinture»
3. Voir *Óscar Domínguez: obra, contexto y tragedia*, 2<sup>e</sup> édition, corrigée et augmentée, Tenerife, Association pour la Défense d'Óscar Domínguez, 2026
4. Paul Éluard, texte de présentation reproduit dans le catalogue de l'exposition *Domínguez*, Galerie Louis Carré, 10 Avenue de Messine, Paris VIII<sup>e</sup>, 1-14 décembre 1943
5. Les recherches de l'écrivaine Shaday Larios, dramaturge et objetologue, ont ouvert ces dernières années de nouvelles interprétations sur la mémoire matérielle des objets et leur charge symbolique. *Teatro de objetos documentales*, Barcelone, Uña Rota, 2023
6. L'exposition *Las fuentes del Nilo o la infancia de las vanguardias* curatée par le sculpteur Juan Bordes Caballero et Enrique Bordes Cabrera pour les collections de Lafuente Cultura Material défend la thèse d'un lien direct entre l'industrie des jouets éducatifs destinés à l'initiation au dessin et aux formes géométriques, et l'émergence des langages artistiques modernes de la génération des premières avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. Projet d'exposition de *Lafuente Cultura Material*, Santander, du 29 mai-9 octobre 2026
7. Il s'agit de l'une des théories développées par Fernando Castro Borrego dans son ouvrage *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1978
8. Patrick Waldberg, *Les demeures d'Hypnos*, Paris, Éditions de la Différence, 1976
9. Antonio Zaya, *Óscar Domínguez*, Collection La era de Gaceta de arte, Gouvernement des Canaries, 1992
10. C'est ainsi que le critique Lázaro Santana désigne l'ensemble de peintures regroupées sous le concept de *triple trait* ou de schématisme.

# Óscar Domínguez

## Une biographie

### Guillermo de Osma

Biographie publiée dans le *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*  
(<https://historia-hispanica.rah.es/biografias/13733-oscar-dominguez-palazon>)

**ÓSCAR DOMÍNGUEZ PALAZÓN** naît le 7 janvier 1906 à La Laguna, sur l'île de Tenerife. Son père, propriétaire de plusieurs exploitations bananières, jouit d'une situation économique aisée. Il passe son enfance entre La Laguna et Tacoronte, dans le nord de l'île. Personnage curieux et excentrique, passionné de photographie et collectionneur d'objets insolites, qu'éveille très tôt la curiosité de son fils et lui enseigne les rudiments de la peinture. Les premières œuvres de Domínguez remontent au milieu des années 1920 ; en 1926, il se représente lui-même en artiste bohème, couvert d'un chapeau et fumant la pipe.

À l'âge de vingt et un ans, il se rend pour la première fois à Paris afin de s'occuper des affaires familiales d'exportation de fruits, mais il préfère la vie bohème à l'activité commerciale.

En février 1928, il retourne à Tenerife et présente, à la fin de cette même année, sa première exposition -qui reçoit une critique particulièrement sévère- il y expose plusieurs natures mortes et compositions d'inspiration cubiste encore assez naïves.

En 1929, il retourne à Paris. Sa peinture connaît alors un tournant radical et s'oriente vers un univers onirique et fantastique, sous l'influence des surréalistes, bien qu'il ne les connaisse pas encore personnellement. Sa première œuvre pleinement surréaliste porte le titre révélateur de *Rêve*, 1929 (coll. Caja General de Canarias). Elle semble annoncer l'univers de ses futurs paysages cosmiques. Il manque encore deux ans pour son premier chef-d'œuvre, *Souvenir de Paris* 1932 (coll. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), beaucoup plus subtile et plus accompli, dont la puissance évocatrice tient notamment à une meilleure maîtrise et technique de la réalisation.

À la mort de son père, en 1931, il retourne aux Canaries et découvre une amère surprise, l'ampleur des dettes laissées par celui-ci. Il retourne à Paris, où les difficultés financières, qui ne cesseront désormais de l'accompagner, l'obligent à travailler comme graphiste, sans pour autant détourner Domínguez de sa vocation artistique qui est une réalité. Ses premières œuvres surréalistes -parmi lesquelles *Souvenir*-, sont présentées pour la première fois lors de l'exposition annuelle du Círculo de Bellas Artes de Tenerife.

C'est sans doute à cette époque que commencent ses premiers contacts avec le groupe surréaliste de Tenerife, probablement grâce à Eduardo Westerdahl, qu'il avait rencontré lors de sa première exposition en 1928 et avec lequel il entretiendra une profonde amitié tout au long de sa vie. Déjà collaborateur de plusieurs revues, Westerdahl devient l'animateur de l'exceptionnelle revue *Gaceta de Arte* (1932-1936), qui défend les avant-gardes les plus novatrices tout en soutenant les courants rationaliste, constructiviste et surréaliste. Autour de *Gaceta* se réunissent des écrivains et des poètes tels

qu'Emeterio Gutiérrez Albelo, pour lequel Domínguez réalise la couverture de *Romanticismo y cuenta nueva*, publié par la revue en 1933; Agustín Espinosa, dont il illustre la couverture de *Crimen* (1934); ainsi que Domingo López Torres, Pedro García Cabrera et Domingo Pérez Minik.

En 1933, Domínguez inaugure sa première exposition personnelle, organisée sous les auspices de *Gaceta de Arte* au Círculo de Bellas Artes. Il y présente quinze tableaux pleinement surréalistes, d'une inspiration libre et subjective, où la juxtaposition d'images disloquées, arbitraires et inattendues exprime une nouvelle manière de concevoir la réalité, en quête de sa dimension la plus secrète et la plus onirique. Parmi les œuvres les plus remarquées figurent *Souvenir de Paris*, *Los niveles del deseo* et l'étude pour *Autoportrait*, où on y perçoit une certaine proximité avec l'œuvre de Salvador Dalí ; cependant, comme l'écrit Eduardo Westerdahl dans sa chronique de l'exposition : «Óscar s'éloigne de la construction objective parfaite et des formes réelles de Salvador Dalí. Dalí aime les formes. Óscar est davantage à l'intérieur du rêve », annonce déjà la voie plus libre et plus intuitive qui caractérisera toute son œuvre ultérieure. L'exposition se révéla un échec commercial, ce que le contexte culturel traditionnel des îles laissait présager, par contre elle constitue un véritable révélateur et une mise à jour pour le groupe proche à la *Gaceta de Arte*. Domínguez devient alors le principal lien entre ce groupe et le surréalisme parisien. À la fin de l'été, il retourne à Paris.

L'année suivante, en 1934, il fait la connaissance du groupe surréaliste d'André Breton, qui se réunissait avec les poètes Paul Éluard, Georges Hugnet et les peintres Max Ernst, Yves Tanguy, Salvador Dalí, Victor Brauner, entre autres, au café de la Place Blanche.

L'appartenance au groupe surréaliste avec une idéologie, des règles et une mission révolutionnaire à accomplir et, surtout, avec une organisation particulièrement efficace, fut sans doute fondamentale pour Domínguez. Elle lui procura une identité et un cadre qui lui permirent de développer son imagination exubérante. Ces années, jusqu'au déclenchement de la guerre, furent d'une activité extraordinaire. Il participe à toutes les actions et les expositions importantes du groupe surréaliste, montrant parfois, avec les décalcomanies ou les paysages cosmiques, l'une des voies que le mouvement allait suivre.

Ainsi en 1934 il commence à expérimenter la technique de la décalcomanie, que Breton qualifiait de « la plus électrisante, pour ainsi dire, de ses inventions ». Celle-ci consistait à appliquer une couche de gouache noire sur une feuille de papier, à la recouvrir d'une autre feuille blanche, puis la presser avant de la soulever délicatement, faisant apparaître, selon les lois du hasard et sans intervention de la volonté de l'artiste, des effets surprenants, « afin -selon les mots de Breton- d'ouvrir à volonté sa fenêtre sur les plus beaux paysages, de ce monde et d'ailleurs ». Les premières décalcomanies, que Breton baptisa « décalcomanies sans objet préconçu » ou « décalcomanies du désir », apparaissent sur la couverture de la monographie consacrée à Baumeister que Westerdahl publia dans *Gaceta de Arte* en 1934.

André Breton, Yves Tanguy, Georges Hugnet, Marcel Jean et, plus tard, Max Ernst, qui perfectionnera cette technique en l'appliquant à la peinture à l'huile sur toile dans les années quarante, expérimentèrent la décalcomanie. Technique qui ouvrait une nouvelle voie vers l'automatisme et vers la possibilité d'une peinture surréaliste abstraite, à un moment où Breton remettait en question le surréalisme figuratif et illusionniste d'inspiration dalinienne.

Domínguez et Marcel Jean vont plus loin que la technique primitive de la décalcomanie en y introduisant, au moyen de pochoirs, des formes dans la série des *lions-bicyclettes* ou des *lions et fenêtres*. Ce sont les « décalcomanies d'interprétation préméditée ».

En 1935, il participe aux deux premières expositions du groupe surréaliste. La première est l'Exposition internationale Cubisme-Surréalisme organisée à Copenhague en janvier, aux côtés d'Arp, Brauner, Ernst, Giacometti, Klee, Magritte, Miró et Tanguy. La seconde en mai, lors de la célèbre exposition surréaliste de l'Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, organisée avec son concours par *Gaceta de Arte*, où Domínguez présente pour la première fois un objet surréaliste.

Domínguez ne put assister à cette exposition, à laquelle participèrent Breton, son épouse Jacqueline Lamba et le poète Benjamin Péret, tous fascinés par l'île, ses dragonniers et ses paysages volcaniques, dont Domínguez s'inspira fréquemment. En juillet de cette année, Óscar se trouve à Barcelone, où Marcel Jean le rejoint. Il y fait la connaissance d'Esteban Francés et de Remedios Varo, avec lesquels il passe beaucoup de temps à réaliser des « cadavres exquis », mêlant dessin et collage.

Les œuvres de cette période témoignent d'une plus grande maîtrise technique et d'une évolution vers une iconographie plus riche, où apparaissent paysages cosmiques, taureaux, objets mécaniques, formes animales ou humaines d'aspect monstrueux. À la fin de l'année, il participe à l'Exposition de dessins surréalistes à la galerie Aux Quatre Chemins et, l'année suivante, à l'Exposition Surréaliste d'objets de la galerie Charles Ratton, où il présente notamment *Le Tireur* (Collection Instituto de Crédito Oficial, Madrid) et *Les Pérégrinations de Georges Hugnet* (coll. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid). Tant Marcel Jean qu'Emmanuel Guigon considèrent Domínguez comme l'un des plus brillants créateurs d'objets surréalistes.

En 1936, il expose quatre œuvres à l'Exposition Internationale du Surréalisme de Londres, organisée par Roland Penrose. Il voyage pour la dernière fois aux Canaries afin de participer à l'Exposition d'Art Contemporain organisée par la section de Tenerife de l'ADLAN, derrière laquelle se trouvait le Groupe de Gaceta de Arte. Il y présente des huiles, dont deux d'inspiration canarienne, *Cueva de guanches* et *Recuerdo de mi isla*, ainsi que des dessins et des objets. La Guerre Civile le surprend et l'oblige à se cacher pendant plusieurs mois, jusqu'à son retour à Paris à l'automne, où il accueille dans son atelier Esteban Francés, qui a fui Barcelone. À la fin de cette année, il participe à l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, organisée par le Museum of Modern Art (MoMA) de New York.

En 1937, il s'installe dans le quartier de Montparnasse, où il résidera jusqu'à la fin de sa vie. Il occupe d'abord un atelier sur le boulevard du même nom, et plus tard, en 1942, un autre situé rue Campagne-Première. Il fréquente La Coupole et, surtout, Le Select.

L'année 1938, que José Pierre qualifie de « la plus glorieuse de toute l'histoire du surréalisme », constitue également une année décisive pour Domínguez.

De janvier à février se tient à Paris l'Exposition Internationale du Surréalisme, organisée par Breton et Éluard avec le concours de Duchamp, à la Galerie des Beaux-Arts. Dans cette exposition conçue à la façon surréaliste, Domínguez présente un *Mannequin* et l'objet *Jamais*. À cette occasion s'édite le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, dans lequel sont reproduits deux de ses objets ; il y figure sous le surnom de *Dragonnier des Canaries*.

Il commence alors à peindre ses premiers tableaux cosmiques, obtenus, selon Marcel Jean, d'une manière fortuite. Alors qu'il se trouvait dans son atelier avec des amis, buvant ou conversant, Domínguez laissait son pinceau courir librement sur la toile, parcourant la surface à plusieurs reprises sans même prendre conscience de ce qu'il était en train de peindre. Selon Breton, avec ces mouvements du bras aussi peu calculés et aussi rapides que ceux d'un essuie-glace; et selon Éluard, il agissait tel un esclave du subconscient, s'abandonnant à un processus gestuel.

En tout cas, la plupart des critiques considèrent cette période comme la plus originale de l'artiste, celui qui traduit le mieux l'intérêt de Breton pour l'automatisme gestuel ou moteur. Il commence alors sa période des réseaux, ou « lithochronique », fondée sur une théorie pseudo-scientifique de la solidification du temps qu'il élabore avec le scientifique et écrivain argentin Ernesto Sabato, avec lequel il entretient une profonde amitié.

Dans une recherche plus subjective et intuitive, l'un des meilleurs exemples de Domínguez où se mêlent ces théories et ces concepts est *Nostalgie de l'espace* (1939, MoMA), fusion d'un paysage cosmique et d'une surface réticulaire lithochronique. Ces structures en réseau demeureront présentes jusqu'en 1944, dans des paysages ou enveloppant des figures féminines et des objets.

Le déclenchement de la Seconde Guerre Mondiale provoque la dispersion du groupe surréaliste. Une partie importante de ses membres, Jacqueline Lamba, Breton, Max Ernst, André Masson, Wifredo Lam, Benjamin Péret, Jacques Hérold, René Char, Domínguez et d'autres se réfugient à Marseille, où ils tentent d'échapper vers l'Amérique. À Marseille, le groupe poursuit ses activités en réalisant un grand nombre de remarquables dessins collectifs et de cadavres exquis. Ensemble, ils conçoivent également un jeu de cartes, pour lequel Óscar Domínguez dessine la carte Freud. Domínguez, comme Arp, Bellmer, Brauner, Hérold et d'autres, ne parvient pas à embarquer pour l'Amérique, contrairement à Breton, Duchamp, Ernst, Tanguy, Masson ou Matta.

Au printemps 1941, il est de retour à Paris. Il participe activement aux activités du groupe surréaliste clandestin, proche de la Résistance, La Main à Plume.

Il revient progressivement à la figuration, renouvelant son intérêt pour le taureau-minotaure ainsi que pour la figure féminine avec ses tableaux de femmes déformées et monumentales, les « femmes démontables » (1941-1943), selon l'expression de Fernando Castro.

Il resserre son amitié avec Picasso, qu'il visite régulièrement dans son atelier de la rue des Grands-Augustins ; ils se retrouvent également, avec Éluard, Leiris, Hugnet, Fenosa et d'autres, au restaurant Le Catalan, situé à proximité de l'atelier.

L'autre grand ami et soutien de ces années est le poète Paul Éluard, qui s'est éloigné de Breton et du groupe surréaliste orthodoxe à la suite de son rapprochement du Parti communiste. C'est Éluard qui rédige le magnifique texte accompagnant la première exposition individuelle de Domínguez à Paris, à la Galerie Louis Carré (du 1er au 14 décembre 1943). Avec ses tableaux de figures féminines et de taureaux, il y présente ses œuvres métaphysiques d'inspiration chiricienne, où le revolver occupe une place centrale.

Avec le retour de Breton se produit la rupture définitive de Domínguez avec le groupe surréaliste orthodoxe, s'engageant désormais sur une voie plus indépendante.

En 1945, il a une intense activité. Il expose à Paris, Bruxelles et New York. Il entretient toujours d'excellentes relations avec le groupe d'espagnols de Paris et fréquente Clavé, qui réalise plusieurs de ses portraits, ainsi que Peinado, Parra, Bores, Luis Fernández, Flores, Viñes et le sculpteur Fenosa. À partir de cette date, il expose régulièrement avec eux.

Cette même année, sa vie sentimentale, jusque-là mouvementée, se stabilise lorsqu'il épouse Maud Bonneaud, rencontrée pendant l'Occupation. Maud apporte à sa vie privée un équilibre et un ordre qui perdureront jusqu'à leur divorce, en 1950.

En 1946, il voyage en Tchécoslovaquie pour participer à une grande exposition organisée à la salle Manes de Prague sous le titre *Art de l'Espagne républicaine. Artistes espagnols de l'École de Paris*. Aux côtés de Picasso, Julio González, Bores, Clavé, Condoy, Luis Fernández, Ismael González de la Serna et d'autres, il y présente douze œuvres. L'exposition constitue un important événement dans la vie culturelle pragoise. Avec l'œuvre de Picasso, déjà pleinement reconnu, c'est Domínguez qui suscite le plus vif intérêt. Cette réussite donne naissance à une collaboration féconde avec la Tchécoslovaquie où Dominguez expose en l'espace de deux ans, encore à cinq reprises, deux expositions individuelles et trois collectives. Beaucoup de ses œuvres rejoignent alors des collections publiques et privées de Prague, Brno, Olomouc et Bratislava.

C'est dans les tableaux de cette période, d'une figuration expressionniste où les contours des figures et des objets sont soulignés par d'épais traits noirs, où l'influence de Picasso se manifeste avec une évidence directe. « Le peu que je sais, je le dois à quatre-vingts pour cent à Picasso. C'est une personne qui vous ouvre constamment les yeux et vous montre de nouveaux horizons », écrit-il à Westerdahl.

En 1947, il se rend à Londres. Il publie son unique livre, *Les deux qui se croisent*, de ton surréaliste, dans lequel il se révèle un écrivain poétique, plein d'humour, d'esprit et de fantaisie.

Il réalise trente-deux eaux-fortes pour illustrer *Poésie et Vérité* de son ami Paul Éluard, qui publie un poème consacré à l'artiste dans les *Cahiers du Sud*. Il expose, avec Parra, à la Galerie Breteau. Il passe l'été à Golfe-Juan, où il voit presque quotidiennement à Picasso, et raconte à Eduardo Westerdahl qu'il a peint quatre-vingt-dix toiles pendant l'été.

À partir de 1948, le trait épais qui délimitait jusque-là ses figures se réduit à une ligne fine, souvent exécutée à l'encre de Chine, qui cerne les aplats de couleur; introduisant des tons beaucoup plus vifs, rouges, jaunes, verts et bleus, ce qui oblige ses compositions à devenir plus synthétiques et plus schématiques.

Commence alors la période du « triple trait » (champ de couleur – marge blanche – ligne noire à l'encre – marge blanche – champ de couleur), le lyrisme s'y accentue, tandis que demeure son humour caractéristique, désormais plus subtil et moins agressif, ce qui amène Westerdahl à le rapprocher de Klee. Cette période, se prolonge jusqu'en 1953, où il réalise d'exquises figures féminines élancées et stylisées, des scènes de tauromachie, des compositions d'oiseaux, des natures mortes, compotiers mange-fruits ainsi que la série des *Ateliers*.

En 1950, il participe à deux importantes expositions individuelles : l'une à la prestigieuse Galerie de France à Paris (février-mars), et l'autre à la Galerie Apollo de Bruxelles (mars), dont le préface du catalogue est rédigé par le poète Christian Dotremont.

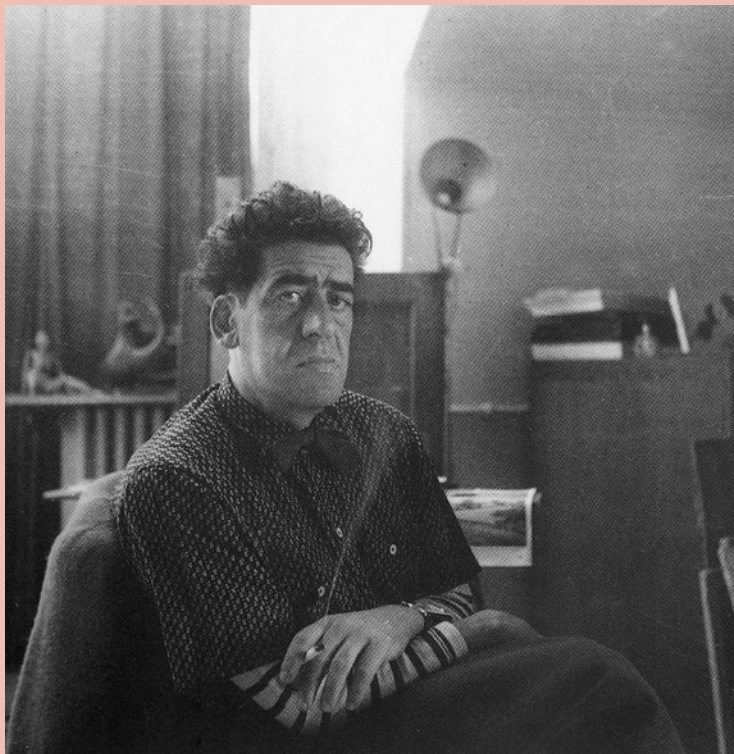
Après son divorce avec Maud, son équilibre déjà fragile s'érode progressivement. Il entre dans un cercle vicieux de crises, dépressions, échappatoires par l'alcool et une vie frénétique qui ne lui apporte aucune satisfaction, situation dont il est pleinement conscient.

Il commence une relation avec Marie-Laure Bischoffsheim, vicomtesse de Noailles par son mariage. Femme d'une immense fortune, elle avait été muse et mécène du surréalisme. Avec son mari, elle avait financé *La Edad de Oro* de Luis Buñuel, ainsi que diverses activités et publications du groupe surréaliste.

En 1954, il présente une exposition individuelle à la Galerie Drouant-David à Paris. Il y montre, entre autres, une série de tableaux dans lesquels il reprend la technique de la décalcomanie, ou il mélange gouache et huile directement sur la toile afin de créer des paysages lunaires, volcaniques, fantasmagoriques et inquiétants, témoignant une fois de plus sa liberté créatrice et de sa remarquable capacité de renouvellement.

L'exposition, selon les propres mots de Domínguez, fut un grand succès de public, de critique et de ventes; l'État français acquiert à cette occasion une toile intitulée *Tenerife*.

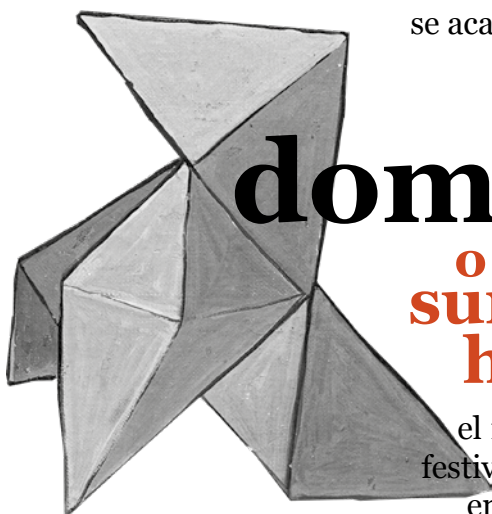
L'année suivante, une exposition rétrospective lui est consacrée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, et en 1956 il expose de nouveau à Paris (Galerie Diderot). Malgré ces succès relatifs, Domínguez est sans doute conscient que sa réputation internationale ne s'est pas imposée avec la même force que celle de plusieurs de ses compagnons de la première génération surréaliste, tels que Miró, Ernst, Magritte, Tanguy ou Arp.



Ses crises s'aggravent et nécessitent plusieurs hospitalisations dues à une mélancolie grandissante qui s'empare de lui, que les excès et l'insatisfaction ne font qu'accentuer.

Il expose pour la dernière fois à la fin de l'année 1957 à la Galerie Rive Gauche. Quelques semaines plus tard, le 31 décembre 1957, il met fin à ses jours en se taillant les veines.

À ses funérailles assistent, entre autres, Man Ray, Dora Maar, Patrick Waldberg, Max Ernst, et de nombreux peintres espagnols de l'École de Paris, ainsi que des personnalités de la haute société et une foule hétéroclite d'habitants de son quartier qui lui témoignaient une profonde admiration.



se acabó de imprimir

# óscar domínguez

o el  
surrealismo  
híbrido

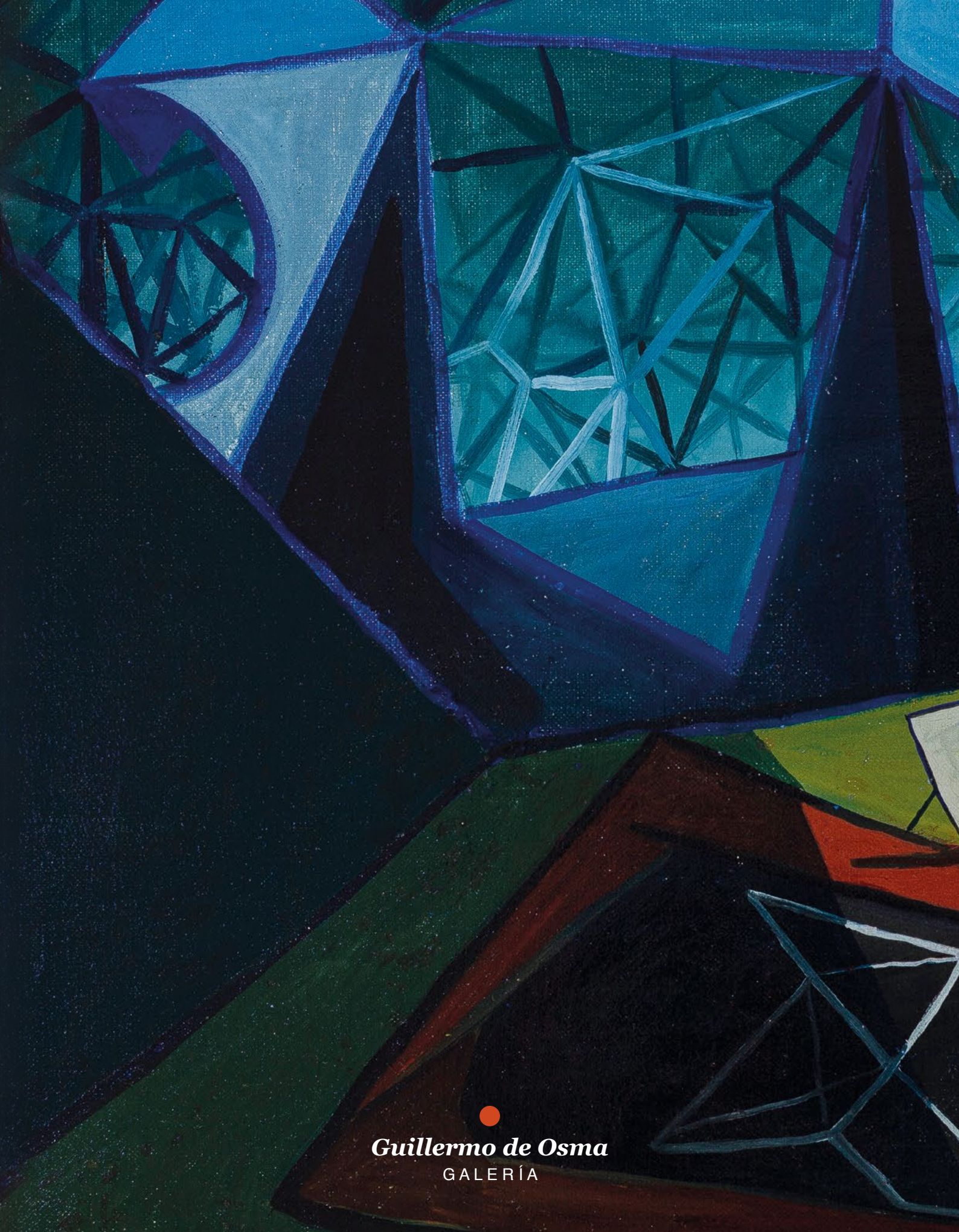
el 1 de septiembre  
festividad de san Josué  
en los talleres de  
ADVANTIA  
COMUNICACIÓN GRÁFICA

MADRID MMXXVI









*Guillermo de Osma*  
GALERÍA