



Max Ernst, Visión provocada por el aspecto nocturno de la Porte de Saint-Denis, 1927, Colección privada.

Arte y Teoría en los discursos plásticos de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez.

Carlos Parra Romero.

Resumen: La obra artística de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez cuenta, en un principio, con diferencia entre ambas. Sin embargo, estos artistas de las primeras vanguardias cuentan con una serie de semejanzas rastreadas en otros enfoques que se hallan más allá de lo formal. Para darle un soporte a dicha afirmación, se analizará en cada caso el desarrollo artístico que ha tenido con el fin de llegar a cómo se ha entendido las relaciones artísticas entre ellos antes, durante y después la década de los 30 del siglo XX, momentos en los que coincidieron en el movimiento surrealista. De este modo, se apreciará cómo hay un sentido poético acentuado entre ellos, además de unas particularidades simbólicas, perceptuales e imaginativas que entran en los condicionantes e intereses de cada artista. De este modo, se abarcará un análisis teórico-artístico centrado en la mirada realista y conceptual de aquello que no esté relacionado con lo determinado hasta ahora por la historiografía.

Palabras clave: Domínguez, Tanguy, teórico, artístico.

Abstract: The Max Ernst, Yves Tanguy and Óscar Domínguez's artwork has, primary, with differences between us. However, those artists of the firstly avant-gardes has some similarities tracked in other approaches that they're beyond of the formal element. For give a support to this affirmation, it will analyse in every case the artistic developing that they have with the end to arrive how it understand the artistic relation between us before, during and before the decade of 30 of 20th. Moments when they're in the surrealist movement. So, it will appreciated who it has a great poetical sense between us, in addition of some particulars symbolic, perceptual and imaginative that they enter in the condition and interests of every artist. In this way, it will encompass a theoretical-artistic analysis focusing in the realistic and conceptual look that it don't be link with these affirmation that the historiography does.

Keywords: Domínguez, Tanguy, Theoretical, Artistic

I Max Ernst.

A la hora de establecer un recorrido biográfico de la figura de Max Ernst, hay que esclarecer los puntos importantes a nivel cronológico. Nacido en 1891, Ernst comenzó sus estudios de letras en la Universidad de Bonn en 1910, dando lugar a la finalización en 1914. Su primer contacto de importancia con el arte contemporáneo sucedió en 1912, cuando realizó una visita a la exposición del Sonderbund en Colonia. En dicha exposición, Ernst pudo apreciar diferentes obras de Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Signac, Picasso, Matisse, Hodler, Much y de los expresionistas alemanes. Tras este primer baño de tendencias vanguardistas, en 1914 conoció a Hans Arp cuando realizó el servicio militar como soldado de infantería.

Sin embargo, no es hasta 1916 cuando Ernst empieza a establecer contactos con aquellos artistas pertenecientes al dadaísmo, por motivo de su participación en el año mencionado de una exposición de la galería Sturm en Berlín. Otro de los contactos que tuvo con las vanguardias se produjo pasado los tres años al visitar a Paul Klee en Múnich, además de contemplar reproducciones de obras de Chirico, quien Ernst encontrará una gran inspiración a la hora de encaminar su obra. En 1920 organizó con Theodor Baargeld una exposición dadaísta en Winter de Colonia, que se cerró al considerarse una exposición cargada de referencias para, aquel entonces, de carácter obscuro. En 1921 conoció a Paul Eluard y Gala Eluard, además de estrechar mayor amistad con Hans Arp, además de Sophie Taeuber y Tristan Tzara. En 1922 se estableció definitivamente en París, exhibiendo en el siguiente en el Salon des Indépendants. Además, pintó un ciclo mural en la casa de Eluard, prueba de la estrecha relación que tuvieron ambos. En 1925 estuvo de vacaciones en la costa de Bretaña donde escribió los orígenes de su invención, la técnica del frottage. Estos escritos están localizados en la serie *Histoire naturelle*. Otro hecho artístico importante dio lugar en 1929 cuando publicó la conocida novela de *La Femme 100 têtes*, comenzando el año siguiente la serie sobre Loplop¹. A partir de 1925 comenzó a mostrar un mayor interés por la textura. Por ello, sus cuadros tomaron un camino en el que se mostraba más una libertad artística por parte del creador que la idea de seguir los cánones dictados por un intelectual. De este modo, los cuadros se caracterizarán por tener una pasta gruesa, por la incorporación del objeto en el cuadro junto a una síntesis del mundo interior, de los sueños, de lo que se ve y de lo que se observa en el más allá de las apariencias. Ernst busca que en lo que es en una obra de arte, instale una serie de factores que den lugar a lo que considera aquello que va más allá de la pintura como sería la mencionada introducción del objeto en la pintura. Ello dará lugar a que en exposiciones como la celebrada en su casa de Saint-Martin d'Ardeche, realice una serie de esculturas. Parece ser que fue el descubridor. Durante los años 1940 y 1950 experimentará con la técnica de la Delcacomanía² para crear una serie de cuadros paisajísticos donde la ironía quedó en un segundo plano al interesarse más por la profundidad³.

En los años siguientes tuvo lugar su primera exposición en Nueva York, además de realizar obras representativas como la novela de collages *Una semaine de bonté y Toda una ciudad*. En 1936 participó en la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* en el museo de Arte Moderno en Nueva York con un total de cuarenta y ocho trabajos suyos. A partir de 1937 comenzaron unos momentos difíciles en su vida, creando obras como *El ángel doméstico* a modo de reacción ante la impotencia que sintió por acometerse la Guerra Civil Española. Además, en el año siguiente tuvo que abandonar París siendo perseguido en 1939 por las auto-

1 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 94.

2 Presión de óleo u otra pintura entre dos hojas de papel o lienzos. CIRLOT, J. E.: *Max Ernst*. Madrid, 1968.

3 CIRLOT, J. E.: *Max..op.cit.*

ridades francesas al ser considerado un extranjero enemigo, provocando su marcha a Nueva York en el 14 de Julio de 1941. En 1943 tuvo lugar su primera estancia en Arizona, conociendo a Dorothea Tanning, tomando la decisión de vivir en Sedona con ella en 1946. Sin embargo, en 1950 decidió realizar su primer viaje en 1950 por Europa y en 1951 realizó su primera exposición retrospectiva en su ciudad natal. En 1953 regresó definitivamente a Europa para instalarse en París, además de recibir el gran premio de pintura en la bienal de Venecia de 1954. Los últimos hechos de importancia fueron sus últimas retrospectivas en 1962 y en los años 1969 y 1970, la primera tuvo lugar en la Tate Gallery mientras que la segunda fueron acontecidas en lugares como Estocolmo, Amsterdam y Stuttgart. Entre estos años pintó *El retorno de la bella jardinera*. Finalmente, su muerte tuvo lugar el 1 de abril de 1976 en París⁴.

En el movimiento Jugendstil alemán se muestran las tendencias dadas en Austria y Alemania. Un movimiento en el que se rastrea una serie de caracteres que bien muestra relación con algunas facetas del surrealismo. Es por ello que artistas de poco conocimiento como Fritz Hegenbart, Bruno Héroux, Willy Pogany fueron claras referencias en la obra de Ernst. Estos artistas mencionados presentan unas cargas sentimentales envueltas en lo morboso y en lo dramático, todo bajo un oscuro simbolismo en el que se ve plasmado en una serie de imágenes insólitas. Este discurso es un argumento que encaja muy bien en la obra de Ernst y, por tanto, fue de su interés para abstraer aquello que le interesase para adaptarlo en lo que sería su producción artística tan conocida. Además, se puede afirmar que la obra de Ernst no muestra ningún tipo de academicismo, ya que incluso su referencia más clásica -Chirico- afirmó que siente un impulso inconsciente a la hora de llevar a cabo su expresión artística, aspecto que Ernst también señala en su denominada técnica espiritual en *Surréalisme au service de la Révolution* y en sus escritos. Ernst también señala lo siguiente sobre su obra y la pintura surrealista⁵:

*Cediendo con naturalidad a la evocación de alejar las apariencias y de trastornar las relaciones de las <<realidades>>, la pintura surrealista ha podido contribuir, con la sonrisa en los labios, a precipitar la crisis general de conciencia que debe tener lugar en nuestro tiempo*⁶

Con la introducción del collage en la práctica artística, el cuadro artístico cuenta con la incorporación de fragmentos procedentes del mundo real. Tristan Tzara señala que el hecho de disponer un fragmento de papel blanco sobre otro papel blanco hace que el soporte no tenga el mismo matiz blanco que hubiera tenido estando solo dicho papel, dando así a la obra -en este caso pictórica- una nueva dimensión en la que hay un interés por estudiar en ellas los valores relacionados con nuestros sentidos. Max Ernst, Hans Arp y Picaso estuvieron interesados por la mecánica de la yuxtaposición con el fin de jugar con diferentes materiales. En el caso de Ernst hay una evolución dado gracias a su espíritu dadaísta, a las enseñanzas que tuvo del cubismo, la herencia del simbolismo, la magia, la leyenda; todo en un interés intelectual de corte germánica que evolucionará hacia la configuración de un soporte mediante la yuxtaposición de imágenes al azar. Aragón explica todos los procedimientos artísticos dados por Ernst⁷.

Max Ernst encuentra en el collage una manera de encuentro entre distintas realidades visuales, desplazando el significado germinal de cada una en su propia esencia y así dando

4 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 95.

5 CIRCLLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 278-280.

6 CIRCLLOT, J. E.: *Introducción...op. cit.*, pp. 280.

7 *Ibidem*, pp. 285-287.

lugar a una surrealidad. Su encuentro con la técnica del collage se debió a su interés por introducir en sus obras ilustraciones relacionadas con los estudios de la psicología, de los minerales. Con estos elementos que le causaban interés, daba lugar a un sinfín de creaciones donde el principal discurso sería la contradicción mediante la superposición de dos imágenes distantes -en una primera instancia- entre sí. Este tipo de soluciones se verían reflejadas en *La Femme 100 têtes*. En *Historia Natural* Ernst reflejó sus primeros resultados obtenidos por la técnica del frottage, fruto de una obsesión que tenía por las muescas que veía en el suelo. Ello le dio lugar a la incorporación de papeles fragmentados al azar de los que fue frotando con una mina de lápiz plomo, introduciendo toda una suerte de hojas de árbol con sus venas, bordes rugosos de una tela de saco, pinceladas sueltas, et. Todo ello a causa de su obsesión por todas ideas, buscaba la plasmación de todo un resultado dado por el análisis de la materia⁸.

En cuanto al recorrido estilístico de Ernst, se analizarán aquellas obras que representen un hito importante tanto en lo que se refiere a los aspectos referentes al estilo y a las soluciones conceptuales y poéticas que irá desentrañando el artista. En primer lugar, hay que destacar la manera en la que Ernst realiza el empleo de sus collages contemporáneamente a los dadaístas, quienes estaban en sus momentos de pleno desarrollo. Es indiscutible la influencia que tuvo el movimiento en la obra del artista debido a los contactos directos que

mantuvo con varios artistas de dicha tendencia artística; no obstante, Ernst estuvo muy interesado en las teorías psicoanalíticas, unas teorías que marcarán una serie de matices que harán que su obra tenga, en estos momentos, un toque diferente a las producciones dadaístas. Un ejemplo de ello sería la denominada *Dadá-Gauguin* (1920) (Fig. 1), obra en la que el artista homenajea a Gauguin mediante una adaptación de la característica temática del artista postimpresionista: la representación de personajes tahitianos. En este caso, en la pintura aparecen personajes envueltos en una serie de motivos vegetales o biomórficos, elementos que encarnarían un conjunto de significaciones de connotaciones sexuales que, en el contexto de la obra, harían referencia cómo los instintos sexuales internos perturbarían el equilibrio entre las personas y la naturaleza⁹.



(Fig. 1) Max Ernst, *Dadá-Gauguin*, 1920, Art Institute of Chicago.

En el sentido artístico, estas declaraciones suponen un paso importante en la producción plástica de Ernst, materializándose en piezas *Como el dormitorio del maestro, vale la pena pasar allí una noche* (1919) (Fig. 2) en la que el artista utiliza una temática archiconocida en la historia del arte, el estudio del pintor. En ella, refleja un conjunto de elementos simbólicos que refleja todo aquello que le rodea desde su subconsciente; una serie de elementos como el pez que, a ojos del psicoanálisis, connotan la sexualidad, todo ello estructurado en un horizonte en el que se produce la tensión entre el artista -siendo el oso situado en el fondo de la composición- y todos los elementos que forman parte de su mundo interior. Además

8 *Ibid* pp, 287-290.

9 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, pp. 14-16. SPIES, W.: *Max Ernst*. Madrid, 1986, p. 3.

de los animales, hay elementos procedentes de la vegetación y figuras que adquirieron una nueva dimensión significacional, la anatomía humana. Por ello, Ernst comienza a evolucionar hacia un imaginario que ha de ser entendido según qué tipo de referencias se hallan representadas y cómo cada solución formal articula el sentido intrínseco de los conceptos de la obra artística¹⁰.



(Fig. 2) Max Ernst, Como el dormitorio del maestro, vale la pena pasar allí una noche, 1919, Colección particular.

El uso de elementos que nada tuvieron que ver con el desarrollo artístico histórico hasta los momentos del artista, fue uno de los temas recurrentes en su producción artística. En este sentido, la técnica del collage le otorga dicho carácter al utilizar elementos pertenecientes a una realidad material. *La cercanía a la pubertad* (1921) (Fig. 3) representaría esta faceta del artista al introducir una fotografía que fue, anteriormente, una mujer recostada en un sofá. Mediante la rotación de la figura, se indica una connotación erótica que, paralelamente, conecta con la negación de la gravedad al hacer referencia a la constelación de Pléyades. Estos elementos, a pesar de sus divergencias, tienen en común el discurso en torno a lo aleatorio y al inconsciente, una narrativa que el artista demostró momentos antes de ir a París¹¹.



(Fig. 3) Max Ernst, La cercanía a la pubertad, 1921, Colección particular.

Su marcha a París en 1922 se dio debido a las dificultades que atravesó en Colonia. Invitado por Paul y Gala Eluard, Tristan Tzara y André Breton, realizó en agradeci-

10 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, pp. 19-20.

11 BISCHOFF, U.: *Max Ernst...op. cit.*, p. 20.

miento *La reunión de amigos* (1922)¹². Un cuadro de temática concurrida en la historia del arte en la que -como hecho circunstancial en su desarrollo estilístico- marcará el tránsito hacia una nueva etapa en la que llevará a cabo, según Bischoff, una ruptura con la historia del arte y la creación de un nuevo lenguaje artístico. Un ejemplo que encajaría a la percepción con esta línea rupturista de los elementos tradicionales de la historia del arte sería *Edipo rey* (1922). Una de las primeras obras en la que se considera que Ernst consigue aunar a la perfección las técnicas del montaje y del collage. Encorsetada en los elementos arquitectónicos ilógicamente desproporcionados, se representan una serie de objetos de los que cuentan conexiones entre sí. El hecho de representar una mano que sostiene una nuez haría referencia a la fruta prohibida, mientras que los pájaros que se asoman serían aquellos que buscan saciar su curiosidad. Un conjunto de acciones castigadas por el tratamiento de las figuras, este cuadro cuenta con unas conexiones que bien hacen alusión al antiguo mito de Edipo. Además, el duro tratamiento de la obra le otorga una textura que se asemeja a la conseguida por el empleo del collage¹³.



(Fig. 4) Max Ernst, *Edipo rey*, 1921, Colección particular.

En su estancia en París también realizó óleos de gran formato caracterizados por tratar temas propios del academicismo, es decir, aquellos relacionados con la mitología o con la historia. Lo interesante en estos cuadros es cómo Ernst adapta la influencia de la obra de Chirico a sus propias necesidades. En este caso, habría que destacar el uso del distanciamiento en sus composiciones y la manera en la que adapta los escenarios propios de Chirico en su obra. Para ello, hay que mencionar la obra titulada *La mujer oscilante* (1923). Siendo esta obra una alusión a la temática de la diosa de la fortuna, se halla en un escenario abierto hacia el mar cubierto de un cielo gris en degradado. Compositivamente, la figura se dispone a modo de diagonal para contar, en ambos lados, dos columnas inestables que harían mención a un Estado que se encuentra frágil ante la incertidumbre de la diosa de la fortuna. El mecanismo maquinista en el que se inserta el personaje femenino viene dado por el interés despertado por parte del artista por la maquinaria, sienta otro elemento que reforzaría la idea de peligro. Por lo que, la diosa fortuna representaría lo incierto -aspecto propio de la fortuna- debido a una maquinaria de la que se desconoce cómo opera



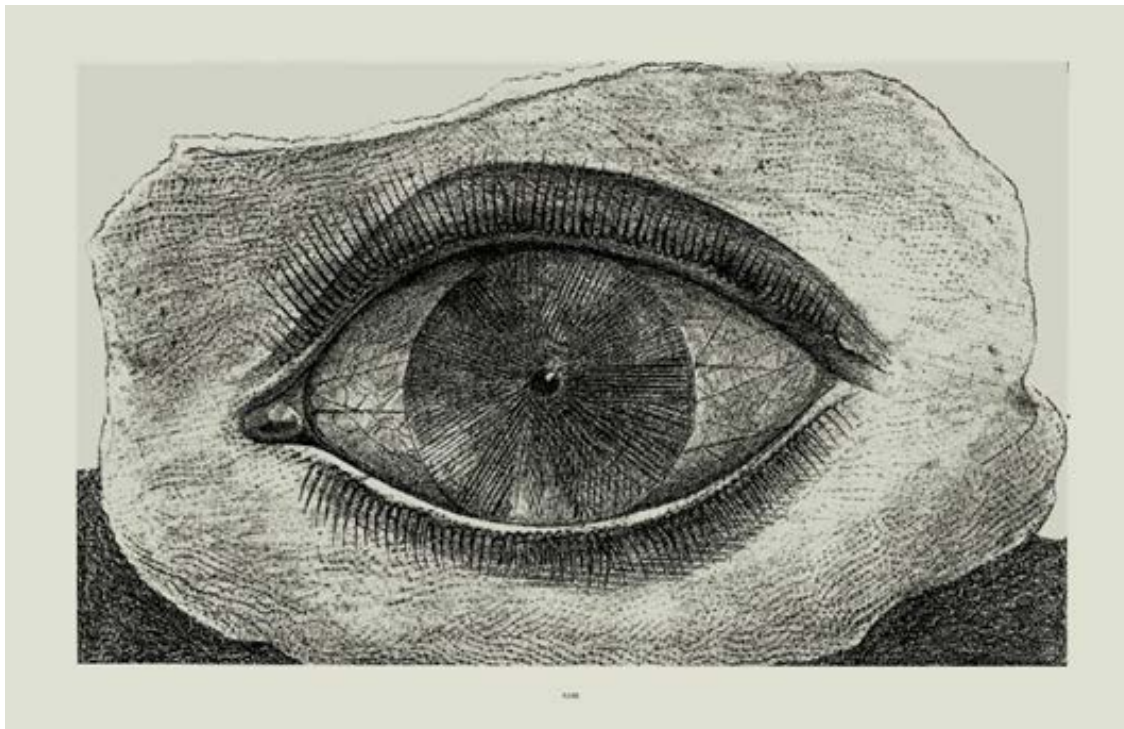
(Fig. 5) Max Ernst, *La mujer oscilante*, 1923, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

12 Una obra muy significativa a la hora de entender en qué círculos se encontraba el artista en ese momento. Fueron unos momentos en los que Ernst pudo apreciar de cerca la obra de Chirico y, de este modo, entender los profundos significados de su conglomerado conceptual. Además, mostró interés en el desarrollo que los futuros escritores surrealistas hacían de la escritura automática. De modo que Ernst reflejó de manera gráfica lo que supondrá en un futuro esta reunión, el nacimiento del movimiento surrealista. TADINI, E.: *Max Ernst*. París, 1968.

13 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 23.

y, ante el espectador, sólo despierta desconcierto¹⁴.

Uno de los hechos importantes en el desarrollo artístico de la obra de Ernst se produce en 1925, un año después del manifiesto surrealista. Este hecho supondría la invención de la técnica del frottage, un procedimiento que será utilizado con mucha insistencia en su obra¹⁵ y, entre varias composiciones, hay que destacar su serie titulada *Historia Natural*. Esta invención técnica se constató por parte del artista bajo el término *Más allá de la pintura*¹⁶.



(Fig. 6) Max Ernst, *Historia natural. La rueda de la luz* (lámina XXIX), 1926, Colección Würth.

La mención a Leonardo se debe a la manera en la que Ernst descubrió la técnica, siendo la contemplación de las manchas en la pared. Además, en dicho escrito se evidencia que Ernst no deja que el azar se utilice con completa arbitrariedad, sino que utiliza en cierto modo la consciencia con el fin de obtener unos resultados dados por el azar. Otro de los aspectos a tener en cuenta de la técnica es que supone un acercamiento a la realidad material del objeto representado al jugar con los diferentes componentes estructurales del material que se está tratando, dando lugar a toda una serie de matices captados en las hojas de los árboles. Además, composiciones como un ojo o un caballo, aparecen completamente estáticos. Por tanto, el artista llega a alcanzar un nuevo campo de significación al introducir la idea de objeto no sólo representado por la retina, sino también representado por el contacto de un material hallado más allá de la pintura¹⁷.



(Fig. 7) Max Ernst, *Eva, la única que nos queda*, 1925, Colección particular.

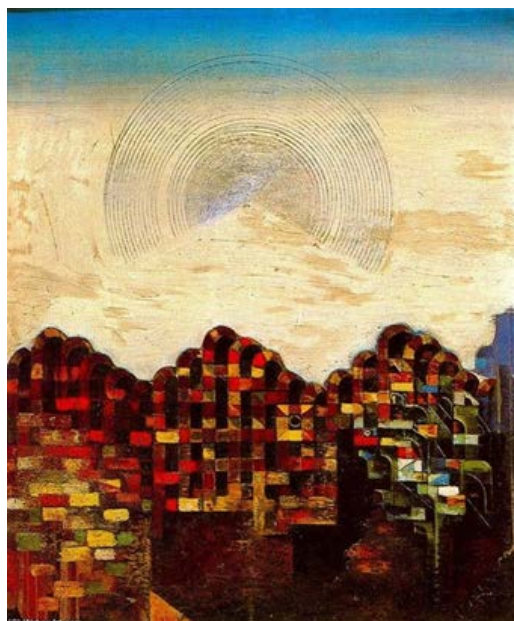
14 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de...*, op. cit., 1993, pp. 24-27.

15 CIRLOT, J.E.: *Max Ernst. Galería Iolas-Velasco*. Madrid. 1967, p. 8.

16 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 34.

17 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de...op. cit.*, 1993, p. 34-37.

Tras este primer paso técnico, Ernst culminaría esta serie con una pieza titulada *Eva, la única que nos queda* (1925). Una posible alusión a la Génesis, una pieza en la que su importancia reside en lo que supuso en los avances técnicos del artista, ya que fue su primer acercamiento del frottage al óleo mediante a una especie de bajo relieve realizado por el uso de una masa compuesta de óleo y escayola para pintar el peinado de la figura. Esta pieza tendría, como consecuencia, la invención de la técnica del grattage. Basada en el raspado o el arañado, supone ello como una manera de traspasar los efectos obtenidos por su experimentación con el frottage al óleo¹⁸. A nivel temático, la obra de Ernst dará un giro importante al contar con una gran proyección la siguiente temática: la contraposición de la civilización con todo aquello relacionado con lo trópico, con la naturaleza¹⁹.



(Fig. 8) Max Ernst, París-Sueño, 1925, Colección particular.

Importantes ejemplos de estas nuevas características llevarían como título *París-Sueño* (1925) (Fig. 8), *La rueda solar* (1926) y *Visión provocada por el aspecto nocturno de la Porte de Saint-Denis* (1927) (Fig. 9). En el primer ejemplo, Ernst raspó con una espátula la superficie formando un astro compuesto de varios anillos en forma de dos tercios de círculo; suspendido este disco solar en conjunto, se halla una fachada de una casa que parece estar conformado de piedras de color rojo formado de cintas para dar lugar a lo que sería París, todo ello estructurado en una configuración orgánica. *La Rueda Solar*, en cambio, se considera como una versión desarrollada de Historia Natural por la introducción de los colores. En esta obra, el artista pretendía hacer una alusión a las desgarradoras pinturas paisajísticas románticas de Caspar David Friedrich. Para ello, decidió crear unos anillos solares en el que se destacarían un mar agitado por las corriente y un cielo azul que engulle dicha agitación.



(Fig. 9) Max Ernst, Visión provocada por el aspecto nocturno de la Porte de Saint-Denis, 1927, Colección privada.

De este modo, el artista crearía una fusión entre el cielo y la tierra, además de un remaque del horizonte que los divide; todas estas referencias -bajo un lenguaje inconsciente- tendrían como objeto mostrar cómo la obra de Ernst va evolucionando hacia una faceta más poética. Además, es de destacar cómo va introduciendo el bosque como elemento que, a lo largo de los años, será muy característico en sus composiciones, mencionado anteriormente en *París-Sueño*. El siguiente cuadro sería una consecuencia de *París-Sueño*, *Visión provocada por el aspecto nocturno de la Porte Saint-Denis*. El título haría referencia a

18 CIRLOT, J.E.: *Max Ernst. Galería Iolas-Velasco*. Madrid. 1967, p. 9

19 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 40.



L'œil sans yeux, la femme 100 têtes et Loplop retournent à l'état sauvage et recouvrent de feuilles fraîches les coeurs de leurs fidèles oiseaux.

(Fig. 10) Max Ernst, *La mujer de cien cabezas*, 1929, MoMA.

la inmensa puerta de piedra de la ciudad, ya que hasta en 1927 no se usó la que ahora es el arco de triunfo. La evolución de la obra mencionada -París-Sueño- sería la representación de París como un muro inaccesible que, paralelamente, mostraría un aspecto semejante a esos bosques de apariencia peligrosa²⁰. De este modo, entra en juego la tensión entre civilización y naturaleza al ser el bosque un muro que rechaza todo tipo de civilización y, por tanto, sería una zona de protección de la fauna primaria²¹.

Entre los años 1929 y 1939, la producción artística de Ernst se caracterizará por el desarrollo de óleos con las técnicas mencionadas, siguiendo la misma línea analizada. Sin embargo, realizará una serie de estampas-collage que fueron de gran importancia para el movimiento surrealista y para la obra de Ernst. Las presentes series son *La mujer de cien cabezas* (Fig. 10) y *Una semana de bondad* (Fig. 11)²². La primera serie de trata de una novela ilustrada que cuenta con una gran carga Surrealista, un total de 147 collages yuxtapuestos que conforman una extraña narrativa de los cuales más de

la mitad de ilustraciones fueron dadas por folletines ilustrados²³. Todas realizadas en grabado de manera, veremos en esta pieza por primera vez la figura de Loplop. Loplot se trata de un

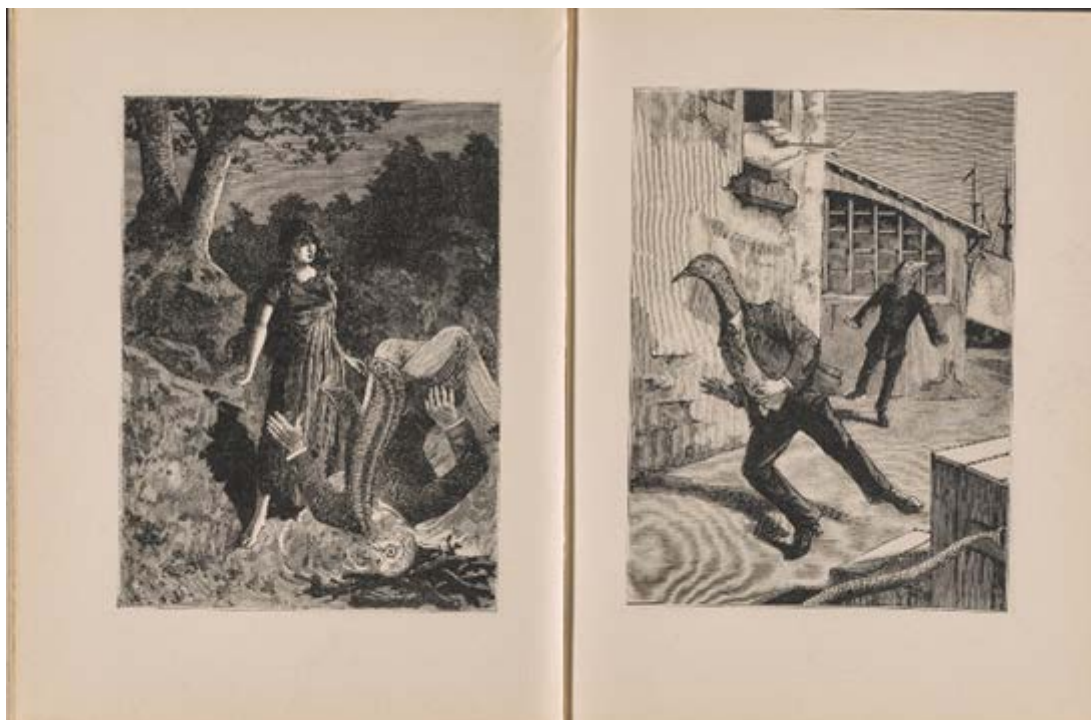
20 Ernst se refiere a este tipo de temáticas en sus cuadros desde lo que para él significa el surrealismo: “Cuando se dice de los surrealistas que son pintores de una realidad onírica en constante cambio, eso no puede significar, por acaso, que copian en la pintura sus sueños (eso sería naturalismo descriptivo, ingenuo) o que cada cual se construye su pequeño mundo propio, a base de elementos oníricos, para comportarse en él benigna o malévolamente (eso sería evasión de su época). Lo que se quiere decir es que esos pintores se mueven libremente, con audacia y naturalidad en el terreno límite, enteramente real (surreal) en lo físico y en lo psíquico, si bien todavía poco definido; allí registran lo que ven y viven, e intervienen donde los instintos revolucionarios les aconsejan. (...) ¿Qué es surrealismo? Quien espere una definición como respuesta a dicha pregunta habrá de quedar defraudado en tanto que ese movimiento no llegue a su conclusión. (...) El hecho de que en las sucesivas actitudes de los surrealistas puedan observarse contradicciones y que éstas sigan apareciendo todavía de forma persistente es indicio de que el movimiento se halla en el mejor de los caminos. Dado que el movimiento surrealista subvirtió las relaciones existentes entre las diversas realidades, había de contribuir, sin falta a la aceleración de la crisis general que la conciencia moral y la conciencia mental atraviesan nuestros días”. CIRLOT, J.E.: *Max Ernst. Galería Iolas-Velasco*. Madrid. 1967, p. 10.

21 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, pp. 40-43.

22 Fue una serie muy polémica en su momento. Se sabe que en 1936, 184 láminas fueron trasladadas al Museo de Arte Moderno de Madrid por motivo de una exposición que se analizará. Hubo censura al considerarse que, parte de su contenido, llegaba a la blasfemia. SPIES, W.: “Los desastres del siglo”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, p. 13. En este sentido, Aragón veía claramente en este ejemplo una serie de connotaciones que buscaban la provocación, dice: “Quiero esperar que un día habrá ingenieros que consigan conectar las calles sin que se crucen”. ARAGÓN, L.: *Les collages*, París, 1965, p. 40.

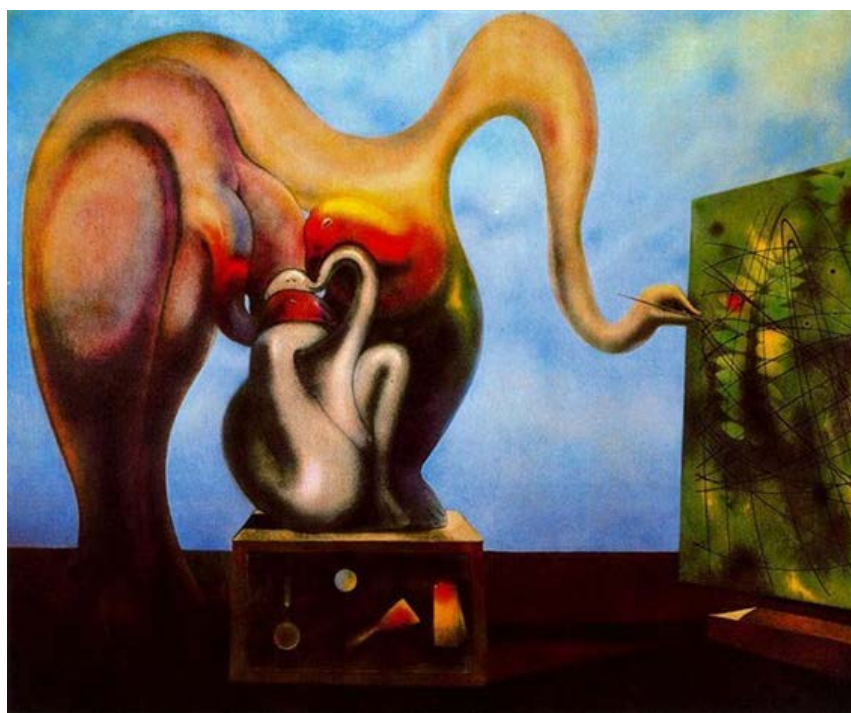
23 Esto se debe a que a principios de su desarrollo realizó unos collages de un carácter emblemático, hasta que durante el paso de los años fue dando forma a esa serie que, paulatinamente, iba creando con el fin de crear lo que en 1929 conformó una novela compuesta por numerosos collages. RAMÍREZ, J.A.: *Tres novelas en imágenes: La mujer 100 cabezas, Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo, Una semana de Bondad*. Barcelona, 2008, pp. 501-502

personaje creado por el artista con el fin de proyectar su identificación en el mismo, de modo que Lopplot es un artista poeta, pintor y teórico que, originalmente, se trataría de Ferdinand Lop, quien frecuentaba por los barrios latinos de París²⁴.



(Fig. 11) Max Ernst, Una semana de bondad, 1933-1934, MoMA.

Debido a que las siguientes obras de óleo presentan esta evolución, se procederá a realizar un análisis de las obras a partir de la década de los 40 al presentar una serie de cambios más significativos a los intereses del estudio llevado en el presente trabajo. De este modo, Ernst decidió internacionalizar todo un conjunto de técnicas en su paso por América. Su fin era que conocieran un conjunto de técnicas que van más allá de la pintura académica y que, claramente, influyó en el desarrollo del panorama artístico de dicho ámbito geográfico. De este modo, utilizará en sus composiciones de estos momentos técnicas como el collage, el assemblage, el montage, el grattage o la decalcomanía, siendo esta última importante por lo que representa. Obras como *El surrealismo y la pintura* (1942) representarían este afán al representar a Lopplot, realizando unos trazos en un lienzo. En definitiva, Ernst representa lo que Jackson Pollock denominó dripping. Ello refuerza esta idea de internacionalizar las técnicas mediante las referencias con los nuevos acontecimientos dados en el ambiente artístico neoyorquino²⁵.



(Fig. 12) Max Ernst, El surrealismo y la pintura, 1942, Colección privada.

24 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 47.

25 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de...op. cit.*, pp. 69-73

Además de la internacionalización de estas técnicas, Ernst desarrolló el concepto de pintura enciclopédica mediante la creación de cuadros como *Vox Angelica* (1945), consistiendo una síntesis de todas las técnicas empleadas por el artista hasta entonces. Su creación fue dada en Sedona (Arizona). Se trata de un cuadro dispuesto a modo de altar medieval, compuesto de 52 cuadros pequeños en los que representaba todo el conjunto de técnicas mencionadas, además de representar un conjunto de instrumentos como regla, compás de punta seca, compás de espesor, taladro, etc. Todo dividido en bordes finos, alternando espacios más abiertos o cerrados. Las escenas de temática paisajística fueron realizadas mediante la técnica de la decalcomanía -además de acudir a su característico grattage- a modo de paisajes apocalípticos²⁶.

De este modo, concluye aquellos aspectos reseñables en los ámbitos de estudios del trabajo presente, ya que los siguientes años de Ernst estarán definidos por el desarrollo de un conjunto de exposiciones que consagrarían la figura del artista y, por tanto, otorgarle un reconocimiento dentro de la Historia del Arte.



(Fig. 13) Max Ernst, *Vox Angelica*, 1945, Colección privada.

II Yves Tanguy.

Nacido en París y muerto en Conn, Estados Unidos, Yves Tanguy (1900-1955) tuvo una vida afín al mundo de la marina y, por ello, realizó viajes por el Océano. Este aspecto biográfico ayuda a entender -en cierto modo- el motivo por el que Tanguy incluye en sus composiciones el fondo, como si se trataran de fondos marinos. Su producción artística comenzó hacia 1923, uniéndose en 1925 al grupo surrealista. En este sentido, su línea de trabajo y la evolución de la misma ha tenido siempre la misma línea: la desaparición de esos objetos identificables donde aparecen una serie de objetos orgánicos distribuidos en distintas cantidades frente a un fondo degradado por matices de grises, rosas, lila. En ocasiones, las formas mencionadas cobran más intensidad en algunas de sus composiciones²⁷. Algunas de estas composiciones son *La génesis* y *la Tormenta*, unos ejemplos donde el artista refleja su matiz autodidacta por esa factura un tanto ingenua, en la que se puede captar una brumosisidad y nerviosismo en los

26 *Ibidem*, p. 74-78.

27 CIRLOT, J.E.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, 1972, p. 358.

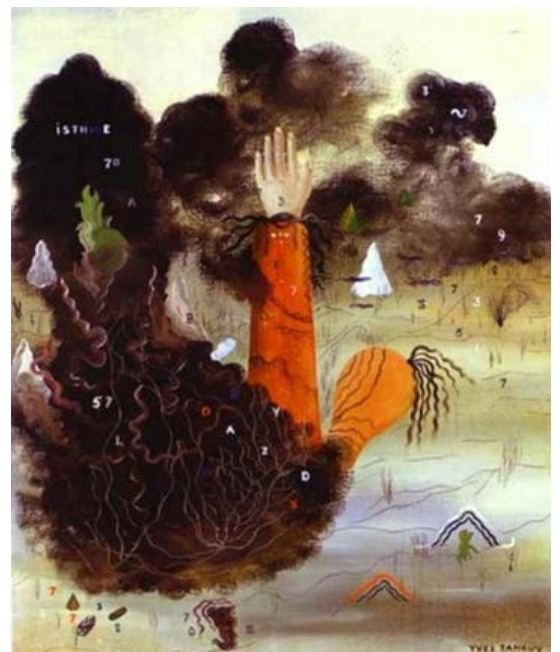
presentes ejemplos²⁸

Su pintura también se puede entender como una especie de espacio profundo donde flotan, o bien hacen aparición, una serie de objetos difíciles de definir que proyectan sombras. Trae como tema el hecho de ser un sueño o bien un estado mental dado justo en el momento anterior al sueño, tratándose del instante en el que se produce un espacio infinito. A niveles de formación, Tanguy fue de los pintores surrealistas más autodidactas. Se sabe que adoraba a Chirico -como Ernst y, a continuación, se apreciará en la obra de Domínguez- al realizar una serie de soluciones caracterizadas por la aparición de una serie de figuras relacionadas con las diagramas, con estructuras enigmáticas, pizarras que contienen ecuaciones; en resumen, un conjunto de motivos que producían al espectador confusión, idea que Tanguy se sintió interesado en proyectar en su obra. Otro aspecto interesante en la obra de también es que sus composiciones suelen caracterizarse por mostrar un horizonte que, en la manera en la que lo representa, aporta la idea del espacio infinito, donde aparecen algas o el fondo del mar²⁹. Cuadros como *Hacia lo que quería*, *Extinción de luces inútiles* y *Tierra de sombra*, reflejan esa evolución dada por su inspiración en la obra de Chirico, dando lugar a unos espacios en los que aparecen elementos como el guijarro, la semilla y el hueso; objetos que Tanguy supo proyectar una decidida sombra sobre la arena de la experiencia onírica en cuestión³⁰



(Fig. 14). Yves Tanguy, *I came like I prosimed you*, 1926, Colección privada.

Hay que decir que Tanguy es considerado por Breton como uno de los artistas surrealistas que sigue con mayor autenticidad los requisitos que indica, ya que sus composiciones sugieren un conjunto de imaginario que vienen de los flujos mentales que le ofrece su interior. Unos mundos protagonistas inventados por el artista que, en las mencionadas bioformas débiles, parecen conectar cada elemento con la vulnerabilidad infantil, teniendo contacto los asuntos infantiles que tan característicos fueron en las premisas surrealistas. Trabajos como *I came like I promised* (1926) (Fig. 14) y *The Hand in the Clouds* (1927) (Fig. 15) representan una manera infantil de tartar las pinturas al óleo que, a lo largo de los años, evolucionara a una manera más clásica debido a la influencia de Chirico mencionada. Este sentido evolutivo a lo clásico se conecta, al parecer, a una fuerte tradición nativa al encontrarse relación con la obra de Watteau, en concreto a sus *fêtes galantes*. La pieza *I await you* (1934) (Fig. 16) viene a representar este conjunto de bioformas como una manera de hacer homenaje a las composiciones carac-



(Fig. 15) Yves Tanguy, *The Hand in the Clouds*, 1927, Colección privada.

28 PIERRE, J.: *El surrealismo*. Madrid, 1969, p. 55.

29 ADES, D.: *El Dada y el Surrealismo*. Barcelona, 1975, p. 43.

30 PIERRE, J.: *El surrealismo*. Madrid, 1969, p. 55.

terísticas del pintor dieciochesco, representando en cada elemento una especie de interacción entre ellos para dar lugar a la huella del pasado. Una interesante manera de hacer un Surrealismo que -como ya se ha ido mencionado con insistencia- está fuertemente conectado con los valores del movimiento artístico³¹.



(Fig. 16) Yves Tanguy, I await you, 1934, Colección LACMA.

La producción artística desarrollada por el artista entre los años 1926 y 1939 fue la más reconocida y apreciada, acabando con su entrada en los Estados Unidos. En el otoño del último año mencionado, su llegada hacia los Estados Unidos se caracterizará por un importante cambio en su obra. En las composiciones de Tanguy, se apreciará que los elementos biomórficos perderán en vulnerabilidad para evolucionar hacia una serie de propiedades texturales que se asemejan a las partes de una maquinaria, ya que se encuentra como posibilidad que este cambio se deba a la pasión que tenía el artista por las pistolas. Además, se añadirá un aire melancólico a su obra por dejar su ciudad natal, materializándose en esa aura lánguida. Sin embargo, la presencia de Chirico seguirá presente en obras como *Indefinite Divisibility* (1942) (Fig. 17), ya que al presenciarse en la figura de la derecha una clara reminiscencia al artista italiano por esas maquinarias que suele introducir en sus composiciones. Este mismo elemento, figura como una manera biomórfica de representar al ser humano³².



(Fig. 17) Yves Tanguy, Indefinite Divisibility, 1942, Galería Knox Art.

A partir de 1950 comenzará a utilizar formatos mayores y paisajes que harán referencia a mundos desconocidos. Unos trabajos finales en los que el artista reflejó en su característico lenguaje los miedos vividos en sus últimos años dentro del ámbito norteamericano. Obras como *Multiplication of the Arcs* (1954) (Fig. 18) muestran dicha preocupación, además de

31 WHITFIELD, S.: “Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston”, en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001, p. 182.

32 WHITFIELD, S.: “Yves Tanguy..op. cit., p. 182.

introducir una amplia gama de grises mediante el tratamiento de innumerables capas propias de la geografía montañosa americana³³



(Fig. 18) Yves Tanguy, Multiplication of the Arcs, 1954, MoMA.

III Óscar Domínguez.

Oscar Domínguez nacido en Tenerife en 1906, murió en París hacia 1958. Un artista con talento, pero que presentó un camino menos decidido en comparación a la trayectoria artística de Tanguy. Sus comienzos fueron protagonizados por su invención de la delcacomanía, una técnica que Ernst tuvo presente en su producción. Tras ello, siguió un camino similar a Dalí y, por tanto, enlazable con la producción de Tanguy. Sin embargo, al enterarse de su enfermedad decidió tomar un camino más afín al esquematismo de Picasso³⁴. Por tanto, Domínguez es un artista clave a la hora de entender ciertos aspectos que aparecieron en la obra de Ernst, además de entenderse afín al particular obra de Tanguy.

Oscar Manuel Domínguez nació el 3 de enero de 1906 en la ciudad de La Laguna. Su infancia estuvo condicionada por un aspecto a tener en cuenta futuramente, el deseo. El deseo al tener un gran cuidado por parte de sus familiares, ya que en su infancia sucedió el trágico episodio de la muerte de su madre. Además, de que las criadas de su casa también ayudaron a que el pequeño Domínguez fuera desarrollando ese deseo por los caprichos concedidos hacia su persona. Otro de los aspectos a tener en cuenta en su infancia fue el afán coleccionista de su padre, ya que le dio lugar a conocer libros con tricomías, cajas en las que habían mariposas disecadas, cráneos y cráneos guanches. Gracias a la apreciación de estos objetos por parte del futuro artista, Domínguez fue desarrollando desde su infancia una fantasía de carácter infantil que será reflejada posteriormente en sus composiciones pictóricas parisinas. También le introdujo al mundo de la pintura, animándole a pintar sus primeros paisajes. No obstante, a cuestiones de gustos estéticos, Óscar prefirió mostrar un gusto mucho más vanguardista en comparación a las preferencias academicistas y románticas de su padre³⁵.

33 *Ibidem*, p. 183.

34 CIRLOT, J.E.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, 1972, pp. 360-361.

35 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 15-16.

Ante su poco éxito como estudiante en el Instituto de La Laguna, su padre tomó la decisión de mandar a su hijo a París para trabajar en la oficina de Quintero desde finales de 1927 hasta unos meses. No volvió hasta 1929 tras el servicio militar. Sin embargo no pudo volver de nuevo hasta 1932 debido al fallecimiento de su padre y los problemas económicos que conllevaron. A partir de 1934 decide financiarse mediante la venta de diseños publicitarios gracias a su habilidad con el dibujo, siendo la mayoría de estos trabajos en el año mencionado. Otra de las actividades que realizó fue la falsificación de obras de maestros importantes como Monet, actividad recurrente en estos artistas como Picasso. Toda esta serie de acontecimientos son importantes a la hora de tener en cuenta de qué manera comenzó a cobrar relevancia su nombre en los ambientes artísticos parisinos, llevando a cabo -como ya se ha mencionado- una serie de actitudes que fueron consideradas surrealistas³⁶.

Hacia 1935 ya formaba parte del grupo de los surrealistas, liderado por Andre Breton. Este hecho le abrió las muchas puertas en el mundo del arte, ya que gracias en el grupo fue partícipe de las exposiciones colectivas que fueron organizando que, tras adquirir la suficiente promoción, comenzó a protagonizar exposiciones individuales. Esto se une a que parte de su rentabilidad económica no sólo se debía por el renombre del grupo, sino por las críticas que habían de sus obras por la mano de Breton, de las que evidentemente Breton formó parte de ellas. Unos momentos en los que el surrealismo estaba en contra de la sociedad, contando con la compañía de Breton y Eluard. Tras una fiebre que contrajo en 1936, volvió a las Canarias donde vivió los momentos del Levantamiento. Tras calmarse la situación, Domínguez volvió a partir hacia París, siendo así su último paso por las Canarias. Una época en la que mantuvo una amistad con Yves Tanguy, además de otros artistas. Fueron unos años agri-dulces, hasta el punto de plantearse el suicidio o bien llegar a vender lo poco que le quedaba de herencia familiar³⁷. Se habla mucho de que su fisonomía y su carácter son característicos del arte surrealista, un carácter que se considera un claro reflejo de su pintura. Además, su personalidad es calificada de surrealista³⁸.

Al iniciarse la guerra, Óscar Domínguez tomó la decisión de partir al puerto de Marsella con el fin de huir hacia América. En el puerto estuvo acompañado de Ernst y Tanguy. Desgraciadamente, el artista no consiguió embarcar con el desconocimiento de los motivos. Finalmente quedaron varios artistas -además de Domínguez- en la susodicha zona, mientras que los demás artistas fueron a los Estados Unidos o bien México. Hay que decir que, durante la dura estancia en el ambiente tenso dado por el inicio de la guerra, los surrealistas decidieron crear su propio juego de cartas del que Domínguez fue partícipe. Domínguez fue ingresado en un campo de concentración hasta su vuelta a París, una vuelta que se caracterizó por un cambio importante en su obra. En este sentido, Domínguez vivió durante los años de guerra un importante cambio en su obra al conocer a Picasso, quien será el encargado de influir en la obra de Domínguez de manera clara³⁹.

En los años de la postguerra, Domínguez encontró unos momentos más armoniosos de su vida, aunque también supuso el fin con el grupo surrealista. Domínguez estuvo en contra con las ideas desarrolladas por Eluard y Breton en estos momentos, unas ideas que se alejaban mucho de un surrealismo preocupado principalmente por el asunto del inconsciente, de la escritura automática; es decir, el surrealismo de aquel entonces no era un movimiento que

36 CASTRO, F.: *Óscar...op. cit.*, pp. 17-19.

37 GONZÁLEZ-RUANO, César: "Domínguez", en *ABC*. Madrid, 1958, p. 28.

38 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 20-22.

39 CASTRO, F.: *Óscar...*, op. cit., pp. 26.

estudiaba únicamente la concepción de cualquier tipo de manifestación artística, sino que también fue un movimiento que fue desarrollando una serie de connotaciones referentes a lo político. Esta idea, para Domínguez, trajo una serie de consecuencias entre ellos, principalmente por el hecho de dejar de lado el hecho artístico para involucrarse en lo político. Por ello, el artista decidió cortar con el grupo surrealista por dicho motivo, además por el hecho de que Breton siempre fue quien llevaba las riendas del grupo, dando lugar a una situación en la que ninguno de los componentes tuvieron oportunidad de ofrecer alguna idea de importancia. Así fue cómo el artista manifestó su ruptura con el grupo⁴⁰:

*Hace muchos años que hablas tú y que no podemos discutir. Ahora hablaré yo y te enfadarás conmigo. Estoy harto de tu dictadura y lo siento mucho, pero je t'emmerde*⁴¹.

En 1947 viajó a Londres para participar en una exposición colectiva de los artistas españoles de la Escuela de París. Durante esa estancia se sabe que estuvo muy ilusionado por dicha labor, además de realizar otros proyectos como el apoyo de los alumnos de la misma escuela en los rudimentos artísticos. Por otro lado, también estuvo ilustrando un libro del poeta de Eluard titulado *Poesie et Verité* y volvió a hacer mención a su separación del grupo surrealista. Afirma que es un grupo que ya está abocado al fracaso y que, por tanto, tuvo claro que su camino en aquel entonces era reforzar su amistad con Picasso para absorber todos los conocimientos que le otorgaba el artista. Otro de los logros que consiguió a pesar de las dura situación de la postguerra fue la venta de un cuadro suyo al director del Museo de Arte Moderno de París. Sin embargo, el hecho de que sintiera mucha admiración por Picasso no fue un factor positivo bajo la opinión de sus amigos surrealistas. A partir de 1949 se produce un hecho apartado de su proceso de asimilación del mundo picasiano, la invención de una técnica llamada triple trait⁴².

Entre sus continuas exposiciones en Checoslovaquia hay que destacar en la primera colectiva en la que hizo acto de presencia en el año 1946, titulada El Arte de la República española. Artistas españoles de la Escuela de París. Exposición que tuvo un desarrollo desde el 30 de enero de 1946 hasta febrero del mismo año, participando un total de 19 artistas donde también figuraba el nombre de Picasso. Se sabe que el prólogo y el catálogo estuvieron escritos por Frédéric Delanglade y Jean Cassou, además de incluir poemas de Paul Eluard y Tristan Tzara. La exposición tuvo lugar en la Casa del Arte de Brno en la Sala Manes. Hay que destacar que para el ámbito checo esta exposición supuso un hito importante en la historia del arte de la zona al influir muchos artistas que apreciaron las diferentes obras de la exhibición. De hecho, se sabe que los artistas que más despertaron interés por parte de los artistas checos fueron Domínguez y Picasso. El éxito de esta exposición y el hecho de que fuera un artista querido por los checos, dieron lugar a que el siguiente año se celebrase una exposición individual del artista. Por lo tanto, Checoslovaquia supuso un punto importante en el desarrollo artístico del artista canario⁴³.

Hacia 1954 el artista estuvo preparando otra exposición para la Galería Druant-David. Una exposición importante para el artista, ya que le escribió a Westerdahl para comunicarle el éxito de la misma. Se sabe que asistieron a ella personajes importantes en el panorama cultural parisino y, además, el embajador de España, marqués de Casa Roja, animó al artista a presentar un cuadro suyo con el fin de representar a España en la Bienal de Venecia, aunque

40 *Ibidem*, pp. 28.

41 WESTERDAHL, E.: *Óscar Domínguez*. Madrid, 1971, p. 17.

42 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 28-32.

43 CASTRO, F.: *Óscar...op. cit.*, pp. 33-35.

finalmente no se dio lugar. Jean Cassou, gran historador del arte contemporáneo, también le pidió que representase Francia en la misma Bienal, pero tampoco tuvo lugar dicha demanda. En este sentido, todos los logros alcanzados por el artista se debe por el hecho de que ya formaba parte de los prestigiosos círculos culturales parisinos de aquel entonces. Por ejemplo, contó con el apoyo de la vizcondesa -quien aquel momento era su mujer- para tener una alta influencia en el mundo artístico parisino⁴⁴.

No obstante, tuvo una última crisis al reconocer que no estaba interesado por su mujer y, tras una serie de circunstancias, que le hicieron despojarse de sus recuerdos surrealistas, así como una manera de olvidar aquellos episodios protagonizados por el alcohol. Hacia el mes de abril de 1957, el artista formalizó un contrato con Henriette Gomés con el fin de crear una galería que obtendría toda la producción artística del artista a cambio de un sueldo. Además, Domínguez estuvo ilusionado con la idea de realizar alguna exposición en Nueva York, pero los tiempos que corrían para el artista no eran los adecuados al ser el surrealismo un movimiento en declive; un movimiento en declive y un artista que no llegó a alcanzar las cotas de éxito logradas anteriormente, todo dado por ser unos momentos en los que el arte abstracto, el advenimiento de nuevas tendencias que en un futuro evolucionarían en la postmodernidad era el camino seguido por el ámbito neoyorkino⁴⁵.

Estos acontecimientos, sus pasos por el psiquiátrico, sus problemas con las drogas y los estimulantes para equilibrar sus momentos de crisis; unos factores determinantes para que se diera lugar el episodio final del artista: su suicidio en el 31 de Diciembre de 1957. En este mismo día, había sido invitado para en la casa de su amiga Ninette junto a personalidades como Man Ray, Patrick Walberg, Felix Labisse y Max Ernst. Desgraciadamente, Domínguez no asistió al no estar entre ellos y, por tanto, descansar en el más allá⁴⁶.

A la hora de analizar estilísticamente su obra, hay que establecer una serie de etapas que definieron la trayectoria artística de Óscar Domínguez. En primer lugar, la etapa Canaria que tendría un desarrollo hasta 1928, siguiéndole la etapa surrealista hasta 1938; esta anterior etapa será importante para entender los puntos en común entre el artista en cuestión, Max Ernst e Yves Tanguy. Tras ello, le seguiría la etapa cósmica, teniendo tan sólo un año de duración al seguirle otro año más con un periodo calificado como redes. La siguiente etapa de importancia será la etapa picassiana, comprendida entre los años 1944 y 1949. Finalmente, citar la etapa esquemática que durará hasta 1953, y la etapa final, teniendo fin en el año de su muerte, 1957⁴⁷.

De la etapa canaria se conservan escasos cuadros, ya que Domínguez tenía la pintura como un hobby. Se sabe que se le encargó una serie de pinturas para la Sociedad Recreativa Minerva de Tacoronte que, desgraciadamente, sólo se sabe de su existencia por referencias al haber sido destruidas. Consistía en un gran telón en el que se representaba a unos músicos de jazz, dominando el rojo y el negro. Los primeros cuadros de Domínguez eran de corte paisajística, lugares en los que tenían lugar sus juegos infantiles. Como ya se indicó, las primeras enseñanzas de color y dibujo fueron por parte de su padre⁴⁸.

La primera obra fechada se trata de un *Autorretrato* (Fig. 19) en 1926, donde se pre-

44 *Ibidem*, pp. 38.

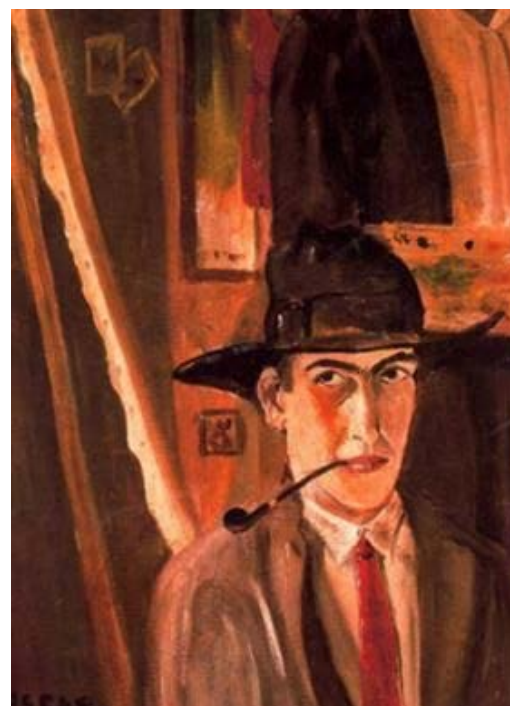
45 *Ibid*, pp. 38-39.

46 *Ibid*, pp. 39.

47 *Ibid*, pp. 43-59

48 *Ibid*, pp. 43.

senta arreglado que, detrás, se sitúa una figura sin cabeza que el mismo artista portando en su mano derecha la paleta de pintor. Castro intuye que esta imagen sería una premonición de la desbordada personalidad que desarrollaría Domínguez. En 1927 *retrato a Celina Calzadilla*, una obra claramente académica. En estos ejemplos citados, la importancia no reside en el hecho de que sean las primeras obras conocidas del artista a niveles visuales, sino en la captación psicológica realizada por las personas retratadas. En este mismo año, marchó a París, obteniendo un conocimiento de qué tipo de movimientos artísticos se estaban desarrollando en dicho ámbito. Unos momentos en los que el surrealismo estaba en pleno desarrollo. En su vuelta a Canarias hacia 1928, trajo varios cuadros que fueron exhibidos en su primera exposición, teniendo lugar en el Círculo de Bellas Artes. Una exposición que fue compartida por la pintora francesa Lily Guetta. La crítica fue muy dura con la obra del pintor, tal y como Ernesto Pestana refleja en las siguientes palabras⁴⁹:



(Fig. 19) Óscar Domínguez, Autorretrato, 1926, Colección privada.

*La falsedad del joven que quiere desconcertar un malimitando un arte que no entendería*⁵⁰



(Fig. 20) Óscar Domínguez, Sueño, 1929, Colección de Arte Caja Canarias.

En cuanto a la etapa surrealista de Domínguez, hay que decir que la esencia de dicho movimiento ya se rastreaba en sus obras antes de su introducción al grupo surrealista en 1934. En un principio, es posible que el artista tuviera un conocimiento general del movimiento al haber manejado algunos libros y exposiciones que fueron otorgándole los primeros aspectos característicos del surrealismo en su obra. Como ya se ha indicado, sus nociones sobre el surrealismo eran generales en un principio, hasta el punto de que no era conocedor

49 *Ibid* 1978, pp. 43-44.

50 PESTANA, E.: "Crónica de exposiciones", en *La Prensa*. Santa cruz de Tenerife, 25 de Noviembre 1967.

de la literatura de corte surrealista y de los principios freudianos, muy importantes en el ADN del surrealismo⁵¹. En este sentido, Marcel Jean valoraba del artistas sus obras *Sueño* (Fig. 20) (1929) y *Souvenir de París* (1930) (Fig. 21) ya que consideraba que tenía una gran carga poética. Esta carga poética fue fundamentada por Jean a modo de comparativa con Dalí, aspecto que para nada es cierto⁵². En estas primeras obras, la influencia real era dada por la obra de Ernst y no por el mencionado Dalí. Una influencia que no seguiría una asimilación completa, sino en un asunto en concreto: el desarrollo del lenguaje, del sentido poético, de la imaginación hecha metáfora. De este modo, la imaginación de Ernst encuentra claras similitudes en las piezas artísticas de Domínguez debido a la gran referencia que supuso para el segundo.



(Fig. 21) Oscar Domínguez, *Souvenir de París*, 1930, Museo Reina Sofía.

Por tanto, estas obras pertenecen a los años anteriores a su entrada en el grupo surrealista, expuestas en una exposición individual celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en 1933. La mayoría de estas obras se han perdido, aunque se conservan algunas como *Estudio para autorretrato* (1933)⁵³ de la que se ha interpretado a la manera de una premonición de su trágico final. Además, se indica que en estas pinturas hay una mayor influencia de Dalí, además de un mayor estudio del mundo freudiano al producirse un estudio del subconsciente en esa manera de representar los instintos reprimidos⁵⁴. Otra de las obras reseñables en esta etapa es *El drago*. Envuelta en un lenguaje poético, esta pieza artística destaca por su sentido surrealista y por su acercamiento al imaginario Canario, en una suerte de visión personal en la que se representa un drago de connotaciones totémicas que hunde sus raíces en un suelo en el que se advierte que cuenta con propiedades volcánicas. Una obra que se le ha atribuido un acercamiento a esa visión ingenua de las composiciones de Rosseau, aunque es evidente que persiste la impronta de Ernst en esta pieza. Al parecer, Domínguez pretende con este conjunto de obras dar lugar a una representación de todas las imágenes procedentes del sueño, aspecto que explica por qué el artista plasma un imaginario en vez de

51 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 44.

52 JEAN, M.: *Histoire de la peinture surréaliste*. París, 1959, p. 241.

53 La obra no cuenta ni la firma ni la fecha del artista. Únicamente se puede atribuir la fecha en la que fue expuesta en el Círculo de Bellas Artes al ser el primer emplazamiento en el que se exhibió y, por tanto, se tuvo conocimiento de la misma. CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 116.

54 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 44.

una realidad paisajística; además, se aprecia una asociación de elementos que poca conexión tienen entre ellos debido al sentido metafórico que presentan estas pinturas, un aspecto muy propio de Ernst que viene del mundo del subconsciente⁵⁵.

Durante el periodo comprendido entre los años 1933 y 1937, la obra de Domínguez ha sufrido un proceso de adaptación de todo aquello referente a las características estilísticas, plásticas, formales de Dalí. Sin embargo, es importante recalcar que Domínguez sólo se fija en el artista en los aspectos formales, por lo tanto sigue estando presente ese lenguaje poético fruto de la inspiración obtenida en las composiciones de Ernst. De este modo, Dalí le otorga una serie de soluciones formales para materializar la idea del deseo y de distintas connotaciones sexuales, siendo éstas tanto la manera de resolver las figuras como la introducción de ciertos elementos que para ambos artistas encarnan el mismo sentido. Por ejemplo, la representación del piano a modo de referencia sexual⁵⁶.

No obstante, el artista canario difiere de otros aspectos con Dalí. El principal es en la manera de otorgarle cada elemento la construcción simbólica correspondiente. Mientras que Dalí enfoca su obra entorno al fetiche sexual, Domínguez se apropia de elementos como el reloj para ofrecer un vocabulario conceptual diferente del primero. Por ello, acude al uso del humor dentro de lo que significa este concepto en la práctica surrealista. Un humor a modo de ironía, representado en esas máquinas de escribir de las que emergen flores para dar victoria al mundo real sobre el mundo mecanizado. Por tanto, se produce una transformación de la realidad con el fin de crear una nueva realidad en la que lo mecánico esté al servicio de la naturaleza, de la sociedad, de la humanidad, de todo aquello que sea una forma de vida. Todo ello, reflejando la construcción de una historia en la que lo surrealista ironiza ante la situación del momento⁵⁷.

Otro de los aspectos en los que se diferencia con la obra artística de Dalí es en la defensa del automatismo. Domínguez se inclina hacia la ejecución de una obra mediante un proceso artístico en el que no actúa ningún tipo de concepción que tenga que ver con la racionalización inteligente, faceta propia de Dalí y Magritte al defender un surrealismo de un carácter más literario. De este modo, ambos artistas siguen un mismo fin, pero con unos medios que distan de ser semejantes. Por lo tanto, toda esta serie de características dejan claro las intenciones artísticas de Domínguez en estos momentos, adquirir una serie de soluciones formales con el fin de darle a su obra una mayor consistencia. Todo ello siguiendo su principal premisa, la plasmación de un lenguaje poético que juega con el humor, con lo imaginario, con lo distante⁵⁸.

Habiendo esclarecido la relación artística presente entre Domínguez y Dalí, hay que mencionar la influencia que tuvo el concepto de paranoia-crítica en la obra de Óscar Domínguez. Este concepto, para Domínguez, fue un claro pretexto para seguir desarrollando su visión del humor. Entendía que reflejar cómo la realidad traiciona continuamente a los sentidos, ya que a la hora de percibir los objetos no hay sólo una faceta inamovible, sino que puede encarnar otra serie de elementos visuales. De modo esta operación de mostrar al espectador cómo nuestra percepción es más compleja de lo que la realidad nos transmite, lleva a Domínguez encontrar una manera de jugar con la ironía mediante la plasmación de diferentes maneras de ver un mismo objeto con el fin de que el humor sea el mecanismo de

55 CASTRO, F.: *Óscar ... op. cit.*, pp. 44-45.

56 *Ibidem.*, p. 45.

57 *Ibid*, p. 45.

58 *Ibid*, p. 45.

apertura de las diferentes imágenes presentadas en la misma figura representada⁵⁹.

En su vuelta a Tenerife en 1934, el artista decide ponerse en contacto con el grupo surrealista. Sus razones principales fueron las semejanzas presentadas entre sus intereses propios y los intereses del grupo, su situación económica al ser Breton una gran vía de patrocinio de su obra y, por tanto, la llave de muchas puertas que ayudaría a mejorar su situación económica. En este sentido, la galería Gradiva sería el espacio por antonomasia de los surrealistas ortodoxos, quienes contarían con el apoyo de Breton mediante sus críticas⁶⁰.

El leitmotiv de sus cuadros de los años 1934 y 1935 fue el acusado sentido erótico. Ejemplos como *La máquina de coser electrosexual* (1934-1935) (Fig. 22), presentan una alta carga sexual que demuestra los avances que ha obtenido el artista en el conocimiento de las premisas de Freud por motivo de su entrada al grupo surrealista. Por otro lado, sus cuadros también presentan en estos momentos un alto sentido nostálgico, como sería la obra titulada *Cueva de guanches* (1935) (Fig. 23). Patrick Waldberg señala sobre esta obra lo siguiente⁶¹:

Este óleo es su infancia y su vida resumidas en un lienzo. Es una verdadera transfiguración sobre la que se podrían escribir páginas y páginas, en busca de una explicación. Es una pintura monumental con todas las características de lo subterráneo, de lo freudiano, de lo prenatal⁶²

El interés de estas palabras radica en el alto sentido primigenio presente en la pintura. Esa idea -junto a las premisas freudianas adaptadas a los intereses surrealista que predicaba Breton- es la clave de la doble vertiente que llevaba el artista en su obra, otra manera de aclarar la manera en la que personaliza todo lo que en ese periodo iba aprendiendo y comprendiendo. Un cuadro en el que vuelve a aparecer la tensión entre dos realidades, la razón y los instintos mediante la distribu-



(Fig. 22) Óscar Domínguez, Máquina de coser electrosexual, 1934-1935, Museo Reina Sofía.



(Fig. 23) Óscar Domínguez, Cueva de guanches, 1935, Museo Reina Sofía.

59 *Ibid*, p. 45.

60 *Ibid*, p. 46.

61 *Ibid*, p. 46

62 *Ibid*, p. 46.

ción de franjas horizontales en el lienzo. Para la diferenciación de ambos mundos, el artista ha decidido otorgarle a los mundos de los instintos unos negros intensos y a la razón una mayor iluminación que acentúa dicho contraste⁶³.

En su vuelta a París comenzó a trabajar intensamente la exposición de los objetos surrealistas celebrada en el año 1936. Su alta dedicación en el desarrollo de la misma provocó que en este año se advierta una clara ausencia de composiciones pictóricas, siendo de este modo un año caracterizado por la proliferación de objetos surrealistas. En 1937 comenzaría el final de su periodo surrealista, alargándose hasta 1938. Las piezas más interesantes de ese periodo son *Machine infernale* y *Estaciones*. La primera pieza insiste en el uso del humor irónico mediante el triunfo de la poesía sobre la realidad, mientras que la segunda pieza se representa un cielo tormentoso con nubarrones donde aparecen despertadores, simbolizando el concepto del tiempo⁶⁴.

Hacia el año 1936, Domínguez realizó un nuevo aporte al grupo del surrealismo y a su producción artística, la invención de la decalcomanía⁶⁵. Se trata de una novedosa técnica artística que funciona por medio del automatismo psíquico⁶⁶. El efecto que busca esta técnica no es plasmar una imagen que llegue a ser abstracta, sino que el espectador -contemplando el resultado dado por la acción de la decalcomanía- atisbe en la mancha algún rasgo que, en su percepción, materialice cualquier tipo de paisaje fantástico, alguna gruta submarina. Breton se refiere a esta técnica como un medio para que el espectador pueda imaginar de manera libre qué se presenta en la obra, todo dado por el azar en su pleno significado⁶⁷. Ello da lugar a que la decalcomanía entre dentro de los juegos surrealistas⁶⁸. Además, Breton se refiere a estas obras como un conjunto de paisajes bellos, por lo que no fueron consideradas como obras abstractas, sino como una manera de descubrir un tipo de belleza basado en la imaginación como medio de descubrimiento de formas surgidas de la fantasía y del capricho del sujeto, de su percepción⁶⁹.

A partir de 1937 el discurso de las decalcomanías darán un giro hacia una manera de percibir las mismas más cerradas. El artista no buscará que el espectador vea un conjunto de motivos para que actúe su libre interpretación, ahora Domínguez decidirá por usar su propia imaginación con el fin de concretar sus composiciones y, de este modo, el espectador perciba la misma sensación, pero obteniendo un único camino posible en lo que se respecta a su percepción⁷⁰.

Las teorías surrealistas entienden estos procesos como una manera de que el espectador o el artista -dependiendo de qué tipo de fin muestre según qué decalcomanía- tengan un encuentro con su mundo interior, ya que el automatismo es el motor hacia el mundo sub-

63 *Ibid*, p. 46.

64 *Ibid*, pp. 46-47.

65 “Extiéndase por medio de un grueso pincel una mancha de gouache negro, más o menos diluido, sobre una hoja de papel de color blanco satinado; luego se debe cubrir esta hoja por otras de iguales características ejerciendo una presión sobre la primera. Cuando la tinta se haya extendido, se debe levantar la segunda hoja. Por lo tanto, se trata de un procedimiento en el que difícilmente se pueden controlar los resultados. Sólo varía la presión de la mano sobre la hoja y realizando con mayor o menos presteza el acto de levantarla, se puede lograr alguna intencionalidad” *Ibid*, p. 47.

66 BRETON, A.: *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. París, 1938, p. 9.

67 BRETON, A.: *Le Surréalisme et la Peinture*. París, 1965, p. 129.

68 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 47.

69 CASTRO, F.: *Óscar...op. cit.*, p. 47.

70 *Ibidem*, p. 47.

consciente, fruto de una asociación libre en la que se halla las claves principales del interior del espectador o bien del artista que concretaría la decalcomanía en cuestión. Se pensaba que Domínguez se inspiró en el test de Rohrschach para dar lugar a sus delcacománías. Marcel Jean, quien conoció el nacimiento de dicha técnica, aseguró que el artista no encontró inspiración en el mencionado test⁷¹.

La importancia de la técnica reside a que, según Breton, dio lugar a la superación de una contradicción dada en las técnicas creadas dentro del grupo surrealista. Se trataba de la consecución de resultados mediante unos procedimientos en los que hay una fuerte carga racional como serían las técnicas del collage, del frottage de Max Ernst y la paranoia crítica de Dalí. Estas técnicas fueron criticadas debido a que se consideraban que seguían un fin surrealista con la falta de un medio de la misma esencia del movimiento artístico. Por ello, la decalcomanía supuso una fuerte afirmación del sentimiento surrealista al conseguir alcanzar el plano de lo subconsciente tanto en el proceso artístico como en el resultado final. De hecho, este es el punto clave sobre cómo Domínguez influyó en la obra de los surrealistas, entre ellos Max Ernst al convertirse la técnica en una auténtica moda surrealista del momento⁷².

A la hora de mencionar algunos ejemplos, en 1937 están las delcacománías del deseo. De ellas, las de mayor importancia vienen de una serie titulada *Grisou* (1936) (Fig. 24), con el fin de realizar un álbum que llevaría como *título Grisou: decalcomanies automatiques à interprétation préméditée*, aunque finalmente el proyecto no llegó a realizarse⁷³.



(Fig. 24) Óscar Domínguez, *Grisou*, 1936, Museo Reina Sofía.

Según los estudiosos del surrealismo, hay un consenso de que el artista no llegó a sacar partido de su descubrimiento. Aun así, hay una realidad cierta basada en la gran influencia que supuso la invención de dicha técnica por parte de Domínguez, ya que Ernst fue el principal encargado de sacar todo el potencial posible de la decalcomanía cuando en 1940 estuvo en Arizona⁷⁴. De este modo, hay una clara conexión entre la obra de Domínguez y de

71 JEAN, M.: *Histoire de la peinture surréaliste*. París, 1959, p. 206.

72 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 48.

73 CASTRO, F.: *Óscar...op. cit.*, p. 48.

74 *Ibidem*, p. 48.

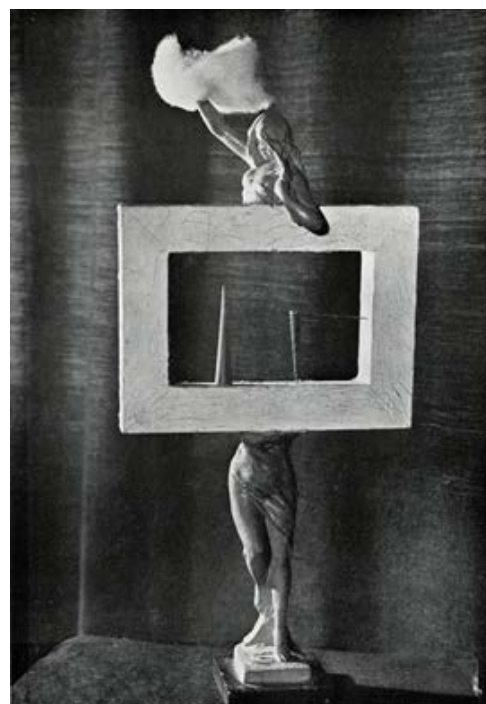
Ernst desde el punto de vista técnico, además de ser el segundo quien abrió a las puertas a Domínguez al desarrollo del humor irónico y del lenguaje poético en su producción artística. Por ello, es importante analizar las obras de arte más allá de los aspectos formales, ya que conceptos como la imaginación, la percepción, o el símbolo son claves para entender las verdaderas similitudes y diferencias entre los trabajos plásticos de los mencionados artistas.

Los objetos surrealistas fueron un asunto de interés para Oscar Domínguez. El motivo por el que se le denomina de tal forma es debido al interés que hay por parte del surrealismo por oponerse al concepto de escultura del momento. Es importante entender la importancia que tuvo el dadaísmo en este asunto ya que, básicamente, el proceso constructivo semiológico viene a ser semejante, es decir, la desconstrucción del significado de un objeto otorgado en la realidad diaria con el fin de otorgarle una nueva significación que dista mucho del sentido que tuvo en su sentido primario. Los surrealistas -además de tener en cuenta este proceso semiológico- llevan a sus objetos a un fin poético e imaginativo, fruto de una verdad surgida del mundo interior del creador del objeto surrealista correspondiente. En este caso, los objetos de Domínguez son frutos de su verdad interior y de sus deseos. Es interesante cómo Sarane Alexandrian entiende muy bien esta reconducción del proceso Dadá al surrealista mediante la acertada denominación de objetos encontrados e interpretados⁷⁵.

Entre sus objetos, hay que destacar *L'arrivée de la Belle Époque* (1936) (Fig. 25). Esta pieza, para Breton, es un claro ejemplo sobre cómo lo alto y lo bajo pueden seguir un mismo sentido debido a que el hecho de seccionar a una figura mediante el marco de una ventana representa la forma en la que perdemos una parte para construirla en otra⁷⁶. Expuesta en 1936 en la Galería Charles, esta pieza cuenta con un gran valor simbolizo debido a que los vectores son los significantes que dan significado a lo alto y lo bajo por medios de sus señalizaciones⁷⁷.

Los objetos surrealistas también le sirvieron a Domínguez para seguir desarrollando su concepción del humor. En esta temática, destacar *Brouette* (1937) (Fig. 26), una pieza creada en 1937 consistente en una carretilla forrada de terciopelo. El uso de materiales pobres junto el terciopelo vienen a referirse a la acomodada vida burguesa. Por otro lado, el objeto también hace referencia a las diferentes partes del cuerpo femenino. De este modo, junta la ironía con el deseo llevando a cabo una clara operación en la que el signo arbitrario está presente en la manera en que el objeto puede ser percibido en diferentes lecturas, dando las claves de lo que más prima en cada sujeto en su ser interno, en su inconsciente⁷⁸.

El último objeto surrealista que realizó Domínguez fue *El calculador* en 1943. Se trataba



(Fig. 25) Óscar Domínguez, *L'arrivée de la Belle Époque*, 1936, Colección privada.

75 ALEXANDRIAN, S.: *Surrealist Art*. Londres, 1970, p. 150.

76 BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962, p. 31

77 El marco de la ventana es el medio en el que se representa la tensión, la contradicción entre lo alto y lo bajo. Lo alto representaría el plano de la conciencia y lo bajo el plano de la subconsciencia. BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962, p. 65.

78 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 48-49.

de una máquina antropomorfa realizada por piezas que han sido desechadas de otras máquinas viejas. Westerdahl apunta que esta obra es un posible antecedente de las máquinas sin sentido de Tinguely⁷⁹. Lo interesante de esta pieza es que se emplea un humor que conecta claramente con el humor de tipo dadaísta, tal y como Picabia reflejó en obras como *La Novia* en 1917 o *Parade Amoureuse* en el mismo año. Se trata de una pieza que funciona como un robot con emociones, cargado de un erotismo para burlar la gran importancia de la técnica artística en el soporte de la obra. Además, hay que concluir con que obras como la mencionada y otras muchas fueron destruidas debido al futuro arrepentimiento que tuvo el artista ante lo que le supuso estas creaciones surrealistas, por lo que queda de ellas en su mayoría fueron fotografías⁸⁰.



(Fig. 26) Óscar Domínguez, *Brouette*, 1937, Museo de Arte Moderno de París.

Tras su ruptura con el grupo surrealista, Domínguez comenzará un desarrollo caracterizado por la consecución de un conjunto de periodos de los que se irá acentuando de manera paulatina su afinidad con el mundo picassiano. Lo interesante del análisis de los siguientes periodos no será cómo ha ido evolucionando dicho aspecto, sino de qué manera el artista ha ido alejándose de Ernst y Tanguy. De este modo, se realizará un análisis desde una perspectiva más general de las siguientes etapas con el fin de esclarecer dicha cuestión.

No obstante, la etapa cósmica (Fig. 27) de Domínguez cobrará importancia en este apartado debido a las semejanzas que encuentra con la definida producción pictórica de Yves Tanguy. Alejándose de sus soluciones formalistas propias de la manera daliniana, el artista encuentra en el asunto de lo cósmico una manera alejarse de las prácticas surrealista que le han ido caracterizando en los años anteriores. Por ello, a partir de 1938 habrá una preocupación por plasmar paisajes que, mediante el inconsciente, reflejan cómo trabaja su imaginación y cómo todavía hay pervivencias del espíritu surrealista. Sin embargo, los cuadros de este periodo se caracterizan por una disolución del lenguaje figurativo para advertir principios de una abstracción que, sin embargo, hay que entenderlas como un conjunto de espacios de libre interpretación como las delcacománias. De este modo, Domínguez ha reutilizado su invención para darle un formato y un sentido diferente a su producción artística, marcando un giro en el discurso del mismo⁸¹.

79 WESTERDAHL, E.: *Óscar Domínguez*. Barcelona, 1968, p. 12.

80 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 49.

81 CASTRO, F.: *Óscar...* op. cit., p. 49.



(Fig. 27) Óscar Domínguez, Paisaje cósmico, 1938-1939, Colección particular.

Otro de los aspectos a recalcar en esta etapa es en los paralelismos detectados entre las obras pictóricas que Domínguez ha realizado en este periodo y la producción artística de Tanguy. El hecho de que Domínguez trate la pintura especial y trate paisajes en que la libre interpretación tenga un papel importante, hace que el artista haya trabajado el automatismo de una forma en la que se ha interpretado que estas composiciones se asemejan a las condiciones geográficas de su tierra natal llevadas al extremo de cataclismo. En este sentido, el sentido mágico que le da a la tierra se refiere a un archipiélago canario ancestral, mientras que Tanguy trabaja paisajes subacuáticos a modo de ciudades sumergidas. En ambas hay una atmósfera caracterizada por una luz fría en el que las sombras juegan con el misterio, ese vacío de información. Lo que diferencia entre un artista y el otro es que Domínguez juega con el automatismo y Tanguy se encarga de detallar cada aspecto en sus composiciones⁸².

De esta etapa, la pieza más importante se titula *Recuerdo del porvenir*. Se trata de una pieza en la que el artista refleja sus premoniciones sufridas gracias a la información que su subconsciente le ha ofrecido. En el cuadro presente se aprecia un paisaje volcánico donde descenden tres ríos de lavas, los cuales se separan mediante abismos negros. Es interesante cómo vuelve a utilizar el elemento de la máquina de la que emergen en ella flores en la parte superior de la composición, de modo que demuestra que Domínguez tenía muy claro cuáles eran sus construcciones semiológicas a pesar de las continuas transformaciones formales que ha ido sufriendo y seguirá haciéndolo a lo largo de los siguientes periodos. En este caso, lo formal se caracteriza por el protagonismo de los ritmos radiales con el fin de crear movimientos espirales en la composiciones, acompañados en la mayoría de colores azules y verdes, una gama fría que se asemeja a la utilizada por Yves Tanguy⁸³.

Uno de los puntos interesantes a resaltar en la trayectoria artística de Domínguez es la influencia de la obra de Chirico apreciada en su obra. La importancia de Chirico viene dada a que es una vía de conexión entre Domínguez y Ernst debido a que ambos han encontrado en

82 *Ibidem*, p. 50.

83 *Ibid*, p. 50.

este artista una inspiración para el desarrollo formal y simbólico de sus composiciones pictóricas. En el caso de Domínguez, se apreció en su primera exposición individual parisina en el año 1943 celebrada en la Galería Louis Carré la influencia mencionada, materializada mediante la acentuación simbólica de los objetos: máquinas de coser, relojes de arena, escorpiones. El hecho de recuperar la carga simbólica y de efectuar en sus obras un aire de misterio y soledad, hacen que Domínguez vuelva a recuperar aspectos que resultan de interés remarcar. Esta simbología otorga a la obra de Domínguez una carga personal que no sólo es deudora de una inspiración de Chirico, sino en la imitación de sus obras⁸⁴:

*Sus imitaciones de Chirico eran tan perfectas, que en una exposición del pintor italiano, a la que acudió Chirico, no dijo nada en contra, y casi todo lo que había estaba pintado por Domínguez*⁸⁵

De este modo se hace evidente la influencia de Chirico en esos momentos al realizar falsificaciones de su propia obra, manera en la que muchos artistas solventaban sus problemas económicos. Ello hace que las obras presenten muestren una fuerte fijación en las diferentes facetas del artista italiano que, eventualmente, no perderían el toque personal de Domínguez connotado en la estructura simbólica de los objetos representados en estos cuadros. Los ejemplos de mayor relevancia fueron *Le prisme*, *Les cocottes en papier*, *Danse à Saint-Tropez*, etc. Obras en las que se aprecia ese sentido de aislamiento de los objetos en unos paisajes que detonan ese carácter solitario. Además, en esta etapa aparece el tema del suicidio con obras como *Composición con frutero y escorpión* y *La fin du voyage*. En el primer ejemplo aparece el escorpión como símbolo de la autolesión y en la segunda un revólver que significaría la muerte⁸⁶.

Durante la ocupación alemana, Domínguez mostró una preocupación por la representación en el espacio de la cuarta dimensión. Para ello, creó lo que se conoce la teoría de la solidificación del tiempo. Según Alexandrian, consistiría en el uso de un espacio envolvente encargado de abarcar todas las perspectivas de un objeto dentro del ámbito que demarcaría el espacio mencionado. La otra denominación de la teoría sería litocronismo, término creado por Sábato. Un término considerado acertado al entender Sábato las verdaderas intenciones que encarnan los juegos surrealistas y cómo Domínguez las entiende a la perfección⁸⁷.

Por tanto, Domínguez demostró en esta nueva concepción teórica especial dentro de la obra artística una nueva dimensión, publicándose dicha teoría en *Le Surrealisme encore et toujours* en 1943, un artículo que fue firmado por el artista y Ernesto Sábato. De este modo, el litocronismo muestra a un Domínguez inquieto a nivel intelectual, un artista que no sólo inventó una técnica artística que produce una serie de sensaciones, sino que tuvo una preocupación por aportar nuevas maneras de entender del espacio y, en suma, una interesante aportación en el campo de la teoría del arte⁸⁸.

Ante la ruptura de Domínguez con el grupo surrealista, se dieron lugar varios intentos de realizar exposiciones que recogerían la obra de aquellos pintores que abandonaron el surrealismo, pero presentan todavía persistencias del surrealismo en cuanto al lenguaje expresivo. Esta idea se acentuó en la Exposition de Peinture Surréaliste en Europa, exhibición que

84 *Ibid*, p. 51.

85 GONZÁLEZ-RUANO, C.: "Domínguez", en *ABC*, Madrid, lunes 7 de enero, 1958, p. 28

86 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 52.

87 SÁBATO, E.: *Abbadón el Exterminador*. Madrid, 1975, p. 315.

88 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 52

sí se dio lugar, en este caso, en el museo de la villa de Sarebruck de la que aparecen también obras de Ernst y Tanguy. Un prólogo escrito con Breton que, no obstante, no contaba con ningún tipo de relación con los artistas que exhibieron sus obras en dicha exposición⁸⁹.

La etapa Picassiana de Domínguez, comprendida entre los años 1944 y 1949, no será un periodo de interés en cuanto a lo que se refiere a las finalidades del trabajo presente. La importancia de estos años únicamente reside en cómo el artista fue alejándose de Ernst y Tanguy mediante la asimilación de un lenguaje propio de Picasso y de cómo el artista mostró su importancia en la exhibición de sus obras en las diferentes exposiciones de Checoslovaquia.

En este periodo, Domínguez se caracterizara por la esquematización y la deformación de la figura humana, aspectos que vienen dados directamente de la mano de Picasso. Su preocupación espacialista se mostrara mediante la asimilación de la influencia cubista y esquemática, en ese segundo aspecto, de Picasso mediante la inversión y supresión de la perspectiva lineal, el simultaneísmo, además del uso de los colores planos. Estas características son las que predominarán en este periodo, aunque para entender cómo Domínguez sigue siendo fiel a su marca personal, hay que resaltar la recepción crítica de su obra en las exposiciones celebradas en Checoslovaquia. El aspecto principal consiste en cómo hay una clara diferenciación entre los matices que otorgan a la obra de Domínguez un toque diferente a las piezas picassianas. Ello da lugar a que el estilo personal de Domínguez no se anule como bien se refleja en las palabras dadas por Kotalík⁹⁰.

Esto refleja cómo el artista sigue trabajando con procedimientos propios del surrealismo como sería el automatismo psíquico e, incluso, dejaría lugar a que el campo de la imaginación opere en la manera que percibe los diferentes elementos. Estos aspectos, junto a su toque personal cargado de simbología, traería a una serie de piezas que -a pesar de lo alejadas que están a los casos de Tanguy y Ernst- traen todavía un conjunto de elementos que hablan de esa persistencia del espíritu del subconsciente y de todo lo que conlleva ello a la obra de arte.

Debido al poco interés que muestra este periodo, se procederá al análisis de la etapa final de Domínguez, abarcando los años 1954 y 1957. Un periodo en el que el artista vuelve a la delcacomanía para reflejar una nueva concepción del paisaje durante los años 1954 y 1955, junto a un segundo momento en el que el artista se decantaría por el desarrollo del lenguaje abstracto porque considera que es una manera de acercarse al mundo artístico neoyorquino, ya que el abstracto era la moda artística del momento en dicho ámbito.

El aspecto de mayor interés de los dos momentos serán los años en los que se centró en el desarrollo de sus últimas decalcomanías. En 1954 expuso en el Palais des Beux Art en Bruselas un conjunto de piezas donde se representaban paisajes fantásticos mediante el uso de la técnica mencionada. Unos paisajes donde la imaginación cobraría un carácter de evocación y las formaciones de lava connotarían esa nostalgia de su tierra canaria. Obras como Acaymo o Le Pic de Ténériffe muestran claramente este carácter. Unas piezas que, para Julían Gallego, suponen una nueva concepción de la Naturaleza y no un principio del uso del lenguaje abstracto. En este sentido, indica:

En las calcomanías de Domínguez, cuando se habla de calidad, se emplea la palabra

89 CASTRO, F.: *Oscar...op. cit.*, p. 53.

90 *Ibidem*, pp. 53-55. KOTALÍK, J.: "Svobody-milovni umelci Spanelska", en *Práce*, Praga, 5 de noviembre 1946, p. 4.

*a la manera que la entendían los clásicos, de imitación ilusionista de los brillos y tonos de la Naturaleza (...) Casi imposible sería imitar con tal exactitud la roca, la piedra por métodos racionales*⁹¹

Unas palabras en el que el autor realiza una particular comparación entre el sentido orgánico y racional de una mentalidad clásica que siempre encontraba la belleza en la armonía de la naturaleza, una naturaleza que en los tiempos que corrían para el artista nada se asemejaría. Por ello, se realiza un campo del campo racional hacia el campo irracional, ya que el mensaje es que no hay otra manera de entender los matices de la naturaleza como lo hacían los clásicos si no es mediante el uso de un método de un carácter fuertemente irracional y, este aspecto, Domínguez fue alcanzado con éxito mediante la inconsciencia total en la que se procesaba sus delcacománias⁹².

Bibliografía

- ABRIL, M.: *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*. Madrid, 1936.
- ADES, D.: *El Dada y el Surrealismo*. Barcelona, 1975.
- ALEXANDRIAN, S.: *Surrealist Art*. Londres, 1970
- ART, H.: “Le Monde du souvenir et du rêve”, en *Le Surréalisme en 1947*
- BATAILLE, G.: “L’art primitif”, en *Documents*, 2, 1930
- BATAILLE, G.: “Le Jeu lúgubre”, en *Documents*, 7, 1929
- BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993
- BRETÓN, A.: *¿Qué es el surrealismo?*. Madrid, 2013.
- BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972.
- BRETÓN, A.: *Le Surréalisme et la Peinture*. París, 1965.
- BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962
- BRETON, A.: *Nadja*. Nueva York, 1960
- BRETON, A.: *Surréalisme et la Peinture*. Nueva York, 1945.
- BRETON, A.: *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. París, 1938.
- CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978
- CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953.
- CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953
- CIRLOT, J. E.: *Max Ernst*. Madrid, 1968.
- CIRLOT, J.E.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, 1972

91 GÁLLEGO, J.: “La pintura de Óscar Domínguez”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid, 5, 1959, pp. 121-122.

92 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 61.

- CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los ismos*. Madrid, 2006
- CIRLOT, J.E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, 1986.
- CIRLOT, J.E.: *Max Ernst. Galería Iolas-Velasco*. Madrid. 1967
- FAUCHEREAU, S.: “Después del segundo manifiesto, 1929-1933”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 45-68.
- FREUD, S.: *Inhibición, síntoma y angustia*. Madrid, 1948
- GÁLLEGO, J.: “La pintura de Óscar Domínguez”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid
- GONZÁLEZ-RUANO, César: “Domínguez”, en ABC. Madrid, 1958
- HUYGHE, René.: *Los poderes de la imagen*. Barcelona, 1968
- JEAN, M.: *Histoire de la peinture surréaliste*. París, 1959
- KOTALÍK, J.: “Svobody-milovní umelci Spanelska”, en *Práce*, Praga, 5 de noviembre 1946
- KRAUSS, R.: *El inconsciente óptico*. Madrid, 1993
- LÓPEZ BLÁZQUEZ, M.: *Max Ernst*. Barcelona, 1997.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE: *Vasos comunicantes*. México, 2012.
- OTTINGER, D.: “El surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012.
- PESTANA, E.: “Crónica de exposiciones”, en *La Prensa*. Santa cruz de Tenerife, 25 de Noviembre 1967
- PIERRE, J.: *El surrealismo*. Madrid, 1969.
- RAMÍREZ, J.A.: *Tres novelas en imágenes: La mujer 100 cabezas, Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo, Una semana de Bondad*. Barcelona, 2008.
- SÁBATO, E.: *Abbadón el Exterminador*. Madrid, 1975
- SPIES, W.: “Los desastres del siglo”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009.
- SPIES, W.: *Max Ernst*. Madrid, 1986.
- SUREDA, J; GUASCH, A. M.: *La trama de lo moderno*. Madrid, 1987.
- TADINI, E.: *Max Ernst*. París, 1968.
- VELARDE ESTRADA, M. L.: “Los vasos comunicantes del surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 23-44.
- WALBERG, P.: *Le Surréalisme*. París, 1972.
- WESTERDAHL, E.: Óscar Domínguez. Madrid, 1971.

- WHITFIELD, S.: “Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston”, en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001.