

An abstract painting by Óscar Domínguez. The composition is dominated by a large, dark brown, angular shape on the left, resembling a stylized letter 'D' or a mask. Inside this shape are various elements: a light blue triangle, a white teardrop-like shape, and a white vertical bar. To the right of this shape is a large, light blue area with several dark brown circles. Below this is a dark brown, wavy shape. At the bottom, there is a horizontal band of orange-brown color. In the bottom left corner, the name 'Domínguez' and the year '1946' are written in dark brown, stylized script. The background is a mix of dark blue and black. The overall style is Cubist and Surrealist.

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

en CHECOSLOVAQUIA / v ČESKOSLOVENSKU

[1946 - 1949]

Domínguez 1946

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

en CHECOSLOVAQUIA / v ČESKOSLOVENSKU
[1946 - 1949]

PAVEL ŠTĚPÁNEK

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ [Eds.]

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

26. 10. 2016 > 03. 05. 2017

TEA
tenerife espacio de las artes



CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife

PEDRO MANUEL MARTÍN DOMÍNGUEZ

Consejero Insular del Área de Carreteras, Movilidad, Innovación y Cultura

ENRIQUE ARRIAGA ÁLVAREZ

Director Insular de Cultura

ALEJANDRO KRAWIETZ RODRÍGUEZ

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Gerente

JERÓNIMO CABRERA ROMERO

Director Artístico

GILBERTO GONZÁLEZ

Conservador jefe de la Colección

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Departamento de Actividades y Audiovisuales

EMILIO RAMAL SORIANO

Departamento de Educación

PALOMA TUDELA CAÑO

Departamento de Producción

ESTÍBALIZ PÉREZ GARCÍA

Área de Registro Colecciones

VANESSA ROSA SERAFÍN [INTEGRA CEE]

Protocolo y Relaciones Externas

MARÍA MARRERO VALERO

Diseño Gráfico

CRISTINA SAAVEDRA

GONZALO MANUEL LUIS ORTEGA

Director de Mantenimiento

IGNACIO FAURA SÁNCHEZ

Jefe de Mantenimiento

FRANCISCO CUADRADO RODRÍGUEZ

Asistencia a la Dirección

MARÍA MILAGROS AFONSO HERNÁNDEZ

Comunicación

MAYTE MÉNDEZ PALOMARES [AEGB]

CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE TENERIFE [CFIT]

Departamento Administrativo CFIT

ROSA HERNÁNDEZ SUÁREZ

Departamento Técnico CFIT

EMILIO PRIETO PÉREZ

Área de Registro CFIT

SARA LIMA LIMA [INTEGRA CEE]

EXPOSICIÓN

Proyecto Curatorial

PAVEL ŠTĚPÁNEK
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Coordinación General

MARCELA TOSAL

Registro y Asistencia a la Coordinación

VANESSA ROSA SERAFÍN [INTEGRA CEE]

Restauración

FERNANDA GUITIÁN GARRE [CÚRCUMA SL]
KATARZYNA ZYCH [PAPYRI ARS]

Diseño Gráfico

CRISTINA SAAVEDRA

Transporte

KUNSTTRANS, Praga
SIT TRANSPORTE DE OBRAS DE ARTE, Madrid
TRANSPORTES LOYTER, Canarias

Equipo de Montaje

JUAN PEDRO AYALA
JOSÉ DELGADO
JESÚS HERNÁNDEZ VERANO
PATRICIA VARA

Asistencia al Montaje

EMILIO PRIETO [CFIT]

Taller de Enmarcados

MIGUEL TAORO [ARTEDRAGO SL]

Gestión Aduanera en Canarias

SANTIAGO GONZÁLEZ [FROM-TO SL]

Proyecto Audiovisual

MIGUEL MORALES, *Dominguez en Checoslovaquia*

Fondo Fotográfico y Documentación

© ARCHIVO PAVEL ŠTĚPÁNEK, Praga
© FOTO VÁCLAV CHOCHOLA / © ARCHIVO B&M CHOCHOLA, Praga

Fotografía de Espacios

© EFRAÍN PINTOS / MANUEL VÍAS, 2017

Una producción de TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

COLABORA



AGRADECIMIENTOS

GALERÍA NACIONAL, Praga
GALERÍA NACIONAL ESLOVACA, Bratislava
MUSEO DE ARTE, Olomouc
GALERÍA DE ARTES PLÁSTICAS, Ostrava
GALERÍA MORAVA, Brno
MUSEO Y GALERÍA, Prostějov
GALERÍA GUILLERMO DE OSMA, Madrid
GALERÍA KODL, Praga
GALERÍA LEANDRO NAVARRO, Madrid

JOSÉ IGNACIO ABEIJÓN
MAGALY ACOSTA ACOSTA
CARLOS ACOSTA MÉNDEZ
IRIS ALEMÁN FARIÑA
EUGENIO CARMONA MATOS
FERNANDO CASACUBERTA
PETR CHALUPA
BLANCA CHOCHOLA
MAREK CHOCHOLA
IRIS FARIÑA DOMÍNGUEZ
JOSÉ CARLOS GUERRA CABRERA
ELISEO G. IZQUIERDO
MÁRIA KRALOVÍČOVÁ
JAN KUKAL
ALENA LAUFROVÁ
LUCÍA LETTENMAYEROVÁ
RENATA LINERTOVÁ
DARIA MARIANI-MUDROCHOVÁ
MARÍA LUISA MÉNDEZ PÉREZ
ELENA MÉNDEZ PÉREZ
PILAR MÉNDEZ PÉREZ
MARÍA ISABEL NAVARRO SEGURA
FRANCISCO PERERA MOLINERO
GLORIA PÉREZ DOMÍNGUEZ
JORGE RODRÍGUEZ DE RIVERA
ROBERT RUNTÁG
LEOPOLDO SANTOS ELORRIETA
MARÍA JOSÉ TEJERINA
MARÍA TORAL
LENKA VIKOVÁ

COLECCIONES PARTICULARES CHECAS,
ESLOVACAS Y ESPAÑOLAS

ASOCIACIÓN DE EXPERTOS Y HEREDEROS
EN DEFENSA DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ



ÓSCAR
DOMÍNGUEZ

y a cuantas personas han contribuido
en este ilusionante proyecto



Velvyslanectví České republiky
Embajada de la República Checa



EMBAJADA DE LA
REPÚBLICA ESLOVACA
EN ESPAÑA



Honorární konzulát České republiky
na Kanárských ostrovech



národní galerie



v Praze



Slovenská
národná
galéria

muo
muzeum
umění
olomouc



www.gvu0.cz

MORAVSKÁ GALERIE

MG
MUZEUM A GALERIE
V PROSTĚJOVE

KODL
GALERIE

Chochola
Archiv B&M

Canaria
travel

J³T

CATÁLOGO

Edición

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Producción editorial

EDICIONES DEL UMBRAL

Diseño de arte y maqueta

JAVIER CABALLERO

Coordinación editorial

MAITE MARTÍN

Textos

PAVEL ŠTĚPÁNEK

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

FERNANDO CASTRO BORREGO

MARÍA ISABEL NAVARRO SEGURA

Fotografías

© ARCHIVO B&M CHOCHOLA, Praga

© ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL - GOBIERNO DE CANARIAS

© ARCHIVO PAVEL ŠTĚPÁNEK, Praga

© KIKE ARMAS

© CZECH NEWS AGENCY [CTK]

© FOTO VÁCLAV CHOCHOLA

© GALERÍA LEANDRO NAVARRO

© GALERÍA GUILLERMO DE OSMA

© GALERÍA NACIONAL DE PRAGA

© MARTIN MAREČIN

© EFRAÍN PINTOS / MANUEL VÍAS

Fotografía, digitalización y edición de imágenes documentales

JAIME BRAVO / ANA NEGRÍN

Traducciones

RENATA LINERTOVÁ

PAVEL ŠTĚPÁNEK

MARCELA TOSAL

Asistencia a la edición de textos

VIRGINIA E. HIGUERAS RODRÍGUEZ

Impresión

BRIZZOLIS

Encuadernación

RAMOS

ISBN: 978-84-944395-1-3

Depósito legal: TF 38-2020

© De esta edición, TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

© De los textos, sus AUTORES

© De las imágenes, sus AUTORES

© ÓSCAR DOMÍNGUEZ, VÁCLAV CHOCHOLA, ZDENEK SKLENÁR, MANUEL VIOLA, ANTONI CLAVÉ, JOAQUÍN PEINADO, BALTASAR LOBO, ERVÍN SERMIAN, VÍCTOR BRAUNER, ANDRÉ BRETON, JACQUES HÉROLD, WIFREDO LAM, JACQUELINE LAMBA, ROMAN CIESLEWICZ, ALEXANDER RODCHENKO/ALEKSANDR RODCHENKO, WALTER GROPIUS, VEGAP, Santa Cruz de Tenerife, 2020

© SUCESIÓN PABLO PICASSO, VEGAP, Madrid, 2020

© HEREDEROS de ÓSCAR DOMÍNGUEZ

ÍNDICE

11	INTRODUCCIÓN
19	VIDA Y OBRA DE DOMÍNGUEZ EN PRAGA Y OLOMOUC
41	ÓSCAR DOMÍNGUEZ EN ESLOVAQUIA
67	LA FORTUNA CRÍTICA DE DOMÍNGUEZ EN CHECOSLOVAQUIA PAVEL ŠTĚPÁNEK
89	ÓSCAR DOMÍNGUEZ, CABEZA DE TORO ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ
111	EL FRUTERO COME-FRUTA HUMOR Y METAMORFOSIS EN LA OBRA DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ FERNANDO CASTRO BORREGO
133	PRAGA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PROYECTO <i>GACETA DE ARTE</i> MARÍA ISABEL NAVARRO SEGURA
171	OBRAS DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ EXPUESTAS EN CHECOSLOVAQUIA PAVEL ŠTĚPÁNEK
205	TEXTOS EN CHECO / ČESKÉ TEXTY



Retrato de ÓSCAR DOMÍNGUEZ / Portrét ÓSCARA DOMÍNGUEZE, ca. 1948. ČTK/ALEXANDR HAMPL

INTRODUCCIÓN

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Este libro y catálogo de la exposición *Óscar Domínguez en Checoslovaquia* es un intento de registrar y analizar las obras de Óscar Domínguez conocidas hasta ahora, procedentes de las colecciones checas y eslovacas; aquellas que están ligadas con la estancia del pintor español y sus exposiciones en la Checoslovaquia de entonces, concretamente en el período 1946-1949, en Praga, Olomouc y Bratislava. Aquí fueron expuestas, vendidas, regaladas o traídas desde París por sus propietarios checos o eslovacos, así que, con alguna excepción, abarcan las fechas de 1943-1949. Una gran parte surgieron a raíz del trabajo del pintor en aquel país, en su afán de preparar exposiciones individuales para varias muestras celebradas en Praga, Olomouc y Bratislava. El catálogo contiene, además, algunas de aquellas obras cuyos propietarios actuales son desconocidos, como es el caso de los que compraron las pinturas en subastas o rechazaron prestarlas para la exposición, o aquellas otras que conocemos solo a través de fotografías de la época. Las investigaciones más recientes demuestran que incluso en comparación con las últimas exposiciones (1986-1996) hay todavía una serie de trabajos que por diversas razones no han sido objeto de atención. Por otra parte, debido a una intensa actividad comercial, han aparecido muchas obras atribuidas a Domínguez, aunque de dudosa autenticidad; es decir, copias y paráfrasis de la obra de Domínguez que, en algunos casos, han sido tenidas lamentablemente por obras originales.

Las obras que aparecen marcadas con este símbolo * han sido expuestas en las salas de TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES con motivo de esta exposición / * díla označená tímto symbolem jsou součástí výstav v TEA TENERIFE PROSTOR PRO UMĚNÍ.

Mi investigación se inició hacia 1965, cuando comencé a interesarme por la pintura moderna española a raíz de la exposición de los españoles de París preparada en la Galería Nacional por la Dra. Marie Hovorková, a quien le debo más de un estímulo. Sin embargo, los mayores impulsos vinieron de dos visitas: la primera, de Fernando Castro, de Tenerife, quien



Los pintores españoles de la Escuela de París en el taller del pintor VLADIMÍR SYCHRA en Praga, en febrero de 1946. De izquierda a derecha: ANTONI CLAVÉ, APEL LES FENOSA, VLADIMÍR SYCHRA, su mujer, también pintora, JARMILA ZÁBRANSKÁ-SYCHROVÁ. Por encima, MANUEL VIOLA; en el centro, con la mano vendada, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, siguen ZDENĚK PŘIBYL, OTA JANEČEK y PEDRO FLORES. Sentados, en primer término: HONORIO GARCÍA CONDOY, OTTA MIZERA y JOAQUÍN PEINADO / Pařížští Španělé v ateliéru malíře VLADIMÍRA SYCHRY v Praze, v únoru 1946. Zleva doprava: ANTONI CLAVÉ, APEL LES FENOSA, VLADIMÍR SYCHRA, jeho žena, také malířka, JARMILA ZÁBRANSKÁ-SYCHROVÁ. Nad nimi MANUEL VIOLA; uprostřed s obvázanou rukou ÓSCAR DOMÍNGUEZ, dále ZDENĚK PŘIBYL, OTA JANEČEK a Pedro FLORES. Sedící v první řadě: HONORIO GARCÍA CONDOY, OTTA MIZERA a JOAQUÍN PEINADO. Foto VÁCLAV CHOCHOLA / ©Archiv B&M CHOCHOLA

en 1973 preparaba su tesis doctoral sobre Domínguez; yo le buscaba las obras y le acompañaba, sirviéndole además de traductor. El resultado fue una monografía publicada en 1978 que hasta ahora sirve a cualquier interesado en la obra de Domínguez, y que reproduce las obras del archivo de Eduardo Westerdahl. Luego, repetí lo mismo dos años más tarde, en 1975, con la segunda visita, la de Maud y Eduardo Westerdahl, quienes pensaban publicar una extensa monografía. Finalmente el proyecto se frustró porque el crítico falleció en el transcurso de los preparativos.

Siguiendo mis propias investigaciones preparé dos exposiciones del material checoslovaco. La primera con motivo del 80 aniversario del nacimiento de Domínguez (el 3 de enero de 1906) en 1986, aún en la época comunista, en la Galería Municipal de Praga (en el edificio del Ayuntamiento viejo), con un catálogo modesto. Un decenio más tarde, en 1997, organicé una segunda exposición, más grande y con mejor catálogo, para recordar el medio siglo de la presentación de Domínguez en el Museo de Arte de Olomouc, en 1947. Ya la primera exposición en



EDUARDO y MAUD WESTERDAHL estudiando documentos sobre ÓSCAR DOMÍNGUEZ y su cuadro *Tauromaquia* (hoy en la Galería Morava de Brno) en la casa del profesor FRANTIŠEK DVOŘÁK, acompañados por PAVEL ŠTĚPÁNEK, 1975 / EDUARDO a MAUD WESTERDAHL studují dokumentaci o ÓSCARU DOMÍNGUEZOVÍ a jeho obraze *Tauromaquia* (dnes v Moravské galerii v Brně) v domě profesora FRANTIŠKA DVOŘÁKA, dopravní je PAVEL ŠTĚPÁNEK, 1975. Foto VÁCLAV CHOCHOLA / ©Archiv B&M CHOCHOLA



OLDŘICH ŠIMÁČEK. *Retrato de Óscar Domínguez*, Olomouc, 1947, repintado en torno a 1960 por el propio autor, con el detalle de uno de los bodegones, *Florero*, de Domínguez (hoy en la Galería Nacional de Praga). Firmado con el monograma ŠK 47. El cuadro fue subastado por Aukce Arte y Antiquedades, 24 de marzo de 2001, Renaissance Prague Hotel, V Celnici 7, Praga, Sala Hollar, organizado por la Sala Doroteum, n.º cat. 179 / *Portrét Oscara Domíngueze*, Olomouc, 1947, přemalované vlastním autorem přibližně v roce 1960, s detailem jednoho ze zátěší, *Váza* od Domíngueze (Národní Galerie v Praze). Podepsáno monogramem ŠK 47. Obraz byl prodán v aukci Umění a starožitností 24. března 2001 v hotelu Renaissance Praha, V Celnici 7, Praha. Výstavní síň Hollar, organizované Výstavní síní Doroteum, kat. č. 179. Cortesía / S laskavým svolením PAVEL ŠTĚPÁNEK

Praga sirvió como impulso y despegue de las siguientes, en la propia España, cuando cayó por fin el comunismo y cambió el sistema político, dejando más libertad de acción, sobre todo en lo que se refiere a préstamos de obras y publicaciones de análisis que antes no hubiesen sido permitidos. Mi colaboración fue activa en las tres exposiciones. La primera, *Artistas Españoles de París: Praga 1946* (Caja de Madrid, Madrid, diciembre 1993 - enero 1994, en la Sala de Exposiciones Casa del Monte; Javier Tusell y Álvaro Martínez-Novillo, comisarios). La segunda, comisariada por Ana Vázquez de Parga, *ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Antológica. 1926-1957* (Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 23 enero - 31 marzo 1996; Centro de Arte La Granja, Santa Cruz de Tenerife, 18 abril - 18 mayo 1996; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 25 junio - 16 septiembre 1996). Y, finalmente, la tercera, *Óscar Domínguez, surrealista*, comisariada por Guillermo de Osma y organizada por la Fundación Telefónica, Madrid, 29 noviembre 2001 - 15 enero 2002.

Se me permitirá recordar aquí, y creo que de manera oportuna, las palabras de Álvaro Martínez-Novillo con motivo de la primera muestra: “la exposición de Praga hubiera sido olvidada y por muchos quedado totalmente ignorada si no hubiera sido por la persistencia de Pavel Štěpánek, quien a lo largo de sucesivos artículos, que tuvieron eco en España desde los años sesenta, puso en nuestro conocimiento la existencia de estas relaciones fraternales entre los artistas de su país y los españoles de París a lo largo de la década de los cuarenta. Además nos alertó sobre la existencia de obras de estos españoles en las colecciones públicas y privadas checas y eslovacas”.



ZDENĚK SKLENÁŘ. *Retrato de Óscar Domínguez*, Praga, 1946. Dibujo a lápiz / *Portrét Óscara Domíngueze*, Praha, 1946), kresba tužkou. Cortesía / S laskavým svolením PAVEL ŠTĚPÁNEK



JAROMÍR ŠOLC. *Retrato de Óscar Domínguez pintando junto al caballete*, Olomouc, 1947. Dibujo a lápiz, paradero desconocido / *Portrét Óscara Domíngueze stojícího před malířským stojanem*, Olomouc, 1947, kresba tužkou, současný majitel neznámý. Cortesía / S laskavým svolením PAVEL ŠTĚPÁNEK

Ha sido una grata sorpresa haber sido invitado por Isidro Hernández Gutiérrez, Conservador de la Colección Óscar Domínguez de TEA Tenerife Espacio de las Artes, para llevar a cabo este proyecto denominado *Óscar Domínguez en Checoslovaquia*, tras la colaboración común en la exposición *Pintura Canaria del siglo XX*, celebrada en la Galería de la Ciudad de Bratislava (23 abril - 21 junio 2010) y en el Ayuntamiento de la Ciudad Nueva de Praga (29 junio - 26 agosto 2010). En el catálogo presenté el tema de las relaciones artísticas checo-canarias, en las que figuran, por ejemplo, Jindřich Štyrský, Vítězslav Nezval, Manolo Millares, Jiří Georg Dokoupil y Manolo Blahnik. Sin embargo, el máximo exponente de la hermandad artística checo-eslovaco-canaria lo representa Óscar Domínguez, como lo demuestra, creo, esta exposición.



* **COMPOSICIÓN / KOMPOZICE**, 1947. Lápiz sobre papel / Tužka na papíře, 29,8 x 21,2 cm. GALERÍA DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA, REPÚBLICA CHECA / GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ, ČESKÁ REPUBLIKA



* *EN EL BALCÓN [MUJERES EN LA TERRAZA, MUJERES EN EL BALCÓN, CINCO MUJERES EN EL BALCÓN] / NA BALKÓNĚ [ŽENY NA TERASE, ŽENY NA BALKÓNĚ, PĚT ŽEN NA BALKÓNĚ]*, 1946. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 38 x 55 cm. GALERIA NACIONAL DE PRAGA, REPÚBLICA CHECA / NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE, ČESKÁ REPUBLIKA



MUJERES EN EL BALCÓN / ŽENY NA BALKÓNĚ, 1946. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 38 x 55 cm. CORTESÍA GALERÍA KODL, REPÚBLICA CHECA
/ GALERIE KODL, ČESKÁ REPUBLIKA



Vista de cinco obras de Domínguez en la Galería Mánes de Praga, 1946 / Fotografie z vystavy v Manesu, Praha, 1946, zachycuje 5 obrazů. Foto ČTK

VIDA Y OBRA DE DOMÍNGUEZ EN PRAGA Y OLOMOUC

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Los artistas españoles de París, con Picasso a la cabeza, jugaron un papel relevante en el desarrollo de la denominada Escuela de París (Picasso, Gris, Dalí, Miró, González, Viola, Parra, Conday, Domínguez, etc.¹). Por coincidencia de circunstancias y dado el alto índice de contactos que tuvieron los artistas checos con París, los españoles de la capital francesa se impusieron en Checoslovaquia, sobre todo en la actual República Checa, donde fueron admirados y, en el caso de Domínguez, venerados. Si Picasso fue conocido en Praga desde antes de la Gran Guerra, casi con el estallido de la revolución cubista; y Gris, Miró y Dalí lo fueron en el período de entreguerras, el grupo español más joven entró en el panorama checo y eslovaco gracias a varias y diversas exposiciones organizadas en los tres años postbélicos, de 1946 a 1949, en las ciudades de Praga, Brno, Olomouc, Prostějov, Zlín y Bratislava².

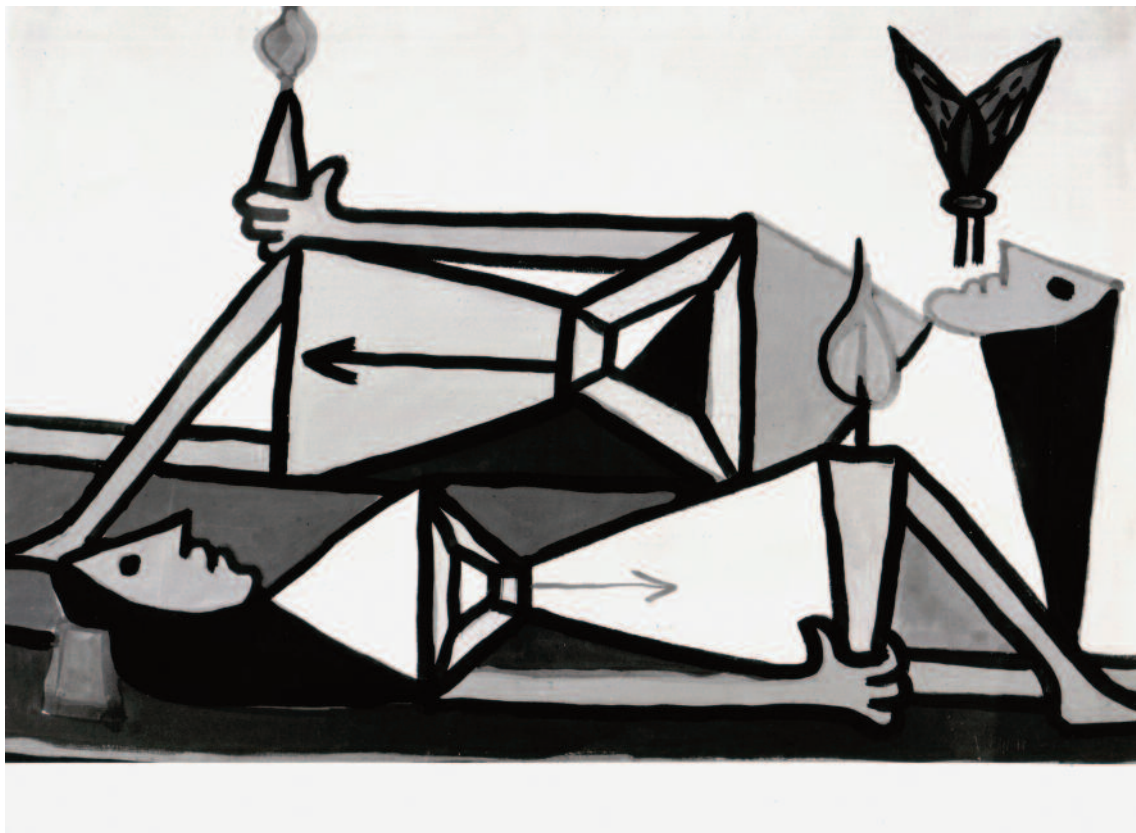
Y es que, apenas terminada la Segunda Guerra Mundial (en Praga, el día 9 de mayo de 1945), pocos meses después, entre enero y febrero de 1946, se celebró en la sala de exposiciones más grande de la Praga de entonces, que lleva el nombre de “Mánes” –en honor al fundador de la pintura moderna checa del siglo XIX, Josef Mánes³– la exposición colectiva de este grupo de españoles titulada *El arte de la España republicana* (con el subtítulo de *Artistas españoles de la Escuela de París* que matizaba la denominación política anterior). Podría decirse que incluso llegó a ser sucedánea del arte francés; y aunque con el entusiasmo postbélico se reanima la vida artística y se suceden en Praga con poca distancia de tiempo exposiciones de arte francés, belga, inglés y americano, ninguna de estas despertaría tanto interés y eco. De alguna manera la exposición española llegó a ser un símbolo de la ruptura del aislamiento de siete años a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial.

El impacto de este acontecimiento fue enorme. La exposición española logró un fabuloso éxito artístico, político y social, por no decir

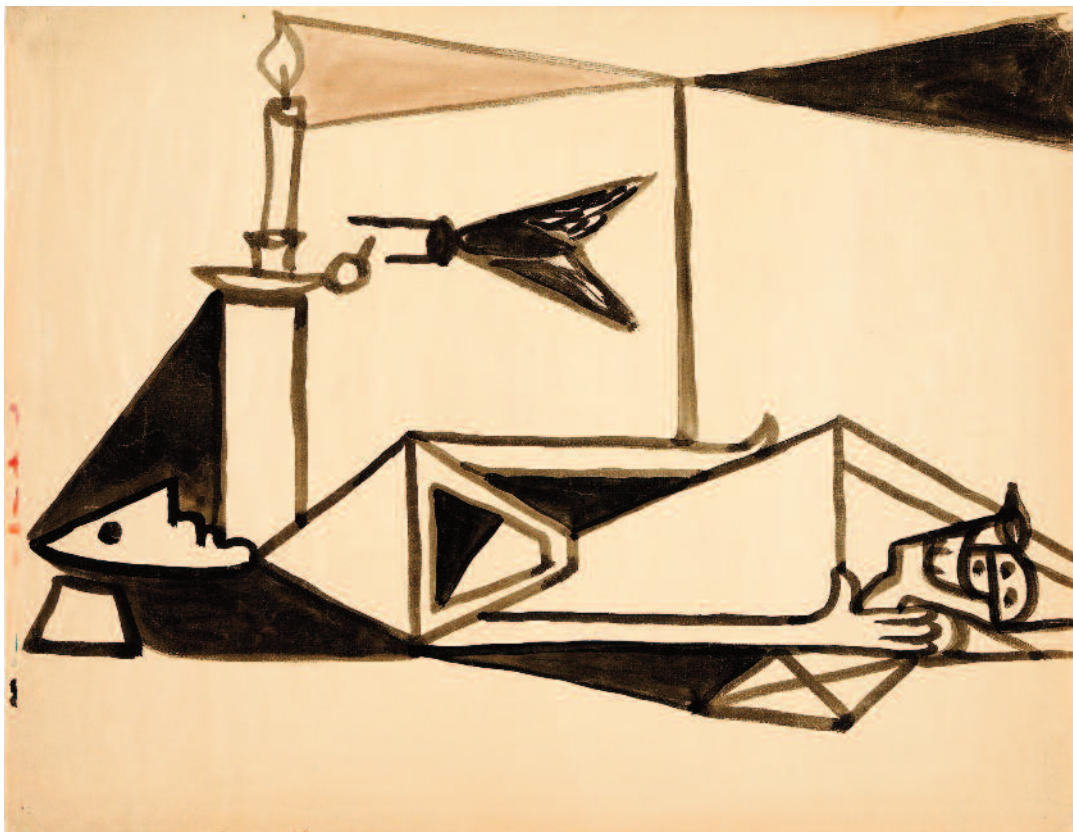
¹ El autor ha dedicado monografías a algunos de ellos, tanto libros como artículos. Así, por ejemplo: Pavel ŠTĚPÁNEK, *Picasso en Praga*, Madrid: CSIC, 2005. Sobre Dalí, en checo, “*Pin-tor checoslovaco*”. *Salvador Dalí y su influencia en el arte checo*. (“Czechoslovak painter” Salvador Dalí and his influence on Czech art) Praga: Galerie Miró 2010. Sobre Joan Miró, “Joan Miró en Checoslovaquia, historia de una aceptación”, *Última Hora*, Mallorca, LXXXV, 15–IX–1978, pp. 158 y ss. Véase también Honorio García Conday en Checoslovaquia. *Sus visitas, estancias, exposiciones y obras (escultura, pintura y dibujo) de 1935 a 1948*. Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, 7 octubre - 18 noviembre 1990. Otros artículos en español sobre Miró, Clavé, Flores, Parra, etc. son los siguientes: “Manuel Viola en Praga en 1946 (La fortuna crítica de Viola en la prensa checa)”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* (Zaragoza), LIX–LX (221–236), 1995, pp. 221–236; “Ginés Parra en Checoslovaquia”, en *Ginés Parra: El espíritu de la materia (1896–1960)*, Almería, ed. Mariví Otero, 2006, pp. 29–35 (Fundación Unicaja, 4 de diciembre 2006 - 28 enero 2007, Almería, Centro de Arte Museo de Almería); y sobre Antoni Clavé, “Clavé en Praga”, *Estudios pro Arte* (Barcelona), 1976, n° 6, abril–junio, pp. 56–61.

² Pasajes de este texto fueron publicados como “Óscar Domínguez y Praga”, en *Óscar Domínguez, Surrealista*, Madrid, Fundación Telefónica, 2002 (exp. 29 noviembre 2001 - 13 enero 2002), pp. 36–43, ahora modificado.

³ Pavel ŠTĚPÁNEK, “La pintura checa del siglo XIX”, en *Goya, Revista de Arte* (Madrid), 1972, n° 107, pp. 290–295. Además, recientemente ha visto la luz un libro sobre el artista y sus mecenas de origen: Pavel ŠTĚPÁNEK, *Mecenáši Josefa Mánesa – portugalský rod Silva Tarouca – a jeho role v české kultuře*, Olomouc, Univerzita Palackého, 2015, 230 págs.



* *MUJERES CON VELA [YACENTES] / ŽENY SE SVÍČKOU [LHANÍ]*, 1947. Dibujo a pincel, aguada, tinta sobre papel / Kresba štětcem, kvaší, tuš na papíře, 41 x 61 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, ESPAÑA / SOUKROMÁ SBÍRKA, ŠPANĚLSKO



* *MUJER CON VELA Y REVÓLVER [YACENTE]* / *ŽENA SE SVÍČKOU A REVOLVEREM [LHANÍ]*, 1947. Tinta sobre papel / Tuš na papíře, 50 x 65 cm. GALERÍA DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA, REPÚBLICA CHECA / GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ, ČESKÁ REPUBLIKA



Inauguración de la exposición *Artistas españoles de la Escuela de París* en la Galería Mánes de Praga. De izquierda a derecha: / Vernisáž výstavy v Galerii Mánes. Z leva do prava: LOBO, DOMÍNGUEZ, SERRANO-PLAJA, VIOLA, PEINADO, CLAVÉ, PŘIBYL y / a PEDRO FLORES. En el fondo pinturas de PICASSO y VIÑEZ / V pozadí malby PICASSOVY a VIŇESOVY
Foto ČTK



Acto de inauguración oficial de la exposición en la Galería Mánes de Praga / Vernisáž výstavy v Galerii Mánes, Praha, 1946

económico⁴. Domínguez alcanza un reconocimiento universal, y se relaciona con altas personalidades de la sociedad del momento. El grupo español es recibido por el presidente de Checoslovaquia de entonces, Eduard Beneš; hecho que le daría un matiz distinto, superior, a la vida social de los españoles en Praga, que hasta entonces no habían experimentado. Sabemos, por todo esto, que a pesar de su inconformismo e informalismo social en muchos aspectos, Domínguez se sintió muy halagado y agasajado, pues se lo comunica, de puño y letra, y con gran orgullo, a su mujer, Maud, en una carta escrita en francés, en la que afirma estar constantemente invitado a todas partes; que vienen a buscarlo a las nueve de la mañana y regresa a las tres de la madrugada siguiente, completamente exhausto. La ciudad (Praga) es para él “*una maravilla, la exposición, un éxito*”⁵.

Una parte sustancial de las obras expuestas, sobre todo pinturas, dibujos y grabados (en total 244), se quedaron en colecciones checas, incluido un Picasso. También contribuyó al éxito la presencia física de ocho de estos diecinueve españoles, casi la mitad; a saber: los pintores Óscar Domínguez, Joaquín Peinado, Pedro Flores, Antoni Clavé y Manuel Viola, así como los escultores Baltazar Lobo, Honorio García Condo y Apelles Fenosa, quienes entablaron contactos artísticos y personales con muchos artistas checos, algunos de por vida.

Hoy, en la distancia, vemos que se produjo una aproximación entre Checoslovaquia (la actual República Checa) y España; un estrato más en el “corte arqueológico”⁶ dentro de las mutuas relaciones plásticas.

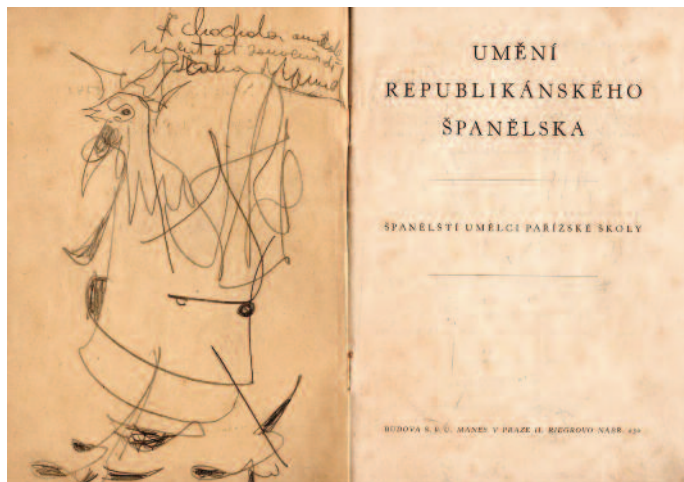
⁴ Robert MEČKOVSKÝ, *Stavitel Václav Dvořák jako mecenáš a sběratel umění*. Tesina de la Universidad Masaryk de Brno, MU Brno, 2006, accesible en http://is.muni.cz/th/10992/ff_m/doc1.pdf. Dvořák compró entonces obras de ocho pintores españoles, incluida una de Picasso.

⁵ Fernando CASTRO, *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 35. Donde se publica la fotografía oficial de la visita al presidente y la carta a Maud.

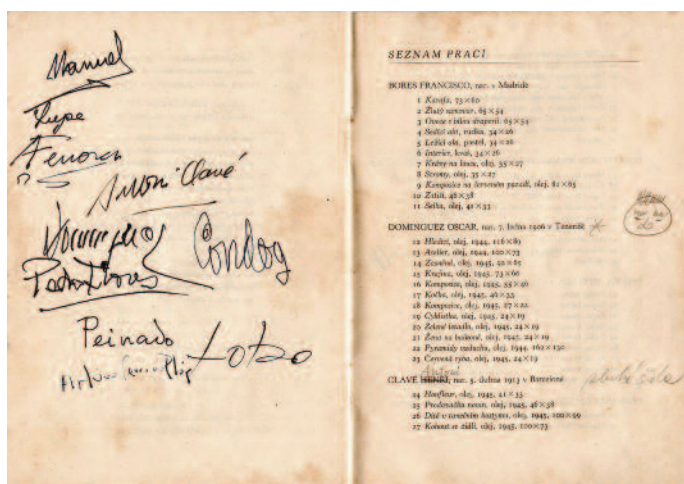
⁶ Javier TUSELL y Álvaro MARTÍNEZ-NOVILLO, “Una recuperación necesaria”, en *Artistas Españoles de París: Praga 1946*, Madrid, Caja de Madrid (exp. diciembre 1993 - enero 1994), p. 13.



* *LA LIBERACIÓN DE ESPAÑA* / *OSVOBOZENÍ ŠPANĚLSKA*, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 118 x 150 cm. GALERÍA DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA, REPÚBLICA CHECA / GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ, ČESKÁ REPUBLIKA



Catálogo de la exposición *El arte de la España republicana. Artistas españoles de la Escuela de París*. Con un dibujo de PICASSO en la cubierta. Este ejemplar, propiedad de Archivo B&M CHOCHOLA, Praga, está enriquecido con dibujos y dedicatorias de varios de los artistas españoles que participaron en esta exposición celebrada en la sala Mánes de Praga en 1946. La portadilla incluye el dibujo a lápiz de un gallo con dedicatoria "A Chochola, amicalement et souvenirs de Praha, Manuel", firmado por MANUEL VIOLA. En las páginas interiores, junto al listado de las obras expuestas, las firmas de ANTONI CLAVÉ, HONORIO GARCÍA CONDOY, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, PEDRO FLORES, APELLES FENOSA, BALTASAR LOBO, JOAQUÍN PEINADO, ARTURO SERRANO-PLAJA y MANUEL VIOLA. El catálogo incluye el dibujo a tinta roja y lápiz de CONDOY, el dibujo de un gallo, a lápiz, por PEDRO FLORES; y las dedicatorias de ANTONI CLAVÉ "Pour mon ami Václav Chochola, souvenir de 1946. Clavé. Aujourd'hui 6 oct 69, 23 ans après; y BALTASAR LOBO, "Praga como barroca como mi Madrid, Lobo". Asimismo, el ejemplar está enriquecido por varios dibujos de personajes sobre hojas de cuaderno de apuntes, firmados por CONDOY, FENOSA, LOBO y PEINADO. Cortesía Archivo B&M CHOCHOLA, Praga. / Katalog výstavy *Umění republikánského Španělska. Španělští umělci Pařížské školy*. S kresbou PICASSA na obálce. Tento exemplář, ve vlastnictví Archivu B&M CHOCHOLA, Praha, je obohacen kresbami a věnováními několika španělských umělců, kteří se zúčastnili výstavy konané v Mánesu v Praze roku 1946. Na obálce je tužkou nakreslen krouhout s věnováním "A Chochola, amicalement et souvenirs de Praha, Manuel", podepsáno MANUELEM VIOLOU. Na stranách uvnitř, vedle seznamu vystavených





děl, podpisy těchto umělců: ANTONI CLAVÉ, HONORIO GARCÍA CONDOY, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, PEDRO FLORES, APEL.LES FENOSA, BALTASAR LOBO, JOAQUÍN PEINADO, ARTURO SERRANO-PLAJA a MANUEL VIOLA. Katalog obsahuje kresbu červenou tuší a tužkou od CONDOYE, kresbu kohouta tužkou od PEDRA FLORESE a věnování od ANTONI CLAVÉHO "Pour mon ami Václav Chochola, souvenir de 1946. Clavé. Aujourd'hui 6 oct 69, 23 ans après"; a od BALTASARA LOBA, "Praga como barroca como mi Madrid, Lobo". Taktéž je exemplář obohacen o několik kreseb postav na sešitovém papíře, podepsaných CONDOYEM, FENOSOU, LOBEM a PEINADEM. S laskavých svolením Archiv B&M CHOCHOLA, Praha.

Se entiende que fue posible gracias a la tradición de la “moderna” checa (es decir, el movimiento de las vanguardias de entreguerras checo que se había desarrollado entre el cubismo y el surrealismo picassiano). Y fue, sobre todo, en la generación que había irrumpido en el campo del arte en el segundo lustro de los años treinta y en el primer lustro de los cuarenta, ya durante la guerra, y a pesar de ser ocupado el país por los alemanes que no toleraban tendencias contrarias a su idea del arte pervertido o degenerado (*entartete Kunst*), una generación en la que los españoles de París impactaron de manera decisiva, “hasta de forma inevitable”⁷, influyendo así en el arte contemporáneo checo postbélico. Aun más impactó en los artistas eslovacos⁸. Pero esta generación estaba preparada e identificada con los españoles, pues había representado pictóricamente tantas veces la Guerra Civil (aunque la mayoría de los artistas nunca habían visitado España) que hasta podemos hablar de un amplio repertorio en el panorama checo, dominado por motivos y alusiones directas o indirectas a la dolorosa experiencia española. Aquella generación checa logró empaparse del ambiente de las últimas olas del internacionalismo y la pulsión imaginativa de la vanguardia, pero al mismo tiempo se veía la Guerra Civil en estas tierras como una premonición de un conflicto entre dos mundos, como efectivamente iba a ocurrir⁹. Asimismo captó el sentimiento de lo absurdo de la existencia y la necesidad intuitiva de salvaguardar los valores de la vida y de la creación. Naturalmente, cada uno se expresaba a su manera: desde una sugerencia mitológica, pasando por una representación realista de sus ideas, hasta una expresión caricaturesca.

Lo que ahora nos interesa es que los españoles representados en la exposición de Mánes fueron recibidos con entusiasmo y, hasta cierto punto, influyeron de manera crucial en el ambiente artístico checo y eslovaco, ante todo la obra de Domínguez. Si intentamos rastrear los contactos que surgieron entre los artistas de ambos países después de la guerra, debemos recordar las simpatías de los checos con la España de la Guerra Civil, “ese país de los siete dolores” como la llamó el poeta František Halas (1901-1949)¹⁰ u otro, más romántico en este caso, Josef Hora (1891-1945), quien veía en el país admirado una “España, imagen de mi patria en un mundo distinto”¹¹. Si he escogido como muestra versos de los poetas mencionados que representan perfectamente aquella época, surgidos al calor de la Guerra Civil, cuando España estaba en la mira de los intelectuales checos, es para ilustrar de manera práctica las ilusiones y la solidaridad que despertó España en el ambiente intelectual checo, sobre todo

⁷ *Evropské malířství ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě. II.* (Pintura europea de las colecciones de la Galería de Artes Plásticas de Ostrava), Ostrava, 1979 (texto de V. JÚZA), n.º cat. 54. Dice textualmente que la obra de Domínguez “dio la impresión de una gran coherencia; el artista expuso cuadros de un corto período de 1944 y 1945. Quizá porque su obra estuvo bajo la fuerte influencia de Picasso, al tiempo que atravesada por una gran tensión surrealista, impactó con determinación en el arte moderno checo, e impresionó a los jóvenes artistas checos de la postguerra de manera crucial”.

⁸ Zuzana BARTOŠOVÁ, “Roky po Oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom umení. Mal’ba, grafika a kresba 1945-1948”. (Años después de la liberación como continuación de las tradiciones de vanguardia en el arte eslovaco. Pintura, grabado y dibujo). *Ars, separata*, s. f., pp. 43-60.

⁹ *Česká avantgarda Španělsku*. (La vanguardia checa a España), Ministerio de Cultura de la República Socialista Checa, Monumento Nacional de Terezín, julio-agosto 1987. Terezín, IV patio. Cat. ed. Fr. ŠMEJKAL, sin paginar.

¹⁰ Halas es también autor de un poema titulado *Mířte!* (Apuntad!), combativo y republicano. En cuanto a Josef Čapek, por entonces la historiadora de arte Pavla PEČINKOVÁ (en *Josef Čapek*, Praga, 1995, p. 72) había apuntado con agudeza que los ciclos *El fuego* y *la esperanza* son “las versiones del *Guernica* hechas por Čapek”.

¹¹ Jiří HLUŠIČKA, *Jaroslav Král*, Praga, Odeon, 1990, p. 45.



* **AVIÓN** / *LETADLO*, 1945. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 14 x 24,5 cm, GALERÍA MORAVA BRNO, REPÚBLICA CHECA / GALERIE MORAVA BRNO, ČESKÁ REPUBLIKA



ÓSCAR DOMÍNGUEZ con el crítico del arte JINDŘICH CHALUPECKÝ. Praga, febrero 1946 / ÓSCAR DOMÍNGUEZ s uměleckým kritikem JINDŘICHEM CHALUPECKÝM. Praha, únor 1946. Foto VÁCLAV CHOCHOLA / ©Archiv B&M CHOCHOLA



ÓSCAR DOMÍNGUEZ y el crítico F. DELANGADE conversando con el pintor checo ARNOŠT PADERLÍK. Praga, febrero de 1946, probablemente en casa de este último / ÓSCAR DOMÍNGUEZ a kritik F. DELANGADE s českým malířem ARNOŠTEM PADERLÍKEM. Praha, únor 1946, pravděpodobně doma u Arnošta Paderlíka. Foto VÁCLAV CHOCHOLA / ©Archiv B&M CHOCHOLA

de la izquierda, y de los adeptos a la democracia. Estas ilusiones que despertó España al estallar la contienda hicieron posible y factible, apenas diez años después, una gran identificación –no solo artística sino también sentimental y política– con aquellos españoles que representaron con su obra o en persona al querido y romántico país. Se entiende así mejor cómo todas las similitudes y coincidencias entre los artistas españoles y sus admiradores de Praga, tal como queda registrado por la crítica de la época, las memorias o por las nuevas miradas analíticas desde la distancia, hicieron posible una compenetración y empatía mutuas¹².

Asimismo, es posible adivinar vasos comunicantes entre artistas y obras checas y españolas, pero no se puede hablar de influencias netamente españolas, puesto que también queda patente la influencia de la Escuela de París. Los españoles, y Domínguez sobre todo, cumplieron el papel de mediadores. Excepcionalmente se aprecia una influencia folclórica y formal del ambiente checo, moravo y eslovaco en varios trabajos de Clavé, Domínguez y Condoy, teniendo en cuenta que muchas obras –figure la dedicatoria o no– se realizaron para sus amigos checos.

La mayor atención entre todos los españoles presentes (tanto por su obra como por su personalidad) la despertó Óscar Domínguez; no solo por la cantidad de cuadros que expuso (12), sino sobre todo por la fuerza de su personalidad atrayente, su originalidad y coherencia artística y vital, auténticamente surrealista. No puede omitirse, sin embargo, que en el caso de Domínguez, esta influencia se nota ya antes de la Segunda Guerra Mundial, a partir de sus decalcomanías, que sugestionaron a los surrealistas checos, con el poeta Vítězslav

¹² He estudiado este tema en el trabajo titulado "Španělsko, obrazé mé vlasti v světě jiném". Paralely a obdoby českého a španělského umění. ("España, imagen de mi patria en un mundo distinto". Paralelos y similitudes entre el arte checo y el español), en *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Historia Artium* III, 2000, pp. 251-280.



AVIONES / LETADLA, 1945. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 81 x 54 cm, GALERÍA GUILLERMO DE OSMA, MADRID

Nezval a la cabeza¹³. Asimismo, el pintor František Vobecký (1902-1991) había descubierto la decalcomanía de Óscar Domínguez mucho antes, a partir de 1938¹⁴. También el pintor Zdeněk Sklenář, autor de uno de los mejores retratos de Domínguez conservados hasta hoy, a quien admiraba, aprovechó la lección de Domínguez, así como las aportaciones de Max Ernst¹⁵ en el desarrollo de esta técnica.

Óscar Domínguez supo responder al interés despertado volviendo a Checoslovaquia dos veces más, donde vivió periodos muy intensos tanto desde el punto de vista social como profesional, y no solo en la capital checa, Praga, sino también en las ciudades de Olomouc y Bratislava, por no hablar de sus breves excursiones a otros lugares. Trabajó aquí tan intensamente que casi una cuarta parte de sus obras conocidas hoy provienen de colecciones checas y eslovacas (o pasaron por el territorio de Checoslovaquia), que todavía nos deparan ciertas sorpresas, sobre todo aquellas procedentes de Eslovaquia.

La segunda vez se presentó en Praga, el mismo año de 1946, nuevamente en el edificio Mánes (en su Sala Pequeña) junto con Julio González e Ismael González de la Serna. Luego expuso en intervalos anuales individualmente: la primera vez en Olomouc (1947), luego otra vez en Praga (1948), y la tercera y última en Bratislava en enero de 1949, cuando la escena artística estaba ya en poder de los comunistas, que imponían el criterio del realismo socialista y negaban cualquier tendencia que lo contrariase¹⁶.

Además de las obras presentadas en sus exposiciones, en general todas vendidas o regaladas, se quedaron en colecciones checas también aquellos trabajos ocasionales que Domínguez realizó en las tres ciudades, Praga, Olomouc y Bratislava, donde tuvo a su disposición talleres prestados por sus colegas y amigos checos (y eslovacos, en el último caso), para facilitarle el trabajo. Otros coleccionistas adquirirían sus obras, en su taller de París, donde lo visitaron. Así es que, en la última exposición conmemorativa del medio siglo de estancia de Domínguez en Olomouc, aparecieron aún varias obras no vistas desde aquella primera estancia. En el catálogo de Olomouc recogí más de cien obras suyas de colecciones checas y eslovacas de la época de 1944-1949, lo cual representa un cuarto del total de las obras realizadas por Domínguez y conocidas actualmente, aunque algunas piezas están ya hoy vendidas al extranjero, incluyendo la propia España¹⁷.

¹³ Vítězslav NEZVAL, "Dekalkomanie", en *Mag-netická pole* (selección y organización por J. TOMĚŠ), Praga, 1967, pp. 124-126, repr.

¹⁴ Celebrada por André Breton en la revista *Minotaure*; véase *František Vobecký, raná tvorba* (obra temprana) 1926-1938. GhmP, Praga, enero-febrero 1985 (cat. Fr. ŠMEJKAL). También el teórico de arte Karel Teige se ocupó de la decalcomanía.

¹⁵ František ŠMEJKAL, *Zdeněk Sklenář*, Praga, Odeon, 1984, p. 26.

¹⁶ La discusión surgió a raíz de la exposición *Domínguez, Výtvarný odbor Umeleckej besedy slovenskej, Bratislava – výstavný pavilón UBS*, enero 1949; si al inicio de la exposición Domínguez fue presentado como un artista conveniente a las nuevas tendencias, durante la exposición ya es objeto del ataque de los nuevos dogmáticos, según demostró recientemente Ludmila PETERAJOVÁ, *Cesty a príbehy moderného umenia. Zborník referátov z vedeckej konferencie k 70. narodeninám prof. L'udmilu Peterajovej*, Bratislava 1997 (editado 1998). Red. L'uba BELOHRADSKÁ, pp. 7-9, y, Maliar, "Óscar Domínguez", en *Sborník VŠUP*, Bratislava, 1999. Domínguez desapareció tras la inauguración.

¹⁷ La exposición de Olomouc fue concebida como itinerante y recorrió otros lugares donde Óscar Domínguez vivió un tiempo. Así, pudo verse en la Galería Nacional de Bratislava, y en el mundialmente conocido balneario Karlovy Vary (Galería de Arte). Se trataba de una exposición que ampliaba sustancialmente la aportación checa y eslovaca del artista, un poco subestimada, en mi opinión, en la exposición antológica celebrada en 1996 en Canarias y en Madrid, pues en aquella oportunidad solo se presentaron apenas doce obras de colecciones checas y eslovacas; es decir, apenas una décima parte de las documentadas. El catálogo de Olomouc recoge no solamente la biografía del artista y sus cuadros, dibujos, decalcomanías y objetos tridimensionales, sino también una lista completa de sus obras exhibidas en exposiciones celebradas en territorio checoslovaco, y se estudia la influencia de su obra sobre pintores checos y eslovacos. Por otra parte la explicación a las numerosas ventas de colecciones que se produjeron fue la restitución de muy diversas obras que estaban integradas en museos estatales. A la hora de hacer justicia, las colecciones se devolvieron a los descendientes de aquellos coleccionistas a quienes fueron confiscadas, que a su vez vendieron todo lo que pudieron.



* *ÁRBOLES [PAISAJE] / STROMY [KRAJINA]*, 1945. Óleo sobre masonita / Olej na masonitu, 59,5 x 73 cm. GALERÍA NACIONAL DE PRAGA, REPÚBLICA CHECA / NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE, ČESKÁ REPUBLIKA



ÓSCAR DOMÍNGUEZ abrazando a JAROMÍR ŠOLC en su taller. Olomouc, diciembre, 1947. Abajo el cuadro *Puerto/Ciudad* de DOMÍNGUEZ, hoy en paradero desconocido. Arriba, esculturas de J. ŠOLC, a la izquierda, una de las versiones del cuadro *Mujeres en el balcón* (se ve solo un fragmento del mismo) / ÓSCAR DOMÍNGUEZ objímá J. ŠOLCE v jeho ateliéru. Olomouc, prosinec, 1947. Dole vlevo je DOMÍNGUEZŮV obraz *Přístav/město*, dnes na neznámém místě. Nahoře sochy J. ŠOLCE, a vlevo jedna z verzí *Ženy na balkóně* (pouze je vidět část jednoho z nich). Foto OLDŘICH ŠIMÁČEK

ÓSCAR DOMÍNGUEZ, con OLDŘICH ŠIMÁČEK, MARTA ŠOLCOVÁ, MAUD BONNEAUD y JAROMÍR ŠOLC, en el taller de este último, diciembre, 1947 / ÓSCAR DOMÍNGUEZ s OLDŘICHEM ŠIMÁČEKEM, MARTOU ŠOLCOVOU, MAUD BONNEAUD a JAROMÍREM ŠOLCEM v jeho ateliéru, prosinec, 1947

La estancia de Domínguez en aquella ciudad en 1947 se debe a la amistad con el escultor Jaromír Šolc, quien lo había conocido en París cuando estaba becado en al capital francesa, donde pasó los mejores momentos de su vida. Šolc lo acogió en su casa de la ciudad morava, lo presentó a sus amigos y le ayudó a organizar una exposición individual monográfica (en la *Casa de Arte* de Olomouc, hoy ya inexistente). Šolc es, además, autor de un retrato de Domínguez muy característico, fotografiado mientras pinta uno de sus cuadros. Šolc, en tanto que simpatizante del surrealismo se dejó seducir por la arrolladora creatividad de Óscar Domínguez. Una gran cantidad de fotografías, tomadas en aquella época por el también pintor, más tarde escenógrafo del Teatro Nacional de Praga, Oldřich Šimáček, documenta el ambiente amistoso, sin duda el más alegre e informal de las tres ciudades. Si en Praga conocemos sus encuentros, bien documentados gracias a las visitas en grupo de los demás españoles, de Bratislava solo conocemos fotografías oficiales o caricaturas en las revistas locales. En cambio, en Olomouc encontramos testimonios humanos de sonrisas, abrazos, bromas y alegría infinita. Y no fue solo porque coincidiera que Domínguez y Maud pasaran allí la Navidad y el Año Nuevo de 1948, fiestas muy celebradas en estas tierras, sino porque en Olomouc encuentra el pintor un ambiente absolutamente cordial.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ dibujando en el taller de JAROMÍR ŠOLC, en Olomouc, diciembre, 1947 (véase *Composición con gato y mesa* [Bodegón, Bodegón con calavera, mesa, cuadro y gato], 1947 / ÓSCAR DOMÍNGUEZ kreslí v atelieru JAROMÍRA ŠOLCE. Olomouc, prosinec, 1947 (viz *Kompozice s kočkou a stolem*, [Zátiší, Zátiší s lebkou, stolem, obrazem a kočkou], 1947. Foto OLDŘICH ŠIMÁČEK



* **COMPOSICIÓN CON GATO Y MESA** [**BODEGÓN CON CALAVERA, MESA, CUADRO Y GATO**] / **KOMPOZICE S KOČKOU A STOLEM** [**ZÁTIŠÍ S LEBKOU, STOLEM, OBRAZEM A KOČKOU**], 1947. Tinta china sobre cartón / Tuš na lepence, 62,5 x 45 cm. GALERIE DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA, REPÚBLICA CHECA / GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ, ČESKÁ REPUBLIKA





ÓSCAR DOMÍNGUEZ debajo de la mesa en una reunión con sus amigos de Olomouc, diciembre, 1947. A la izquierda, sentada detrás MAUD BONNEAUD; a la derecha de la mesa, sentado, OLDŘICH ŠIMÁČEK (con cámara? en la mano) / ÓSCAR DOMÍNGUEZ pod stolem na jedné schůzce jeho přátel z Olomouce, prosinec 1947. Vlevo vzadu sedící MAUD BONNEAUD; na pravé straně stolu sedí OLDŘICH ŠIMÁČEK (s fotoaparátem? v ruce).



ÓSCAR DOMÍNGUEZ abrazando a ALOIS KUČERA, abajo, el poeta STANISLAV KŘUPKA, con gesto melancólico. Detrás, los cuadros de Domínguez *Bodegón con ramo de flores en un jarrón* y *Quínque*, diciembre, 1947 / ÓSCAR DOMÍNGUEZ objímá ALOISE KUČERU, dole je básník STANISLAV KŘUPKA, s melancholickým gestu. V pozadí Domínguezovi obrazy *Zátiší s kyticí ve váze* a *Quínque*, prosinec 1947. Foto OLDŘICH ŠIMÁČEK

ÓSCAR DOMÍNGUEZ firmando el cuadro *Bodegón con ramo de flores en un jarrón* (hoy en la Galería Nacional de Praga) a su propietaria, LUDMILA KŘUPKOVÁ, mujer del poeta STANISLAV KŘUPKA, diciembre, 1947 / ÓSCAR DOMÍNGUEZ podepisuje obras *Zátiší s kyticí ve váze* (dnes Národní galerie v Praze) jeho majitelce LUDMILE KŘUPKOVÉ, manželce básníka STANISLAVA KŘUPKY, prosinec 1947. Foto OLDŘICH ŠIMÁČEK

Este interés por la obra de Domínguez continúa entre los artistas checos todavía mucho después de haber terminado la exposición en Praga, no solo por sus siguientes estancias en Praga, Olomouc y Bratislava, sino también porque la visita al taller de Domínguez (y a casi todo el grupo español en París) se convertiría casi en una obligación para los artistas checos que viajarían a Francia en los tres años siguientes, como lo tenemos documentado a través de los diarios, escritos, cartas y posteriores recuerdos de los propios artistas como Karel Černý y František Gross. Estas visitas cesaron a raíz de las prohibiciones del régimen comunista impuestas a partir de 1948.

Según las palabras de un representante de la generación que había vivido aquellos instantes, el pintor y crítico Václav Zykmund (1914-1984)¹⁸, el período inmediato a la Guerra significó para la pintura checa la renovación de las tradiciones de entreguerras. La generación joven traía impulsos nuevos, como aquellos artistas reunidos en el *Grupo Siete de Octubre* –formado por los pintores Václav Hejna (que promovió a Honorio García Conday, especialmente), Liesler, Paderlík, Seydl¹⁹ y Plátek–, así como el *Grupo 42*, que buscaba la inspiración en la civilización actual, y que contaba –además de los artistas plásticos– con los poetas Jiří Kolář (autor de una carta entusiasta en la que habla desde París sobre los españoles), Kainar y Blatný, entre otros. Y, finalmente, el tercero, el *Grupo RA*, adicto al surrealismo, activo entre 1945 y 1948. Y, sin más, podemos afirmar que también tenían algo en común con los españoles.

¹⁸ Václav ZYKMUND, "České malířství z let 1945-1965", *Dějiny a současnost*, 1967, n° 1, p. II.

¹⁹ Zdeněk Seydl (1916-1978), *Destruían el templo con instrumentos*, óleo sobre tela, 45 x 130 cm; expuesto en la Galería Nacional, Adquisiciones XII/1987; adquirido 1984. En el cuadro vemos un toro al estilo de Domínguez.



* *BODEGÓN CON RAMO DE FLORES EN UN JARRÓN / ZÁTIŠÍ S KYTICÍ VE VÁZE*, 1947. Óleo sobre lienzo pegado sobre masonite / Olej na plátně nalepeno na masonitu, 53 x 41,5 cm. GALERÍA NACIONAL DE PRAGA, REPÚBLICA CHECA / NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE, ČESKÁ REPUBLIKA

En primer lugar deberíamos nombrar a František Gross (1909-1985), uno de los primeros que, junto con Adolf Hoffmeister y Alois Fišárek, organizó una exposición española. El mismo Gross recuerda²⁰: “París tiene para cada pintor un encanto único. Pero para un pintor checo su encanto es doble, pues todo el arte moderno venía a nuestro país vía París. Yo mismo guardo unos recuerdos inolvidables, entre ellos [...] un encuentro con los pintores españoles en un restaurante, donde, de repente, rompió a cantar una cantante española, [...] la visita al taller de Picasso, donde nos recibió Sabartés [...]”.

También encontramos ciertas afinidades en František Hudeček (1909-1990). Una de sus obras fue, *El caminante*²¹, una pieza se diría que inspirada directamente de las pinturas de Domínguez, aunque Hudeček no podía conocer su última etapa. Al igual que ocurre con su obra *Cabeza*, del año 1946, una composición sometida a estructuras similares a las *Tauromaquias* de Domínguez. Algo parecido ocurre con varias obras de František Gross²². Otro testigo ocular, entonces estudiante, el historiador Jaromír Zemina, señala: “posiblemente más que Picasso influyeron no poco sus paisanos más jóvenes radicados en París, por ejemplo Óscar Domínguez, y, por otra parte, el sobrevalorado Baltasar Lobo”²³.

En todos ellos influyó la exposición española en Mánes²⁴. El propio Zykmund, quien comenzó su carrera de pintor con un cuadro titulado *España* (1937), acusó influencias de Domínguez en su obra pictórica poco después de deshacerse de “la prisión del mundo teratológico de Salvador Dalí”²⁵, como se mostró un poco más tarde en la exposición de este pintor checo celebrada en la misma sala Mánes en 1947, donde se sienten los ecos del *Taller* de Domínguez (hoy en una colección privada de Brno)²⁶, y donde registramos reflejos de las mujeres dominguezianas, sobre todo aquellas tan repetidas *Mujeres en el balcón*. Y, aun más, inspirado por la decalcomanía de Domínguez, Zykmund nombrará *fotocalco* a su proceso fotográfico²⁷.

Podríamos continuar con detalles pormenorizados, pero estos no harían sino cansar al lector en lo que queda claramente demostrado: el interés profundo por la obra de Domínguez en Praga, pero también en Olomouc y en Bratislava. En todo caso queda clara la importancia de Checoslovaquia para la obra de este español universal.

²⁰ František Gross, Praga, Obelisk, 1969, p. 15. Este artista llegó a París con motivo de la exposición *Art Tchécoslovaque 1938-46* en la Galerie La Boétie. En la p. 18 vemos sus dibujos tomados ante las esculturas de González en la exposición en Praga, lo que permitió identificar aquellas que no aparecen en las fotografías conservadas.

²¹ Reproducido en el cartel de la exposición del *Grupo 42* celebrada en Litoměřice en el año de 1989 (8 junio - 13 agosto 1989).

²² El aguafuerte *Avión*, luego *Figura*, n.º cat. 125, *V prostoru 20. století (En el espacio del siglo XX)*, Galería Municipal de Praga, 1996 (cat. ed. Hana ROUSOVÁ, acuarela sobre papel, 25,5 x 19,5 cm, n.º inv. K 1771). También desde el punto de vista de los temas: *En el balcón*, *Bodegón con máquina de coser* (1944); *Mujer con gata*, (1946); Hudeček coincide con los españoles, en especial con Domínguez.

²³ Jaromír ZEMINA, *Jaromír John*, Praga, Odeon, 1988, p. 30.

²⁴ ZYKMUND, *op. cit.*, en nota 15, p. III.

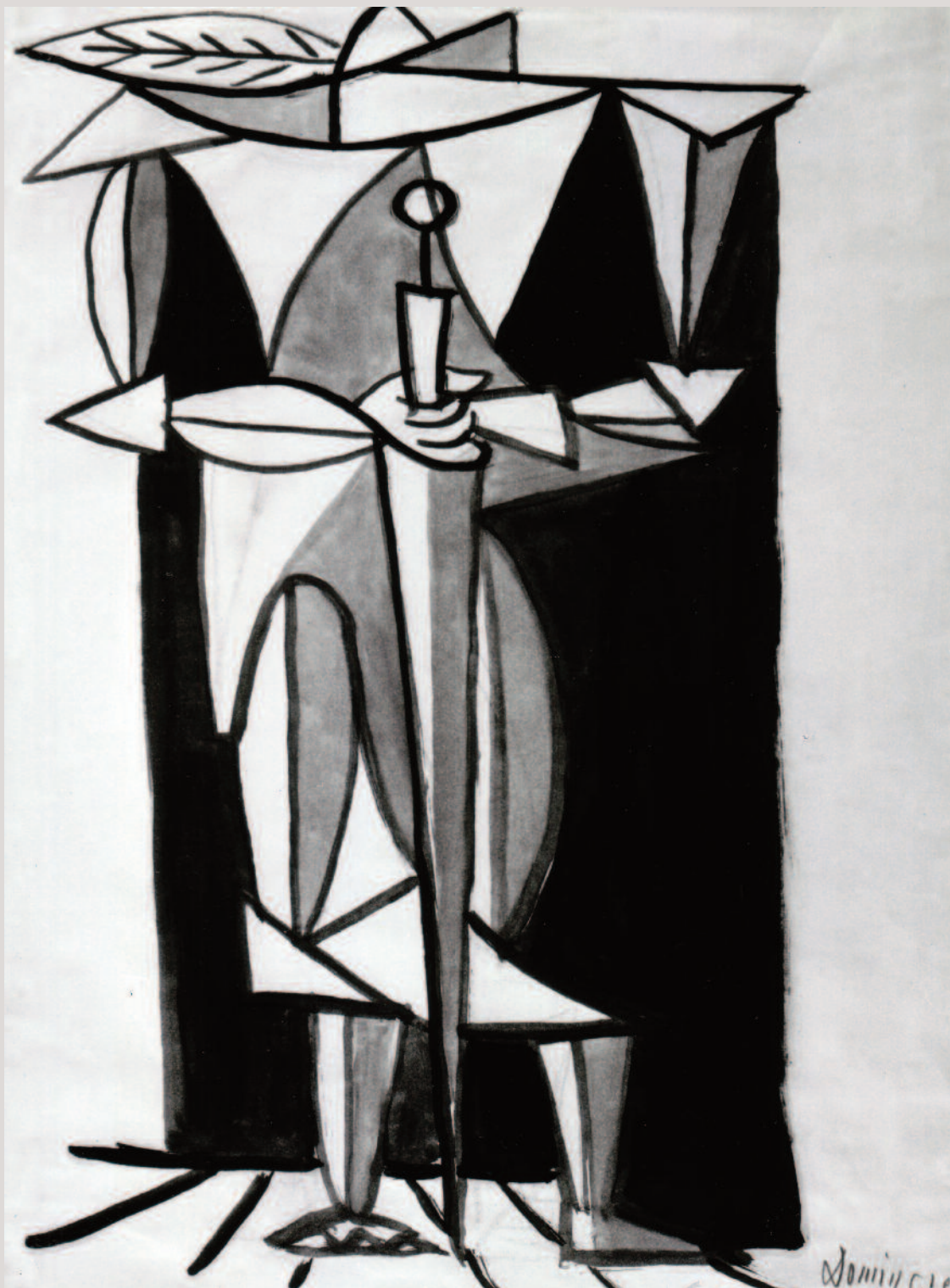
²⁵ Eva PETROVÁ, *Dějiny a současnost*, 11/66 II, por ejemplo, *Espectro de Boticelli*, 1938; catálogo del grupo RA, Praga 23 junio - 11 septiembre 1988, introd. František Šmejkal; y finalmente, Marie MŽYKOVÁ, *Václav Zykmund*, Olomouc, 1992, p. 6.

²⁶ Óleo sobre tela, repr. en *Členská výstava 1947* (Exposición colectiva), Mánes, Praga, 1947.

²⁷ Véase catálogo del grupo RA, *op. cit.*, nota 22 y pp. 112 y ss. Además, recientemente surgió una tesina, inédita, que se ocupa con detalle del fenómeno RA: Olga BUCIOVÁ, *Skupina Ra a surrealistický odkaz v české imaginativní tvorbě (El Grupo RA y el legado surrealista en la creación imaginativa checa)*, Brno, Masarykova Univerzita, 2006.



* **FECUNDIDAD** / **PLODNOST**, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 54 x 72 cm. GALERÍA DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA, REPÚBLICA CHECA
/ GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ, ČESKÁ REPUBLIKA



GUERRERO [CABALLERO ARMADO DE PIE] / BOJOVNÍK [RYTÍŘ (STOJÍCÍ FIGURA)], 1946. Dibujo en paradero desconocido / Kresba, současný majitel neznámý, Cortesía / S laskavým svolením PAVEL ŠTĚPÁNEK

ÓSCAR DOMÍNGUEZ EN ESLOVAQUIA

PAVEL ŠTĚPÁNEK



ÓSCAR DOMÍNGUEZ, probablemente en la casa del pintor KAMIL LHOTÁK. Praga, febrero de 1946 / ÓSCAR DOMÍNGUEZ s otevřenými ústy v domě malíře KAMILA LHOTÁKA. Praha, únor 1946. Foto VÁCLAV CHOCHOLA / ©Archiv B&M CHOCHOLA

¿Cómo era la situación artística en Eslovaquia cuando Domínguez expone en Bratislava? Volvamos aún al año de 1946: también artistas eslovacos participaron en la exposición del arte checoslovaco en París. Eran los pintores Ladislav Guderna, Ervín Semian, Ernst Zmeták, František Studený, Peter Matejka y Ján Mudroch. Cabe suponer que por lo menos alguno de ellos, si no todos, conociera a los artistas españoles en París, al menos de las exposiciones celebradas en febrero en Praga y, luego, en la Ciudad de Brno. El impacto de esta exposición española en la creatividad eslovaca fue, según la historiadora Zuzana Bartošová, aún más grande que en Bohemia y Moravia.¹

Si en Eslovaquia sobrevive –según la opinión de Bartošová– el posicionamiento estético tradicional anterior a la guerra (que termina en 1945), hacia la mitad del año de 1946 la situación comenzó a cambiar.

“Una causa inmediata fue la exposición de la España democrática, que se celebró el mismo año en Praga y fue luego llevada a Brno y a Bratislava. Este mismo año cambió el contenido y el lenguaje formal de la pintura eslovaca en su conjunto. La transformación fue tan radical que alcanzó de una u otra forma a cada uno de los pintores. En total, supuso una renuncia de la manera de expresarse habitual durante los años de la guerra, en general marcada por las influencias de Rouault y de la obra del eslovaco Majerník, encaminándose hacia un consciente enlace con la fase madura de la obra de Picasso. Los resultados de dicha tendencia transitaron luego más cerca de la expresión artística de los pintores españoles de la escuela de París quienes –enlazando con el mismo punto de partida– formularon su discurso en una posición más expresiva. Los círculos temáticos, cuyo denominador común fue, más o menos, una resistencia cifrada contra la violencia bélica, han sido cambiados por motivos civiles (la ciudad y el paisaje, el retrato y el bodegón) y se ha reanimado la temática folklórica”.

¹ Zuzana BARTOŠOVÁ, “Roky po Oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom umení. Malba, grafika a kresba (1945–1948)”. *Ars* 17, 1983, separata, pp. 43–60; por error indica que la exposición había sido instalada asimismo en Bratislava. Véase también Marian VÁROSS, “Vznik a povaha slovenskej moderny”, *Výtvarný život* XI, 1966, n° 6–7, p. 228; las influencias españolas están descritas en la p. 237.



* FELICITACIÓN DE AÑO NUEVO 1948 [DECALCOMANÍA INTERPRETADA III, MUJERES EN EL BALCÓN III, PAISAJE, PAISAJE CON CABEZAS] / NOVOROČENKA PRO ROK 1948 [INTERPRETOVANÁ DEKALKOMÁNIE III, ŽENY NA BALKÓNE, KRAJINA, KRAJINA S HLAVAMI], 1947. Decalcomanía sobre papel / Dekalk na papír, 21,5 x 30,8 cm. GALERÍA DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA, REPÚBLICA CHECA / GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ, ČESKÁ REPUBLIKA

“Este cambio, sin embargo, tiene raíces más profundas que el simple impulso inmediato de la exposición recordada. La obra de Pablo Picasso de dicho periodo concentraba en sí no solo valores expresivos de la pintura moderna de acuerdo con sus inicios experimentales, sino también con otras conquistas, tratándose ya de tendencias clasicistas, surrealizantes o decorativas, que el genial artista logró refundir de una manera única en su obra [...]”.

Asimismo la autora recuerda la postura y la lucha política antifascista, así como la situación global que se vivió en Eslovaquia después de la caída del régimen del Estado Eslovaco. Debemos recordar que Eslovaquia, dado que su separación de Checoslovaquia ocurrió con el beneplácito de Hitler, sufrió tardíamente los horrores de la guerra: “Verdaderamente, ayudó a ello la nueva situación social, que favorecía la evolución artística ...”. De otra fuente² llegamos a saber que:

“La nueva creación artística está caracterizada por una notable dinamización, que ha marcado el carácter geométrico de las líneas, la retroacción de los contornos, la composición de las formas y la armonía de vivos colores. La acentuación dinámica de los componentes formales determina la cada vez más creciente expresividad que sintetizaron diferentes influencias e impulsos

² Bohumír BACHRATÝ, *Peter Matejka*. Bratislava, Pallas, 1978, p. 15.



FELICITACIÓN DE NAVIDAD / VÁNOČNÍ BLAHOPŘÁNÍ, 1947. Decalcomanía sobre papel / Dekalk na papíře, 19,6 x 27 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, PRAGA / SOUKROMÁ SBÍRKA, PRAHA



FELICITACIÓN DE NAVIDAD / VÁNOČNÍ BLAHOPŘÁNÍ, 1947. Decalcomanía sobre papel / Dekalk na papíře, 20 x 27 cm. COLECCIÓN PARTICULAR / SOUKROMÁ SBÍRKA

decisivos. Entre ellos no solo la lección de la creación de Pablo Picasso en los años treinta, luego la influencia de la obra de la joven generación de los pintores españoles de la escuela de París (Viñes, Domínguez), sino también la herencia viva del ritmo, el dinamismo y la ornamentación de la composición de planos de color, que dentro del marco de la herencia de la cultura plástica popular había subido a un único sistema de expresión y de significados en el arte moderno eslovaco el pintor Ludovít Fulla.”

Pero dichas características se refieren, asimismo, a la obra de los artistas Wiliam Chmel, L. Kudlák, V. Hložník, y E. Nevan, entre otros.

El más influenciado por Domínguez fue Ladislav Guderna, quien aprovecha la técnica de la decalcomanía aún en los años setenta³. Otra muestra de la cercanía de Domínguez está representada por la serie de los *Bodegones* de Ferdinand Hložník⁴. Un problema independiente sería investigar con más detalle la estancia de Domínguez en Bratislava, concretamente en el taller del pintor Ján Mudroch –aunque el español vivía en la casa del matrimonio Slabej– perteneciente a la fundamental generación eslovaca del arte moderno, llamada la *Generación de 1909*. Educado en Praga y miembro de la Tertulia Artística de Praga (Umělecká beseda) –lo que confirma las correlaciones checo-eslovacas–, Mudroch se convirtió, tras la guerra, en Bratislava, en iniciador y cofundador de nuevas instituciones artísticas, incluyendo los impulsos para fundar la Galería Nacional Eslovaca –cosa que ocurrió poco después–, así como varias revistas, y renovó la Tertulia Artística de Eslovaquia (Umelecká

³ Vid. Guderna. *Paintings, drawings*. Estee Gallery, Toronto 1974. Balada, 1947. Aquí podría hablarse de un filtro picassiano. Muy próximo a Domínguez se encuentra, en especial, *El Celista*, témpera, 1947; véase la repr. en el artículo de Juraj MOJŽÍŠ, “Ladislav Guderna”, *Slovenské pohľady* 82, 1966, n° 3, entre pp. 64–65, repr. p. 57.

⁴ *Bodegón con calavera animal* (1948), recuerda la fase surrealista de la obra de Domínguez, *Bodegón* (1948), *Bodegón con pez* (1947), de la instalación en la Galería Nacional Eslovaca (SNG) en el año 1990, *Bodegón con lámpara* (1947), *Bodegón con mandolina*, dibujo a pincel y a tinta china, *Bodegón con limón* (1949). Encontramos semejanzas tanto con el estilo de Domínguez como con la naturaleza muerta picassiana.

beseda Slovenska). Aquí mismo les organizó a Domínguez y aún antes a Condoy sus sendas exposiciones. A Mudroch le impresionó la pintura francesa postimpresionista, entre sus representantes Bonnard y Rouault, pero se inspiró también en los viejos maestros, por ejemplo, en Goya. Ya en 1940 reaccionó a los acontecimientos en España con su pintura *Poeta asesinado*, dedicado a la muerte de Federico García Lorca. Precisamente gracias a él fue organizada la exposición de Domínguez en Bratislava. Entre otros eslovacos, cuya obra podría relacionarse hasta cierto punto con el tinerfeño, podemos nombrar, por ejemplo, al crítico de Domínguez, Štefan Bednár (1906-1976), autor de una caricatura del pintor español. El cuadro *Explorador muerto*, del año 1947 coincide en algo con Domínguez. Sin embargo, no podemos rechazar la hipótesis de que Bednár viera las exposiciones de Domínguez en Praga, Olomouc o en Brno. De otros pintores cercanos a los españoles podríamos citar a Peter Matejka, cuya influencia se aprecia en obras como *Cabeza de campesina* (1947, SNG Bratislava) o también *Miedo (Busto de mujer)*. En cierto modo, podríamos afirmar que la empatía hacia la obra de los artistas españoles venía ya predisuelta por el conocimiento que los artistas checos tenían de la obra de Picasso. Y en un mismo orden de cosas habría que analizar la trayectoria de otros pintores como Guderna, Matejko y Chmel, en cuyas obras se aprecia también la influencia de los pintores españoles de la Escuela de París.

Pero, ¿cómo se llegó a tal situación? Debemos recordar a Vladimír Reisel, quien por aquellas fechas, entre 1945 y 1949, trabajaba en la Embajada checoslovaca en París como agregado cultural y de prensa⁵. Por aquel entonces conoció personalmente a algunos artistas españoles de la Escuela de París: Domínguez, Viñes, Peinado, Flores, Clavé, Viola, Parra y Condoy. Se los presentó el pintor Josef Šíma, quien trabajaba como consejero cultural para la Embajada checoslovaca. Fue precisamente Šíma quien había organizado las exposiciones de Praga y Brno. “De tarde en tarde –recuerda Reisel– yo les compraba, ‘a precio de amigo’ sus cuadros, muchas veces no acabados de secar, y así es cómo he conservado el recuerdo de una pequeña galería de arte español moderno en la primera época de la postguerra”⁶. Lo único que Reisel mantuvo en el correr del tiempo, fue el librito de versos de Domínguez titulado *Les deux qui se croisent*, de 1947, en el que el pintor escribió la dedicatoria: “A Gita y Vladimír, con amistad del Caimán de las islas Canarias. Óscar Domínguez. París, 48.” Y un dibujo que Domínguez dedicó a su mujer: “*Para Gita, luz sobre la playa, el amigo Domínguez. París 1948*”⁷.

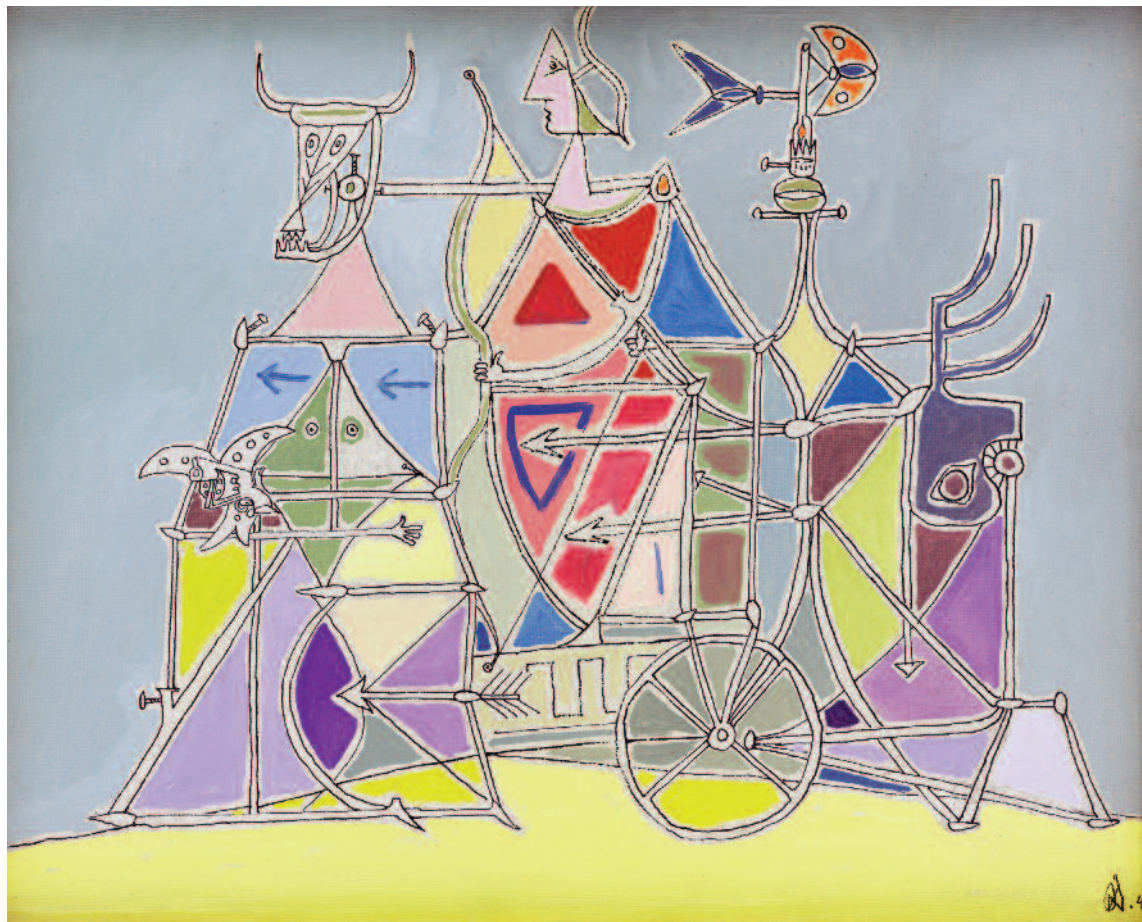
⁵ Vladimír REISEL, “Mis amigos españoles de París”. *Artistas 1946*, pp. 237-239. Exhorté entonces al autor para recordar de manera sintética lo que me había contado antes en recuerdos fragmentarios en nuestros dos o tres encuentros.

⁶ De manera similar me lo había contado Juraj Špitzer, mostrándome que en la parte superior del cuadro *Gallo en la mesa* se notaba la reimpresión de las letras del periódico en el que embolsó la obra para llevársela del taller de Domínguez. La pintura fue vendida en una subasta: *61. zimná aukcia výtvarných diel*. Zimná záhrada SNM, Vajanského nábrežie 2, Bratislava, de fecha de: 29. 11. 2005. Exposición de obras ofrecidas : 25. 11. 2005 – 28. 11. 2005.

⁷ REISEL (nota 5), pp. 239-240. Al mismo tiempo, Reisel se reunía con los españoles en su piso en el barrio de Vaugirard, plaza Adolphe Chéroux, 11. El matrimonio Reisel poseía también una joya cerámica hecha por la mujer de Domínguez, Maud, asimismo de estilo surrealista. Domínguez le presentó Picasso a Riesel durante la primera exposición de cerámica de este maestro multifacético, en 1948.



* *COMPOSICIÓN CON FONDO AZUL [CABALLO DE TROYA] / KOMPOZICE S MODRÝM PODKLADEM [TROJSKÝ KÚŇ]*, 1948. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 62,5 x 100 cm. GALERÍA NACIONAL ESLOVACA / SLOVENSKÁ NÁRODNÁ GALÉRIA, BRATISLAVA



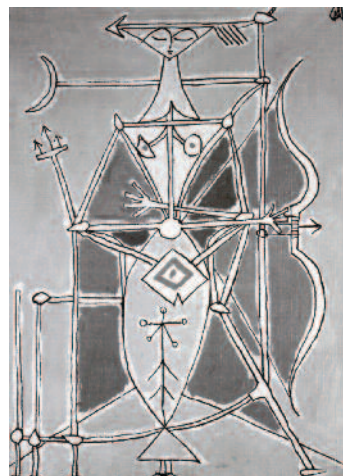
* **CABALLO DE TROYA [ESTUDIO II. MUJER Y TORO] / TROJSKÝ KŮŇ [STUDIE II. ŽENA A BÝK]**, 1948. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 33 x 41 cm.
GALERÍA NACIONAL ESLOVACA / SLOVENSKÁ NÁRODNÁ GALÉRIA, BRATISLAVA



SIN TÍTULO / POCTA MANOLETOVI, 1948. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 38 x 46 cm. COLECCIÓN PARTICULAR / SOUKROMÁ SBÍRKA

Es un hecho innegable que la exposición de Domínguez en Bratislava se inauguró casi diez meses después del golpe comunista y terminó poco antes de su primer aniversario. Atrajo a la intelectualidad de la capital eslovaca. La exposición disponía de un breve catálogo con un poema de Rudolf Fábry, así como una introducción conjunta de Ján Mudroch y Juraj Špitzer (tanto el poema, como el texto de la inauguración y la lista de los cuadros de Domínguez están en un anexo). Podríamos pensar que esta exposición se celebró en el momento y lugar oportunos, a decir por las fotografías del acto de inauguración. Con todo, lo cierto es que durante el transcurso de la muestra se produjeron cambios políticos importantes en el país⁸. Históricamente, la exposición de Bratislava tuvo un eco tan grande que incluso sigue mencionándose en las informaciones enciclopédicas sobre el artista.

Con la exposición eslovaca y con la estancia del artista puede vincularse una treintena de cuadros y dibujos, algunos, muy pocos, en colecciones estatales (Galería Nacional Eslovaca y Galería Municipal de Bratislava) y, otros, en colecciones privadas, pero vendidas las piezas importantes en subastas tanto nacionales como internacionales que siguieron a la exposición de Olomouc (que luego pasó a Bratislava). En la Galería Nacional Eslovaca solo hay cuatro piezas del año de 1948, que al mismo tiempo reflejan el cambio de estilo de Domínguez, de finales de los cuarenta, cuando por una parte vuelve a las metamorfosis surrealistas, y desde el punto de vista del estilo, aprovecha líneas perfectamente trazadas y profundiza en el uso de colores puros. Aunque el lector encontrará a lo largo de este catálogo un análisis detallado de cada obra, intentaré aquí señalar esquemáticamente las características más notables de los principales cuadros. En primer lugar, *Mujeres y pájaro blanco*⁹, representativo de la etapa de la “triple trazo” (*triple-trait*) que se desarrolla a partir de 1948; muestra dos mujeres de perfil, una armada con arco y flecha, la segunda tendiendo la mano hacia un revólver colocado sobre una columna. En el centro, una banderola en forma de pájaro blanco, elemento bastante frecuente en la obra de Domínguez, similar a la que en otro cuadro sostiene en su hocico el *Toro soñador* de 1947. Sus cuerpos forman unos escudos en forma de colas de pez, y en su centro, las flechas sugieren una simbología sexual, dada ya por sí solo con la forma del pez que suele interpretarse en los sueños como símbolo fálico. Los colores más bien fríos quedan resaltados por el uso de la técnica del dibujo. Otro cuadro, *Caballo de Troya*¹⁰, resume prácticamente todos los motivos que Domínguez utilizó durante su estancia en Checoslovaquia. En tercer lugar, *Tauromaquia roja*¹¹ representa a un



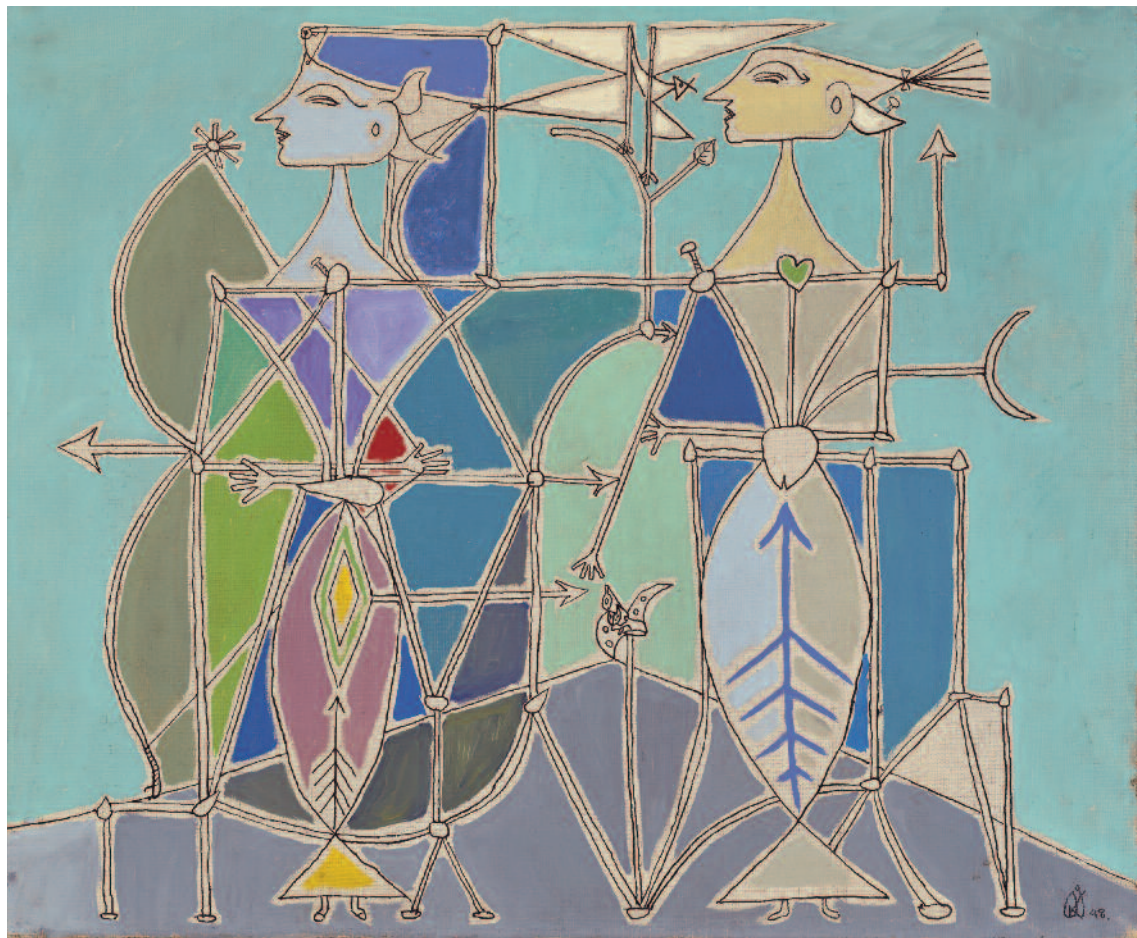
MUJER CON ARCO / ŽENA S LUKEM, 1948. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 46 x 38 cm. Paradero desconocido / Místo pobytu neznámé. Cortesía / S laskavým svolením PAVEL ŠTĚPÁNEK

⁸ Domínguez. Výtvorný odbor Umeleckej besedy slovenskej, Bratislava, pabellón de exposiciones UBS, enero 1949. Introducción: Paul ÉLUARD, Ján MUDROCH y Juraj ŠPITZER, poema de Rudolf FÁBRY.

⁹ Otro título: *Dos mujeres, Dos figuras* (óleo sobre tela, 37,5 x 45,7 cm), SNG O 2091.

¹⁰ (*Estudio II. Mujer y toro*), asimismo de 1948 (óleo sobre tela, 33 x 41 cm) SNG O 2349. Más detalles, en el Catálogo.

¹¹ (*Estudio I*), 1948 (óleo sobre tela, 32,8 x 40,9 cm), SNG O 2348.



* MUJERES Y PÁJARO BLANCO [DOS MUJERES, DOS PERSONAJES, DOS FIGURAS] / ŽENY A BÍLÝ PTÁK [DVĚ ŽENY, DVĚ POSTAVY, DVĚ FIGURY], 1948. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 37,5 x 45,7 cm. GALERÍA NACIONAL ESLOVACA / SLOVENSKÁ NÁRODNÁ GALÉRIA, BRATISLAVA



HOMENAJE A MANOLETE / ПОСТА МАНОЛЕТОВИ, sin fecha / nedatováno. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 50 x 60 cm. Paradero desconocido / Místo pobytu neznámé



* **TAUROMAQUIA ROJA [BOCETO I]** / **ČERVENÁ TAUROMACHIE [STUDIE I]**, 1948. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 32,8 x 40,9 cm. GALERÍA NACIONAL ESLOVACA / SLOVENSKÁ NÁRODNÁ GALÉRIA, BRATISLAVA

Minotauro transformado en torero, embestido por otro animal. También aquí se decanta por un colorido de tonalidades cálidas. En alguna de estas pinturas, aparte de mujeres, toros, pistolas, guitarras y lámparas, vemos también una mariposa nocturna. Basta recordar aquí, que esta aparece no solamente en la poesía moderna, por ejemplo del checo Jaroslav Vrchlický (“Vi revolotear la mariposa nocturna en torno a la luz”), sino que es también un cliché verbal habitual en la poesía islámica¹².

Como muestra del trabajo de Domínguez en Bratislava puede mencionarse un cuadro, titulado *El revólver de Mudroch*, que pintó probablemente en enero de 1949. Ni una revisión detallada de los catálogos de sus exposiciones celebradas en Praga, luego en Olomouc, y finalmente en Bratislava¹³, deja claro si el cuadro se expuso en Eslovaquia o si surgió durante la exposición de Bratislava de 1949, pues el catálogo es una mera lista de obras, muchas veces sin título (por lo general predomina el término *Composición*), y solo excepcionalmente se mencionan técnica y dimensiones.

En la documentación fotográfica de la inauguración en Bratislava que capta al artista español y a su presentador –el prestigioso pintor eslovaco Ján Mudroch–, aparecen dos o tres pinturas al fondo que no pueden identificarse con el cuadro en cuestión. Aunque la obra no está firmada, sí que hallamos una inscripción en el bastidor que dice en eslovaco: “Pintado en mi taller en Bratislava 1949 / Mudroch 16-I-1954”. La segunda en checo: “Óscar Domínguez, El revólver de Mudroch”. El pintor eslovaco certifica así cinco años después de la estancia de su colega español la autenticidad del cuadro que fue pintado, junto con otros, durante la estancia de Domínguez en Bratislava, en su taller. La otra identificación proviene del coleccionista checo, Karel Veselý, que entonces ejercía la profesión de restaurador de cuadros y profesor en la Academia de Bellas Artes de Bratislava.

Al estar expuesto en Praga, con motivo del 80 aniversario del nacimiento de Domínguez, en 1986, el cuadro llegó a ser uno de los más valorados en la reconstrucción de la obra de Domínguez; y ya al año siguiente fue prestado para la tan representativa exposición del arte español en París y en Madrid. Varias veces publicado, volvió a ser enviado a la primera exposición antológica en Madrid, en 1996, y finalmente apareció en las exposiciones de Olomouc (1997) y Bratislava (1998)¹⁴. Finalmente, fue vendido a buen precio en España por la Galería Leandro Navarro.

¹² Jiří BEČKA – Miloš MENDEL, *Islám a české země*. Olomouc, Votobia, 1998, p. 127.

¹³ Pavel ŠTĚPÁNEK, *Óscar Domínguez*. Muzeum umění, Olomouc, 1997, n.º cat. 110.

¹⁴ Pavel ŠTĚPÁNEK, *Óscar Domínguez. Výběr z díla (k 80. výročí narození) (Óscar Domínguez, Selección de su obra con motivo del 80 aniversario)*. Praga, Galerie hlavního města Prahy, Rytiřský sál Staroměstské radnice, 14. 10. – 16. 11. 1986, n.º cat. 45; “La fortuna crítica de Domínguez en Checoslovaquia”, en Óscar Domínguez. *Antológica. 1926-1957*, op. cit., pp. 73-82, 341-346, nota 116, repr. p. 202; Óscar Domínguez, Olomouc, 1997, op. cit. n.º cat. 110.



* **EL REVÓLVER DE MUDROCH** / **MUDROCHŮV REVOLVER**, 1949. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 70 x 80 cm. Sobre el bastidor, al dorso: "pintado en mi taller en Bratislava 1949 / Mudroch 16-I-1954". Y, "Óscar Domínguez, El revólver de Mudroch" / Na rámu, na rubu: "nama-lováno v mém ateliéru v Bratislavě 1949 / Mudroch 16-I-1954". A, "Óscar Domínguez, Mudrochův revolver". COLECCIÓN PARTICULAR / SOUKROMÁ SBÍRKA, BARCELONA



Retrato de ÓSCAR DOMÍNGUEZ delante de su cuadro *Franco sobre España* (1949), hoy propiedad de la Galería Municipal de Bratislava / Portrét ÓSCARA DOMÍNGUEZE před svým obrazem *Franco nad Španélském* (1949), dnes ve vlastnictví Galerie Města Bratislavy

El cuadro reúne motivos de otros cuadros del pintor español –el *Frutero come-fruta* y el *Revólver*. Con su sobrio colorido, gris azulado, se diferencia de los cuadros abigarrados de la exposición de Bratislava (aunque uno de ellos, el de gran formato *Franco sobre España* de la Galería Municipal de Bratislava, tiene una solución de colores análoga. *Franco*, surgido y expuesto en Bratislava en 1949, aparece en otra fotografía de la inauguración de Bratislava. Del taller de Mudroch salió también la segunda versión del *Revólver* (hoy colección privada en Bratislava; son más bien dos revólveres y un cuchillo) pintado en enero de 1949¹⁵. En el taller de Ján Mudroch pintó otros cuadros, entre ellos la *Composición con fondo azul*, en cuyo dorso aparece un boceto de Mudroch hecho por su propia mano¹⁶.

Precisamente durante la exposición de Domínguez al filo de los años 1948 y 1949 se produjo una ruptura política que cambió el rumbo del arte en el país: en vez de una política afable con el arte moderno, comenzó a ser divulgada la teoría dogmática del realismo socialista que sus partidarios empezaron a imponer con dureza y sin miramientos, y las nuevas reacciones obligaron a Domínguez a darse casi a la fuga de Bratislava a París. Veamos todo paso a paso.

La profesora Ludmila Peterajová¹⁷ abordó un trabajo de investigación sobre la prensa eslovaca de la época, al que no he podido acceder para

¹⁵ Óleo sobre cartón, 49 x 68 cm, *Óscar Domínguez*, Olomouc, 1997, op. cit. n° cat. 111.

¹⁶ Slovenská národná galéria, SNG O 2090.

¹⁷ Ludmila PETERAJOVÁ, *Óscar Domínguez na Slovensku, Cesty a príbehy moderného umenia* (Viajes y sucesos del arte moderno). Bratislava: Katedra teórie a dejín umenia Vysokej školy výtvarných umení, 1997, pp. 5–12, p. 11. Según me explicaron en su tiempo los testigos oculares (Marenčin, Reisel, Spitzer), los cuadros de Domínguez fueron adquiridos por la gente cercana a la sala de exposiciones en la que Domínguez mostró su obra.



FRANCO SOBRE ESPAÑA / *FRANCO NAD ŠPANĚLSKEM*, 1949. Óleo sobre madera prensada / Olej na překližce, 146 x 245 cm. GALERÍA MUNICIPAL DE BRATISLAVA, REPÚBLICA ESLOVACA / GALERIE MESTA BRATISLAVY, SLOVENSKÁ REPUBLIKA

profundizar en mis textos españoles¹⁸. Ella estudió el contexto de los ecos de la exposición en Bratislava, incluyendo una muestra anterior de Honorio García Condoy¹⁹. Puede estar de acuerdo con la autora cuando afirma que el arte moderno no siempre penetraba en Bratislava (Eslovaquia) vía Praga. Por lo menos dos de los coleccionistas que tuve el honor de conocer personalmente –Juraj Špitzer y Vladimír Reisel– contactaron, como ya hemos observado, con los españoles de París directamente en la capital francesa. Peterajová volvió al asunto en otro texto²⁰, en el que contribuyó con preciosos detalles sobre otros contactos de Domínguez. Aunque con ocasión del catálogo de la exposición de Domínguez en Bratislava existía todavía el coraje suficiente como para enfrentarse con el peliagudo problema de relacionar la pintura moderna con el progreso social, en las críticas aparecidas sobre la exposición en la prensa este argumento ya no aparece.

La exposición de Domínguez en Bratislava se celebró ya en una atmósfera que iniciaron los teóricos como Štefan Bednár, imponiendo como línea general de la creación artística el “realismo socialista”, aunque en el inicio no se impone este estilo de inmediato. Sin embargo, más tarde endurece sus posiciones y rechaza incluso a Picasso. En defensa de Domínguez salió a principios de 1949 la revista *Bojovník*²¹, que le dedicó toda una página al artista español y a su exposición en Bratislava. El autor, anónimo –según Peterajová–, fue Juraj Špitzer, en aquellas fechas funcionario del Comité Central del Partido Comunista de Eslovaquia, responsable de la cultura, amigo personal y coleccionista de la obra de Domínguez. También la revista semanal *Kulturný život* de finales de enero²² presentó, en el artículo “Quién es Domínguez”, datos positivos. Además, reproduce una caricatura del artista realizada por Maud Bonneaud, quien le acompañaba en Bratislava, al igual que poco antes en Olomouc²³. En la misma página apareció un artículo de la artista Esther Šimerová –una defensa del arte abstracto–; de modo que se trató de una resistencia consciente a la introducción de la teoría (y poco después de la práctica) del “realismo socialista”. Entretanto, incluso la revista *Nové slovo* (del día 21/1/1949)²⁴ incluyó una entrevista con Domínguez y publicó además un dibujo suyo a pluma que expresaba su solidaridad. La afirmación del español de que “el pintor debe continuar en el camino que ha decidido emprender”, y de que “el pueblo es capaz de entender el arte moderno” podríamos interpretarla hoy en el sentido de que la revista aprovechó la personalidad de Domínguez para ponerse del lado del arte moderno, tendencia que comenzó a perder terreno.

¹⁸ Pavel ŠTĚPÁNEK, “La fortuna crítica de Domínguez en Checoslovaquia”, en *Óscar Domínguez. Antológica. 1926-1957*, op. cit., pp. 73-82, 341-346. Véase, además, “Domínguez en Checoslovaquia. Precisiones, rectificaciones y modificaciones en torno a la estancia y la obra de Domínguez en Checoslovaquia”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (Barcelona), XII, 1998, pp. 11-43, il. También puede consultarse “Óscar Domínguez y Praga”, en *Óscar Domínguez, Surrealista*. Madrid. Fundación Telefónica, 2001, pp. 36-43, así como otros artículos más pequeños. Véase también la nota 24.

¹⁹ Recordar también la exposición de H. García Condoy en la Galería nacional eslovaca (SNG), en 1991, que había preparado en el Museo de Pablo Gargallo, Zaragoza, en 1990.

²⁰ Ludmila PETERAJOVÁ, “Maliar Óscar Domínguez”, *Slovo. Almanach vedeckých úvah a umeleckých aktivít* (“El pintor Óscar Domínguez”, *Slovo. Almanaque de consideraciones científicas y actividades artísticas.*) Bratislava, 1998, n. 3, pp. 77-86, pp. 77-86.

²¹ *Bojovník*, (*El Luchador*), 8/1/1949.

²² *Kulturný život* n.º 1, 23/1/1949 (lo cito en el catálogo de Olomouc y textos anteriores).

²³ En 1975 Maud volvió a Checoslovaquia con su segundo marido, Eduardo Westerdahl, para buscar más datos acerca de Domínguez, para otra monografía que tenía previsto escribir Eduardo. Tuve el honor de acompañarlos y de tenerlos en mi casa.

²⁴ *Nové slovo* (*Nueva Palabra*), n.º 3, 21/1/1949.

Una semana después apareció en otro número de la misma revista²⁵ una reseña de Jaroslav Dubnický bajo el título “Al margen de la exposición de Domínguez”, que señalaba la tendencia contraria. Dubnický afirma –tras resumir brevemente las aportaciones de la exposición– lo siguiente:

“No hay duda alguna de que este arte convencional, soñador, y hasta cierto punto incluso luchador, no da respuesta ni a una de las preguntas ardientes que trajo la victoria de la clase obrera y del pueblo trabajador, ante los artistas de los países de las democracias populares y como resultado de la victoria de la reacción tanto extranjera como local. Más de uno de los principios del arte moderno se han convertido con nuestras nuevas condiciones en un dogma muerto, que impide el desarrollo inmediato y que deben abandonar los artistas plásticos eslovacos con corazón ligero no sólo porque en nuestro país no haya una tradición plástica antigua y rica... sino ante todo porque los artistas son cada vez más conscientes de su pertenencia al pueblo trabajador y de su responsabilidad a la hora de asumir y cumplir un papel histórico.”



Dibujo de ERVÍN SEMIAN representando a ÓSCAR DOMÍNGUEZ, bajo el título *Una mirada a la sociedad sin clases*. Publicado en la revista *Nové slovo*, n° 4, 28/1/ 1949 / Kresba ERVÍNA SEMIANA zobrazující ÓSCARA DOMÍNGUEZE, v dolní části *Pohled na společnost bez sociálních tříd*. Publikováno v časopise *Nové slovo*, 28/1/1949, č. 4. Cortesía / S laskavým svolením PAVEL ŠTĚPÁNEK

No obstante, al finalizar, el artículo expresa al mismo tiempo un tono de simpatías encubiertas: “El diferente entendimiento del arte y sus creaciones no nos impide, sin embargo, fijarnos en la obra plástica de O. Domínguez con la atención que merece todo arte de exploración y de creación”.

Junto con el texto comentado apareció en el mismo número una “Aportación a la discusión sobre nuestras artes plásticas” y, ante todo, una caricatura de Ervín Semian titulada *Una mirada a la sociedad sin clases*, en la que Domínguez está representado sujetando un cuadro de bodegón *comestible* (un juego surrealista) en una mano, y empuñando un revólver en la otra. No es casualidad que se trate de un bodegón del *Frutero come-fruta* que, al girarlo, muestra, dentro del espíritu de los juegos surrealistas, una cara humana de perfil. Tanto Domínguez como su amigo Mudroch, encaramado sobre la pistola, tienen en la solapa de la chaqueta la hoz y el martillo, lo cual fue, según la historiadora Ludmila Peterajová “la puntilla del surrealismo en nuestras (entiéndase, eslovacas) condiciones”.

Mientras tanto, volvió a tomar la palabra Štefan Bednár, quien en el semanario *Nové slovo*²⁶ del día 4 de marzo de 1949 reconoció que desde

²⁵ *Nové slovo*, n° 4, 28 de enero, 1949.

²⁶ *Nové slovo* n° 9, 4 de marzo, 1949.

sus primeras reflexiones él mismo había experimentado una evolución [mental] y un proceso de autoconciencia: "Sobre todo bajo el impacto de las fuentes soviéticas tuve que corregir algunos de mis puntos de partida". Refiriéndose a la polémica arriba descrita sobre Domínguez, llega a la conclusión de que su exposición:

"Había demostrado que hoy no se puede estar sentado en dos sillas, que no puede coquetearse con el marxismo y al mismo tiempo ocupar posiciones –en asuntos del arte– conciliadoras, o hacer valer puntos de vista estéticos vencidos ya por el grado de evolución alcanzado. Ni a los críticos les queda otra cosa que buscar la sustancia firme en la teoría marxista. Deberían caminar por delante de nosotros, los artistas, y mostrarnos el camino, pero si esto no ha ocurrido, al menos deberían alcanzarnos y correr a nuestro lado".

De ello, la investigadora L. Peterajová saca una correcta conclusión: "ni siquiera la crítica de Dubnický fue considerada lo bastante intransigente".

La última voz, el último eco de la exposición de Domínguez en Bratislava fue una entrevista publicada en el primer número de la nueva revista *Umenie*²⁷, que apareció, naturalmente, después de que el pintor volviera a París. Haciéndose eco de la polémica en las páginas de los semanarios, la redacción señaló que "sus obras [las de Domínguez] han despertado merecida atención y levantaron una polémica acerca de la misión del arte moderno en la sociedad socialista. Traemos algunas ideas suyas". Dado que la pequeña serie de ideas presentadas por el pintor español están terminadas con voces sin sentido, o mejor dicho, casi con desprecio –*bla, bla, bla!*– puede deducirse que Domínguez había entendido la situación y quiso mostrar un poco su posición contra las nuevas polémicas de cariz político. Lo sorprendente es que su entrevista fuera finalmente publicada.

En Eslovaquia, una obra de Domínguez fue presentada a principios del siglo XXI en la exposición *Homenaje al Cubismo (Pocta kubizmu)*, en cuya reseña el crítico Miro Procházka recordó –entre otras cosas– la única obra de Domínguez presente –la aguada con el tema de *Dos mujeres*²⁸. Pero la obra de Domínguez tuvo un impacto inspirador aún en Checoslovaquia durante los años sesenta del siglo XX. Así, por ejemplo, influyó en el artista Ludovít Lehen, a quien no se le ha dejado desarrollar

²⁷ *Umenie (Arte)*, I, 1949, n.º 1–3.

²⁸ Miro PROCHÁZKA, *Vstupenka do raja (Dost bolo blázincov – teraz už máme kubizmus!)*. *Slovo. Politicko-spoločenský týždenník*. 3/10–10/10/2001.

plenamente sus capacidades. Lehen conoció la obra de Domínguez en la cárcel, a través de una revista²⁹. Por otra parte, Domínguez impresionó al conocido pintor Milan Láluha, quien, a su vez, recordaba de manera pública, a mediados de los años sesenta, la postura surrealista del español, del que dice gustaba de pronunciamientos como: “en el arte nunca me habían gustado teorías y discursos. Para eso existen las obras, para que ellas hablen por sí solas y en todas las ramas del arte. Pues todo lo que he dicho hasta ahora lo podemos cambiar por un Bla... bla bla bla. ¿Bla bla? Bla bla bla: ibla bla bla! Bla bla bla.”. Según Láluha, esta es “una de las ideas sustanciales sobre arte que había expresado Domínguez (pues la pintura no puede sustituirse por palabras)”³⁰. Esta, hoy enorme, popularidad de Domínguez tiene también su lado oscuro. Hoy se ofrecen a la venta decenas de cuadros, muchos de ellos falsos, aunque pasen por importantes salas de subasta.

Estos apuntes requerirían una profundización por los especialistas tanto en Chequia como en Eslovaquia; aquí apenas se ha sugerido la complejidad de los problemas de relaciones, paralelismos, interdependencias e influencias de Domínguez en y con el entorno checo y eslovaco. Hemos querido plantear las razones de su aceptación espontánea, francamente enorme, en la antigua Checoslovaquia, que continúa aún más de medio siglo después de su muerte.

²⁹ *Ludovít Lehen. Presentazione di Marco GERBI – Prezentácia umelca z pohľadu Marca Gerbiho: Umelec z novej Európy.* Lehen estudió arte entre 1949 y 1954 en la Escuela Superior de Artes Plásticas (VŠVU) de Bratislava. Al terminar sus estudios, vivió de la docencia del arte y de su propia producción artística. En ese periodo consiguió varios premios nacionales de pintura y grabado en Checoslovaquia, trabajó en el diseño publicitario y sus exposiciones en varios países europeos merecieron un gran reconocimiento de la crítica y del público. En la década de los sesenta, sin embargo, su encarcelamiento durante unos años, le impidió continuar su actividad expositiva. En la cárcel consiguió, por casualidad, una revista con pinturas de Óscar Domínguez, que le causó una gran alegría e inspiración. Al final, incluso en prisión, pudo dedicarse al arte, aunque tras su liberación tuvo que subsistir con grandes dificultades.

³⁰ Milan LÁLUHA, “Malé úvahy. Slovo výtvarníka”, *Výtvarný život* (Bratislava), 1965, n° 4, p. 158.

Anexo

LISTADO DE OBRAS EXPUESTAS* EN LA EXPOSICIÓN DE BRATISLAVA, ENERO, 1949

1. - *Composición con fondo rojo*
2. - *Composición con fondo azul*
3. - *Composición con fondo gris*
4. - *Sueño*
5. - *Tauromaquia 1*
6. - *Tauromaquia 2*
7. - *Pescado azul*
8. - *Costurera*
9. - *Cabeza*
10. - *Diana*
11. - *Mujer sentada*
12. - *Tauromaquia roja*
13. - *Gato*
14. - *María*
15. - *Pájaros*
16. - *Caballo de Troya*
17. - *Mujeres y pájaro blanco*
18. - *Iris*
19. - *Espera*
20. - *Cabeza*
21. - *Cabeza*
22. - *Fantasma del Minotauro*
23. - *Cabeza acechando*
- 24-30. - *Pequeñas composiciones*
- 31-41. - *Pequeñas composiciones*
42. - *Franco sobre España (no venal)*
43. - Páginas del libro de Paul Éluard *Poesía y Verdad, 1942*, ilustrado con aguafuertes de Óscar Domínguez, con una tirada de 221 ejemplares.
44. - 14 miniaturas al precio de Kčs 500 a 1.000

*Los cuadros se vendieron exclusivamente en la oficina de la Umelecká beseda slovenská (Tertulia Artística Eslovaca), Bratislava, Šafárikovo námestie



Acto de inauguración de la exposición *Óscar Domínguez* en Bratislava, en enero de 1949. En la foto, JÁN MUDROCH leyendo el discurso de apertura / Vernisáž výstavy *Óscara Domíngueze* v Bratislavě, leden 1949. Na fotografii JÁN MUDROCH čte úvodní proslov

TRANSCRIPCIÓN DEL DISCURSO DE INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ EN BRATISLAVA POR JÁN MUDROCH³¹, ENERO 1949.

Señoras y señores, amigos:

Tengo el honor de dar la bienvenida al pintor Óscar Domínguez, uno de los artistas del célebre grupo de exiliados españoles que viven en París, amigo de Picasso, amigo de Tristan Tzara, André Breton, Paul Éluard y amigo de todos nosotros. Óscar Domínguez pertenece a los artistas más importantes de la época contemporánea. Nos hemos dado la tarea, en la Tertulia Artística, de dar a conocer a nuestro público, así como a nuestros artistas, los fenómenos más pujantes en el arte moderno. A este programa pertenece también la exposición de cuadros de Óscar Domínguez, a la cual doy la bienvenida a todos vosotros.

³¹ Agradezco a su hija Daria Mariani haberme permitido copiarlo. La traducción es mía (P. Š.).

No quiero cansaros con la biografía de nuestro compañero y amigo: esta la encontraréis en el catálogo. Quisiera, sin

embargo, llevaros ante su obra y acercaros sus cuadros. Óscar Domínguez partió de las mismas tendencias que movieron el alud del arte moderno y que junto con otros artistas franceses inició, ya en el año 1907, y que representa hasta hoy Pablo Picasso. Sus cuadros los construye a base de las conquistas y en los resultados de los esfuerzos del siglo XX; es decir, en formas, líneas, colores, que armoniza con maestría y crea en ellos un nuevo contenido para un nuevo cuadro. Esto no significa que sea un mero formalista sin hacer participar el espíritu y el sentimiento en una especie de conducta automática arbitraria, ni tampoco un decorador que vea el mundo únicamente como si tuviera vestimenta y peinado postizos, armonizado en un efecto de cómoda cadencia.

Óscar Domínguez es sobre todo un gran hombre, que maduró a un alto nivel de sensibilidad y rebelión, que se reencontró en un alto nivel de libertad y, como tal, nos media en sus cuadros los procesos de un sentimiento libre y de un pensamiento exacto. Así surgen los cuadros que nos elevan y que nos movilizan a activarnos para que produzcamos y para que ayudemos a construir este nuestro y un otro mundo, y levantarlo de los escorzos que aquí quedaron tras la explosión de esta terrible guerra. Tengo el prurito de llevaros de un cuadro a otro y comunicaros qué es lo que suscitan en mí. Sé, sin embargo, que así sólo interpretaría mis impresiones personales, y por esta razón os exhorto a acompañarnos en este viaje por las salas de esta exposición. Una cosa es cierta: que todos juntos individualmente llegaréis a la conclusión y al resultado a los que llegué yo; es decir, queráis o no, tendréis que reconocer que Óscar Domínguez alcanza unos niveles de pensamiento y de sentimiento, desde los que se ven perspectivas lejanas del hombre libre, a salvo de la sociedad humana.

Repito que no quiero cansaros con mis explicaciones, pero quisiera que la alegría por esta exposición que yo siento profundamente, aquí en Bratislava, se transmita también a vosotros. En el sentido de esta alegría y de la provocación a construir, que, en últimas consecuencias, pasa el relevo a edificar la nueva sociedad, entrego la palabra al amigo Domínguez.

DESPUÉS DEL DISCURSO DE JÁN MUDROCH, EL POETA RUDOLF FÁBRY LEYÓ SU POEMA *BIENVENIDA*³²:

Bienvenida

*Junto a una limpia mesa de cristales invernales
Por segunda vez te doy España la bienvenida
Esta vez en tu persona, compañero Domínguez
A este poema de bienvenida
Le restan adornos de palabras
Pero no puedo
Y aunque sea por entre las antorchas de dientes rechinantes
Quiero maldecir a los esclavizantes
Y hacer detonar este agradable momento
Con disparos de los fuegos artificiales de la poesía
Con disparos de la decidida resistencia
Que florecen en tu colorido
Pero cuando pregunto
Por el color de la libertad en tu patria
Cómo es y qué es
Si es mujer o blanca fogata
Si es púrpura o rosa
Si pregunto por el color de la libertad
Contéstame que es rojo
Colorado y rojo
Ni púrpura ni fogata, ni rosa ni mujer
Roja como la sangre seca de Don Quijote
De la que algún día nacerá.*

RUDOLF FÁBRY

ÓSCAR DOMÍNGUEZ SOBRE ARTE

[Comentario de la redacción de la revista *Umenie*, abril 1949, pp. 51-52.]

En enero, el público amante del arte contó con la oportunidad de ver en las salas de la Tertulia artística eslovaca (*Umelecká beseda slovenská*) una exposición del pintor español y emigrante en París, Óscar Domínguez. Sus obras despertaron una atención merecida y fueron objeto de la polémica sobre la misión del arte moderno en la sociedad socialista. Hemos requerido al maestro Domínguez para que nos escribiera unos aforismos sobre el arte, para acercar a los lectores a su propia creación. Traemos unas ideas suyas que confrontamos con la opinión del pintor francés André Fougeron en la página siguiente a Domínguez.

³² Publicado por primera vez en castellano, por Nélida Noskovikova (sic Noskovičová): "Dos artistas españoles de vanguardia en Bratislava", en *Revista de la Universidad Complutense*, 1981, nº 4, pp. 369-373.

Las ideas de Domínguez, expresadas en la revista eslovaca *Umění*, están separadas por tres estrellas, dejando así patente su incoherencia (aquí se respeta su sistema de párrafos). En cuanto al contenido, dado que hace una referencia directa al realismo, parece que da a saber que haya tomado nota de la discusión que se avecinaba precisamente en los días de su estancia en Bratislava. Como colofón, aparecieron varias ideas del propio Domínguez que pueden calificarse de poéticas en su expresión, si no en su forma:

“Picasso contaba cierta vez qué le había dicho un viejo pintor español, especialista en pintar motivos religiosos, hablando sobre su manera de pintar: ‘Si la cosa tiene barba es San José, si no la tiene es la Virgen María’. Resulta instructivo para el que busca cada *porqué* en la pintura. Creo que los pintores son personas que no piensan mucho, especialmente durante su trabajo y que hacen lo que deben hacer –ya bien o mal– porque no pueden de otra manera. Es su manera de expresarse. No pueden vivir sin trabajar; el trabajo es su alegría, y a la vez es también un drama: la eterna inconformidad, la ilusión de que la obra haya salido bien. Luego la gran desilusión, el cansancio de sí mismo, y por último, la gran esperanza de vencer, solamente una vez y ya del todo.”



“Comprender una obra de arte no significa ver lo que representa. Miremos las ‘infantas’ de Velázquez –obra del más grande y más importante pintor realista. La gente ve solo pequeñas princesas, sus vestidos, sus peinados: pero no ve el arte. Si les mostramos un cuadro moderno, no ven ni mucho más ni mucho menos. Pero en el primer caso comprendió un cuadro fácilmente comprensible, y en el segundo caso ha visto un conjunto de formas que no le dice nada y que no sabe denominar. La obra como tal se le escapa. Es como cuando un analfabeto mira un libro. La pintura realista es igualmente difícil de comprender como la moderna. El pintor sabe por qué este azul es bonito junto a este verde. Si quiere expresarlo, no le queda otra cosa que utilizar el terrible argot que inventaron para este fin. Por ejemplo: la blancura está bien ubicada en el medio, el rojo aprieta demasiado a la izquierda, este color se sale del cuadro. ¿Qué significa esto?

El poeta –no hablo sólo del que escribe poesía– toma alguna idea y su espíritu la transforma, la anima, quizá con otra idea como la que quiso darle el pintor. Le vence la emoción.

No lo percibe desde el punto de vista sentimental –es una sacudida o sensación–, por lo que el espíritu dice lo que quiere y va por su propio camino.

Realmente comprender tal técnica artística de un pintor, igual que la emotividad de un poeta, es posible solo mediante sensaciones sentimentales y de percepción.”



“Como había dicho Éluard, un poeta es el que inspira y no el que está inspirado –y eso vale también para un artista. ¿A quién le va a inspirar y cómo? Cada uno puede hallar lo que busca, aunque el autor no lo haya introducido. Alcanza tomarlo.”



“En el arte no existe el *porqué* ni el *cómo*. Cuando comienzo a pintar un cuadro, antes de trazar la primera línea, no sé si será un gato o una máquina de coser; pero el cuadro empieza y ya voy sintiendo toda su existencia y el problema va desarrollando su propia idea elemental. Hay que solucionarlo con la línea y el colorido; en todo caso intentarlo y a la vez le surgen a uno varias dificultades: cómo mantener el estado de ánimo o el momento de clarividencia, la ira y la reconciliación. Confieso que a veces me ocurre que reprendo a mis cuadros, cuando estos son demasiado crueles conmigo.”

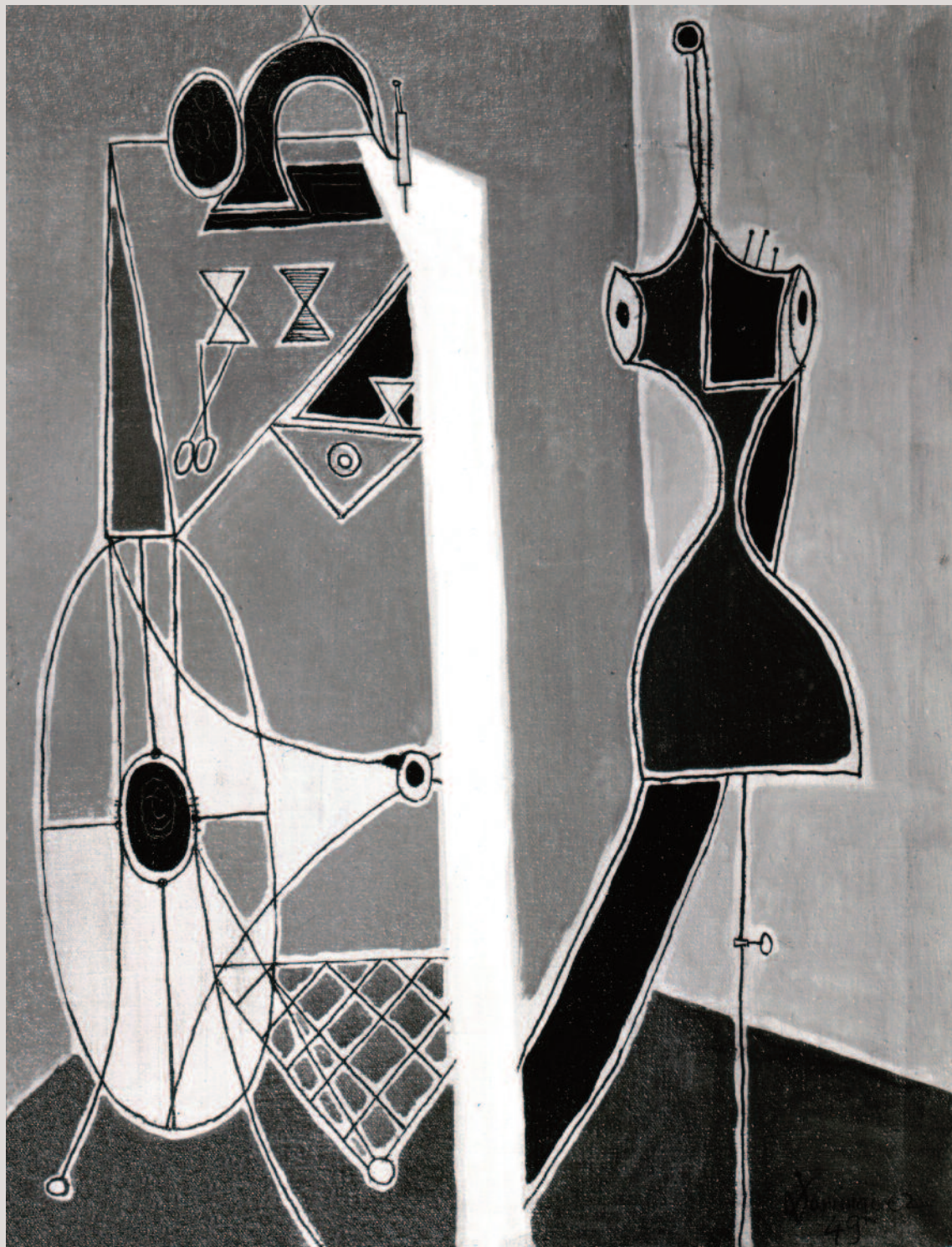


“En el arte todas las teorías nacen siempre *luego*, porque el arte existe sólo después de haber *nacido*. Miramos los cuadros, las esculturas y sólo después hablamos de ellos. Y las teorías que luego surgen son meras clasificaciones. No creo que Van Gogh se hubiese interesado mucho por el impresionismo, él, cuyo sueño había sido pintar como Millet. Y hoy día es pilar de una teoría en la que ni habría pensado.”



“En el arte nunca me han gustado las teorías y los discursos. Para eso existen las obras, para que ellas hablen por sí solas y en todas las ramas del arte. Pues todo lo que he dicho hasta ahora lo podemos cambiar por un Bla... bla bla bla. ¿Bla bla? Bla bla bla: ¡bla bla bla! Bla bla bla.”³³

³³ La versión española es de Noskovičová, *op. cit.*, pp. 372-373.



TALLER DE COSTURA / ŠÍČÍ DÍLNA, 1949. Óleo y dibujo a tinta china sobre lienzo / Olej, kresba tuší na plátně, 51,5 x 39 cm. Colección particular. Hoy, paradero desconocido / Soukromá sbírka. Dnes na neznámém místě. Cortesía / S laskavým svolením PAVEL ŠTĚPÁNEK

PAVEL ŠTĚPÁNEK

¹ Óscar Domínguez. *Výběr z díla (K 80. výročí narození)* (Selección de su obra para el 50 aniversario de su nacimiento). Sala de los Caballeros del Ayuntamiento de la Ciudad Vieja. Galería de la Capital de Praga. Octubre-noviembre de 1966. (Cat. ed. Pavel ŠTĚPÁNEK) 82 obras catalogadas.

² Pavel ŠTĚPÁNEK, "La exposición de los Españoles de París en Praga; sus ecos y consecuencias", en *Artistas Españoles de París: Praga 1946*. Caja de Madrid. Madrid, diciembre 1993 - enero 1994. Madrid, Sala de Exposiciones Casa del Monte, pp. 199-235; Národní galerie v Praze, léto 1994; Moravská galerie v Brně, 11.-12. 1994; Jihlava, 2.-3. 1995, pp. 199-236 (cat. ed. Javier TUSELL y Álvaro MARTÍNEZ-NOVILLO).

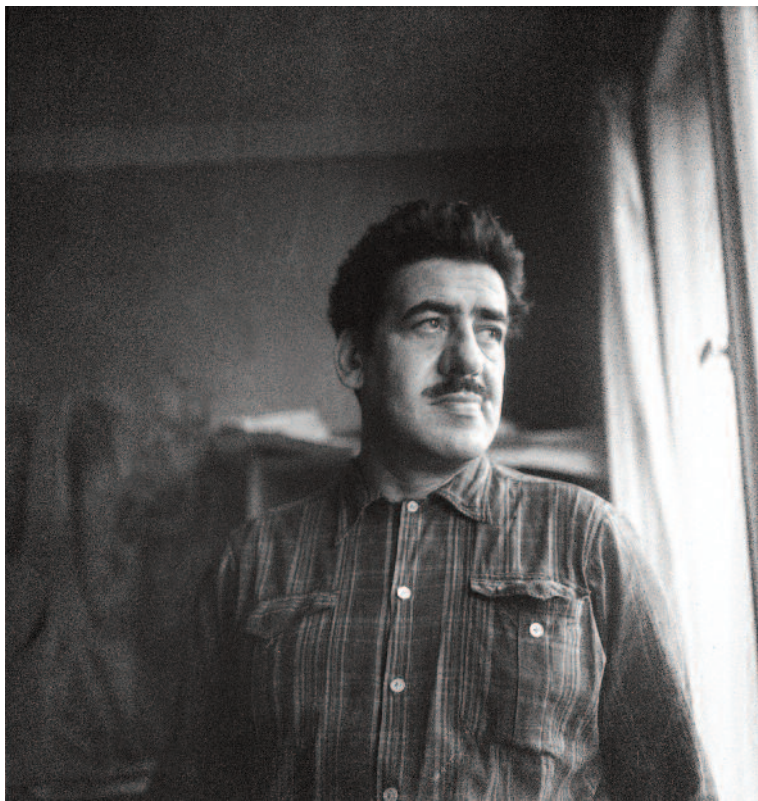
³ En Praga, la exposición se celebró en la Galería Nacional, del 5 de agosto al 9 de octubre de 1994. En la Galería Morava de Brno del 27 de octubre de 1994 al 8 de enero de 1995. Y en la Galería Regional de Jihlava, del 2 de febrero al 26 de marzo de 1995.

⁴ Las visitas de los checos a los españoles en París continúan incluso después de la exposición en Praga. Un testimonio lo ofrece el catálogo de una exposición que resume las experiencias de los jóvenes artistas checos desde la capital francesa: *Ze zájezdu českých výtvarníků do Francie* (De una excursión de los artistas plásticos checos a Francia). 58 *Výstava Vilímkovy galerie* (La 58ª exposición de la Galería Vilímek). Praga, del 24 de junio del 18 de julio de 1947. Según el diario publicado en el catálogo (sin firma), el encuentro con los artistas españoles se produjo en la capital francesa en la tarde del día 24 de junio de 1946. Asistieron miembros del gobierno republicano en el exilio. "Fue triste a pesar de toda la esperanza expresada y no expresada". Su resultado fue, entre otras cosas, varios retratos, entre ellos el de Domínguez, realizado al óleo por Josef Liesler (nº 56 del catálogo -dice Domínguez). A su vez Václav Sivko dibujó a un pintor español no identificado (nº 73 del cat.), y Zdeněk Seydl al compañero checo de los españoles, el pintor Příbyl (nº 64 del cat.). Lamentablemente, nunca hemos podido localizar estas tres obras.

La frecuente aparición de las obras de Domínguez en las salas de exposición de toda Checoslovaquia, hoy dividida en la República Checa y la Eslovaca, ha brindado oportunidades a la crítica de arte durante o después de cada exposición. Así, sorprendentemente, sus exposiciones cosecharon muy buenas críticas por parte de artistas, coleccionistas y del público en general. Esto se repitió, aunque en menor grado, al celebrarse la exposición que preparamos con motivo del aniversario del nacimiento de Domínguez (ochenta años) en 1986¹, cuando se dio a conocer la amplitud artística, temática y técnica del conjunto checoslovaco de sus obras, sin llegar a agotarse por completo. Nuestro artículo sobre la exposición, publicado en el periódico *El País* (y en la *Revista de Arte Goya*) movió a algunos críticos españoles a interesarse por la obra checa del artista canario, de modo que parte de aquella obra pudo verse en varias exposiciones realizadas en los años noventa, como *Artistas Españoles de París: Praga 1946* [Caja de Madrid, 1993-1994]² que tenía como propósito reconstruir aquel magno acontecimiento de 1946. Una obra de Domínguez se convirtió en emblema de la muestra, pues su óleo sobre lienzo *La vidente* se utilizó como imagen de difusión en las invitaciones³.

Esto explica el hecho de que Domínguez mereciera por parte de la crítica, en 1946, la mayor atención después de Picasso, y el máximo interés por su desbordante personalidad. Su atractivo personal y artístico se reflejó en las muchas invitaciones que recibió tanto para exponer su obra como para compartir el taller con sus amigos. El carácter de Domínguez levantó expectación, además, ya desde París, durante los primeros encuentros con los checos que le visitaron⁴.

Por razones de brevedad no podemos detenernos a considerar las características comunes del grupo español o las exposiciones que describieron los críticos de arte y periodistas. Por este motivo pasaremos



ÓSCAR DOMÍNGUEZ en casa de JAROMÍR ŠOLC. Diciembre 1947. Foto OLDŘICH ŠIMÁČEK / ÓSCAR DOMÍNGUEZ v domě JAROMÍRA ŠOLCE. Prosinec 1947. Foto OLDŘIHA ŠIMÁČKA

directamente a las opiniones vertidas sobre Domínguez y su obra, siguiendo más la coherencia argumental de lo dicho que la cronología exacta.

Si dejamos aparte el caso excepcional de Picasso, cuya obra se aceptó en Praga ya antes de la Primera Guerra Mundial y quien tiene un coleccionista entusiasmado desde 1911 –Vincenc Kramář, uno de los grandes difusores del cubismo–, entre los españoles de la Escuela de París son Óscar Domínguez y Francisco Bores quienes mejor se introducen en el ambiente checo mucho antes de la famosa exposición del año 1946. Los dos se presentan en Praga en exposiciones que vienen de París en los años treinta⁵.

Así, resulta casi sorprendente que el nombre del joven Domínguez cale tan temprano en el ambiente checo. Y lo hace gracias a la revista *Surrealismus*, dirigida por Vítězslav Nezval, cuyo primer y único número, aparecido en Praga en 1936, recoge información sobre este movimiento

⁵ Francisco Bores se dio a conocer en Praga mucho antes como miembro de la Escuela de París; no se indica su nacionalidad española, teniéndosele por francés. En aquella época fue adquirido, para la actual Galería Nacional de Praga, el cuadro *España*, 1937, óleo sobre tela, 146 x 113 cm. Otra participación suya en Praga por las mismas fechas fue en *Soudobá francouzská kresba* (Dibujo francés contemporáneo), Praga, výstavní síň Sdružení výtvarníků Purkyně (Sala de exposición de la Agrupación de Artistas Plásticos Purkyně), Na příkopě č. 16, 15-III. al 20-IV-1946. Con obras en el catálogo nº 23 a 27, es decir, cinco piezas. El autor de la introducción, Jaroslav Pecháček, le dedica a Bores una sola frase; le atribuye una atrayente irradiación de humanidad, esencia del arte francés.



LA VIDENTE / VIDOUCÍ, 1944. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 116 x 89 cm. GALERÍA NACIONAL DE PRAGA, REPÚBLICA CHECA / NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE, ČESKÁ REPUBLIKA



ÓSCAR DOMÍNGUEZ abrazando a ALOIS KUČERA y JAROMÍR ŠOLC. Sentado OLDŘICH ŠIMÁČEK. Diciembre 1947. Fotografía de OLDŘICH ŠIMÁČEK / ÓSCAR DOMÍNGUEZ objímá ALOISE KUČERU a JAROMÍRA ŠOLCE, sedící OLDŘICH ŠIMÁČEK. Diciembre 1947. Foto OLDŘICHA ŠIMÁČKA

y, en la portada, entre los nombres estelares como Picasso y Dalí, aparece el de Domínguez. El surrealismo, sin embargo, se conocía en Checoslovaquia ya desde el mismo año de 1924, cuando aparece el primer artículo sobre los manifiestos de I. Goll y A. Breton⁶. Además, André Breton es el punto de unión entre Canarias y Praga, pues junto con los artistas canarios presentes en la inauguración de la exposición del surrealismo, le envían una tarjeta al poeta surrealista checo Vítězslav Nezval. No olvidemos que ya en los años veinte y treinta, cuando culmina la corriente surrealista, hubo una colaboración directa de André Breton y otros artistas de París con los checos durante sus visitas a Praga, como ocurre en el caso de Joan Miró⁷. También en 1935 André Breton dicta tres conferencias en Praga y Brno sobre *La situación surrealista del objeto - La situación del objeto surrealista*. Las publica en checo en el libro *Co je surrealismus* ("Qué es el surrealismo"; traducción del original *Qu'est-ce que le Surréalisme*, publicado en Bruselas, editorial R. Henríquez). Inmediatamente después sale de Praga hacia Tenerife. Estos contactos checo-franceses-españoles continúan hasta el inicio de la Guerra Civil en España y de la Segunda Guerra Mundial. En 1937 se celebra en el Teatro D 37 de Praga una exposición de la generación checa más joven que tomaba el surrealismo como punto de partida: Frantisek Gross, Bohdan Lacina, Ladislav Živř, Miroslav Háč, Václav Zykmund, con introducción de Karel Teige, algunos de cuyos nombres reaparecerán en torno a la exposición española de 1946 en Praga. El interés puede explicarse por una serie de coincidencias formales entre los artistas

⁶ Fr. GOETZ, "Nadrealismus", *Host* (Brno), 1924/25, n.º 4. La primera reseña a nivel filosófico sobre el movimiento fue publicada por Václav ČERNÝ, "K surrealistickému manifestu", *Host*, 1925, n.º 5. Sin embargo, ya en 1920 el famoso escritor Karel Čapek publica traducciones de la poesía moderna francesa (*Francoúzká poezie nové doby*), en la que incluye la de G. Apollinaire (*Zone*). Varios pintores, por ejemplo, Jindřich Štyrský y Toyen, viven en París, informados sobre el Movimiento, que primero rechazan, y luego aceptan, pero en su forma original. Estos formaron parte del estilo llamado *artificialismo*, que fue característico de la agrupación artística de nombre poético *De-větsil* (nombre de una planta que puede traducirse como "Nueve fuerzas"), pero que desembocaría en el surrealismo.

⁷ Véase Pavel ŠTĚPÁNEK, "Joan Miró en Checoslovaquia, historia de una aceptación", en *Última Hora* (Mallorca) LXXXV, 15-IX-1978, s. 158, il. (Número extraordinario dedicado a Miró).



* **LA VIDENTE** / VIDOUCI, 1944. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 61 x 46 cm. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES / TEA TENERIFE, PROSTOR PRO UMĚNÍ

checos y los españoles. En el caso de Domínguez, por ejemplo, al observar su dibujo *Homenaje a Gaceta de Arte* (ca. 1935, tinta china sobre papel, 24 x 37 cm, col. particular), recordamos otros de Adolf Hoffmeister en su estilo desenfadado y la sinuosidad humorística de sus trazos. Además, hay que tomar en consideración que probablemente los dos artistas ya se conocían en 1949, y Domínguez le dedica un cuadro, hoy en paredero desconocido.

En 1936, Domínguez aporta al surrealismo una nueva técnica –la decalcomanía–, que funciona supuestamente siguiendo el dictado del automatismo psíquico. Breton concede a Domínguez la paternidad de esta técnica y la divide en *decalcomanía sin objeto preconcebido* y *decalcomanía del deseo*. A su vez, el mencionado poeta surrealista checo Vítězslav Nezval confiesa que “*escribió infinitamente excitado*”⁸ sobre la decalcomanía de Domínguez. Sin embargo, Domínguez abandonó su propio descubrimiento por otros estilos y sólo volvió a él muy esporádicamente.

El crítico que más atención prestó al grupo español a partir 1946 y posteriormente es Miloslav Míčko, quien ha promocionado la obra de Domínguez en más de una ocasión. Ya desde París, donde llegó poco después de terminar la guerra, resumió en breves palabras toda su obra⁹:

“[Domínguez] me muestra fotografías de cuadros de su periodo surrealista, de las que se me grabó en la memoria ante todo un paisaje fantástico con una alameda de elefantes. Más tarde pasó por una etapa cósmica de cuya amorfidad nebulosa buscaba ahora una base más firme en la morfología picassiana. A partir de los años cuarenta aparecen en sus lienzos rejas obsesionantes de líneas, innumerables ruedas, máquinas inventadas, laberintos espaciales vertiginosos que se expanden a unas dimensiones irreales. Al final me muestra sus móviles esculturas, juegos de construcción, esculturas que pueden descomponerse y volverse a recomponer en múltiples variaciones; ríe a carcajadas al realizar cada movimiento como si hiciera un ‘bon mot’ espiritual”.

En el segundo texto, Míčko¹⁰ dice de Domínguez lo siguiente:

“Vive desde el año 1928 en Francia, donde se acercó pronto a Breton y Éluard y fue conquistado por este movimiento. En sus cuadros surrealistas más antiguos, con sus metamorfosis monstruosas, de figuras

⁸ En su libro de poemas, Vítězslav NEZVAL *Ab-solutní hrobař* (El sepulturero absoluto, Praga 1937), el poeta acompaña sus textos con decalcomanías propias, inspiradas en las de Domínguez. Según Vratislav EFFENBERGER, *Výtvarné projevy surrealismu* (Expresiones plásticas del surrealismo), Praga 1969, p. 217, Domínguez influye en el poeta checo concretamente con *La Decalcomanía sin objeto preconcebido*, reproducida en la octava entrega de la revista *Minotaure*, Skyrá, junio de 1936. Effenberger (p. 157) presenta dicha decalcomanía como modelo para otra de Vítězslav Nezval, aunque de forma muy diferente, que aparece bajo el título de *El Hombre Búho*, de 1937. Domínguez influye sobre autores checos apenas un año más tarde y testimonia que el terreno para recibir a Domínguez en 1946 estaba ya abonado.

⁹ Miloslav MÍČKO, “Dopis o pařížských Španělích” (Carta acerca de los españoles de París). In: *Člověk v umělci* (El hombre en el artista), Praga 1962, p. 216 (originalmente publicado en la revista *Kytice* /Praga/, I, 1946, n° 4).

¹⁰ M. MÍČKO, “Pařížské výstavy v zimě a v předjaří” (Exposiciones en París en el invierno y en el inicio de la primavera). *Život* (Praga), XX, 1946, n° 4-5, p. 132.



* **DECALCOMANÍA** / DEKALK, 1936. 17 x 16,5 cm. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES / TEA TENERIFE, PROSTOR PRO UMĚNÍ

humanas y animales, se aproxima más bien al naturalismo paradójico de Salvador Dalí que al lenguaje de un tal Joan Miró. Posteriormente inaugura el llamado periodo cósmico, en el que predomina una pintura automatista que ahora abandona en beneficio de una sintaxis picassiana de mayor arraigo en el dibujo. Desde entonces, en los años cuarenta, aparecen en sus lienzos obsesivas estructuras lineales, formas circulares, artefactos y laberínticos espacios expandidos hacia una dimensión más allá de la realidad... a la que, sin embargo, en ocasiones, algún objeto reconocible abre una ventana a otra dimensión. En estos dibujos y bocetos de los últimos años, la fantasía arbitraria cede el paso a una nueva relación con la realidad; en el cuadro, de una rotunda composición cubista, no deja de sonar, sin embargo, el eco de un secreto surrealista”¹¹.

¹¹ De la breve introducción al catálogo *Tři Španělé* (Tres Españoles). Domínguez - González - De la Serna. Výstava obrazů a kreseb. (Exposición de cuadros y dibujos). Alšova síň Umělecké besedy (Sala Aleš de la Tertulia artística), Praga, del 5 de noviembre al 1 de diciembre 1946.

¹² Además, M. MÍČKO, “Poslední fáze francouzského malířství” (La última fase de la pintura francesa). *Život* [Praga], XXI, 1947, p. 82.

Además, en otro texto¹² señala “el entre nosotros conocido Domínguez, quien volvió desde lo fantástico y el naturalismo contrapuesto de sus inicios que recuerda a Salvador Dalí, a la morfología picassiana, que cada vez más va siendo imbuida por la realidad ...”.

El segundo crítico que le visitó en París e informó al público checo acerca de su obra es Ladislav Matějka, cuyo reportaje, muy sugerente, lo presenta de la siguiente manera¹³:

"Domínguez puede completar a su gusto sus colecciones de admirables maniqués encontrados en El Rastro, con conchas, mariposas, coleópteros y las cosas más variadas desprovistas de su funcionalidad –y precisamente por eso, más poéticas– y luego, desde su mansarda de la calle Campagne 1^{ère} puede continuar concentrado en su experimentación plástica descubriendo el mundo con asombro. De nuevo una y otra vez puede definir con el pincel sus encuentros casuales con dos monjas en bicicleta en formatos pequeños y grandes, con una sobriedad rigurosa de medios. También puede luchar con el problema del movimiento, que en los últimos años fue tan ignorado que la pintura caía muchas veces en la rigidez de los tejidos persas. Moviendo el pincel con la fuerza acorde a su robusta figura, pinta un mundo sutil, en donde ni siquiera el cuadro más lírico surgiría sin sufrimiento, pues no es pintado literalmente de la realidad como solía hacerse muchas veces, sino que es un producto del puro esfuerzo plástico..."

Después de compararlo con Dalí –y son comparaciones más bien políticas que plásticas– Matějka destaca aquello que les es común, más que en los cuadros, en los objetos:

"el pasado surrealista. Y este, cuando un día Óscar Domínguez vuelve a mudarse a su casa, a España, posiblemente termine en parte en los basureros, o vuelva al Rastro, o se rompa al ser empaquetado, del mismo modo en que suele terminar el mueble ya demasiado usado, si no está bien hecho... Domínguez pertenece al grupo de los pintores españoles que hoy hacen el arte moderno francés ..." ¹⁴.

Además, Matějka acompaña su reportaje con fotos de obras que Domínguez tiene en su estudio, y una de ellas aparece reproducida luego en el catálogo de la exposición en Praga en 1946.

El tercero en escribir sobre Domínguez desde París es el poeta, más tarde pintor, Jiří Kolář¹⁵, quien se convertiría, sin querer, también en uno de los artistas de la Escuela de París, aunque tres decenios más tarde sería desterrado por el régimen comunista. Al visitar el taller de su amigo español, nos transmite la siguiente observación:

¹³ L. MATĚJKA, "Ve španělských ateliérech v Paříži" (En los talleres españoles de París). *Život* (Praga) XX, 1945–46, pp. 1-8 y 61-62. En la fotografía tomada por el autor del artículo en el taller de Domínguez se reproducen dos cuadros: el primero, *Mujeres en el balcón* que puede identificarse con la *Composición* del año 1945, expuesta en Mánes y reproducida en el catálogo, pero hoy en paradero desconocido; luego, *Tres niñas*, de dimensiones más pequeñas.

¹⁴ L. MATĚJKA publicó otros dos textos relacionados con el tema: "Pařížští Španělé do Prahy" (Españoles de París a Praga). *Svobodné noviny* (Praga), 8-1-1946, y "Španělé a československá pohostinnost" (Españoles y la hospitalidad checoslovaca). *Svobodné noviny* (Praga), 3-II-1946.

¹⁵ JIŘÍ KOLÁŘ, "Pařížské dny". *Život* (Praga), XXI, 1946, p. 67.



* **COMPOSICIÓN / KOMPOZICE**, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 24,5 x 41,5 cm. MUSEO DE BELLAS ARTES OLOMOUC, REPÚBLICA CHECA
/ MUZEUM UMĚNÍ OLOMOUC, ČESKÁ REPUBLIKA

“Domínguez es un niño grande, sonriente, un gigante fuerte. Una sala alta estaba repleta de cuadros de la corrida, mujeres en bicicleta, aparatos telefónicos, vendedores de flores, rinocerontes, gallos, paisajes semiurbanos, todo hecho con un temperamento llamativo y vociferante. El pintor mismo personifica ese círculo temáticamente vicioso, por su plétora artística”.

Resulta inexplicable por qué el autor Alois Fišárek, asimismo pintor, no menciona a Domínguez al hablar extensamente de todo el grupo, dedicando atención a Picasso, Condoy, Miró, Parra, Lobo, Manuel y Clavé, a quienes visitó durante su estancia en la capital francesa¹⁶. Quizás porque nunca llegaron a conocerse personalmente.

Pasamos ahora a tratar las opiniones y los comentarios sobre la obra de los pintores españoles en la Praga de 1946, vertidas por importantes escritores e intelectuales que en aquellos momentos ejercían la crítica de arte desde distintos medios. En primer lugar, comenzaremos con otro joven crítico de la época, el aún estudiante Jiří Kotalík, quien repite las ideas principales del catálogo escritas por Frédéric Delanglade a modo e introducción:

“La segunda sorpresa de la exposición (después de Picasso) fueron los lienzos de Domínguez. Hay en ellos la impetuosa visión de una realidad auténtica impregnada de elementos que reconocemos, cotidianos. Sin embargo, esa entrega al mundo sensible se ve transformada por el automatismo de la vida psíquica. Así, cualquier elemento identificable se somete a un encantamiento asombroso, fruto del cual surge en el cuadro algo enigmático, puro azar, natural y desenvuelto, como surgió por casualidad en el lienzo”¹⁷.

A su vez, el crítico Jaroslav Pecháček¹⁸ destaca otro aspecto: “Por la exactitud furiosa y el espléndido equilibrio, por los elementos abstractos, solo lejanamente derivados de las formas reales, Óscar Domínguez se aproxima a Picasso”. Esta “*Picasso-dependencia*” es destacada asimismo por Vladimír Šolta¹⁹: “Domínguez, alumno de Picasso, pinta de un modo constructivo. Colores verdes, rojos, violentos y azules, unidos por líneas fijas, evocan una atmósfera inquietante. Se fija como pocos en objetos técnicos (avión verde)”. Este cuadro es uno de los escasísimos que merecen una mención de la crítica, pues resume los rasgos comunes al conjunto de la obra del pintor.

¹⁶ Alois FIŠÁREK, “Dopis o pařížských Španělech”. *Kytice* (Praga), 1946, n.º 1, véase la traducción española en *Artistas ...*, op. cit. (nota 2) p. 27-31. Fišárek, junto con Gross, habían sido enviados a París con el específico propósito de ayudar a organizar la exposición en la capital checa.

¹⁷ Jiří KOTALÍK, “Svobodní umělci Španělska” (Los artistas españoles amantes de libertad). *Práce* (Praga), 5-2-1946. Otros textos de J. Kotalík, muy posteriores: “Francouzská kresba” (El dibujo Francés). *Literární noviny* (Praga), (12) 1963, n.º 25, p. 8; “Španělsko v nás” (España en nosotros). *Tvorba* (Praga), 1989, n.º 41, p. 8-9.

¹⁸ Jaroslav PECHÁČEK (Pchč-), “Umění republikánského Španělska” (Arte de la España republicana). *Národní osvobození* (Praga), 9-II-1946; *ibid.*, (Pchč-), “Španělé v Praze” (Españoles en Praga). *Národní osvobození* (Praga), 9-III-1946.

¹⁹ Vladimír ŠOLTA, “Štětcem a barvou za svobodu” (Por la libertad con el pincel y el color) *Mladá fronta* (Praga), 1-II-1946



* **CRISTALES / KRISTALY**, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 45,5 x 54,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID / SOUKROMÁ SBÍRKA, MADRID. Cortesía / S laskavým svolením GALERÍA LEANDRO NAVARRO, MADRID

Para concluir esta primera aparición de Domínguez ante el público checo, época de la introducción de su obra en Checoslovaquia, solo mencionaré unas palabras del pintor Otta Mizera²⁰, que fueron publicadas antes de la inauguración de la exposición de Mánes en 1946. Estas palabras nos acercan más a la personalidad de Domínguez y a sus contactos anteriores con Checoslovaquia, mejor dicho con sus artistas:

"Pintor pelinegro, alto y robusto, que era boxeador de joven, al oír el nombre de Checoslovaquia se pone a hablar, rebosando temperamento amistoso, con voz sonora. 'De Checoslovaquia conozco a Styrsky, Toyen, Nezval. Recuerdo a los surrealistas de Praga'. Habla sobre Breton, Éluar, sobre el grupo de París, del que, según dice [Domínguez], se ha conservado muy poco. Me muestra sus cuadros, y varias 'esculturas móviles', nombre que aplica a sus sistemas escultóricos de madera, cuyas partes pueden reagruparse al libre albedrío. Trae varios libros impresos ilegalmente durante la guerra con sus ilustraciones, saca sus últimos cuadros llamados *Bomba nuclear*, y proclama con énfasis su credo: amo a las mujeres, el vino, el amor, la danza, la poesía. No resulta difícil convencerse de una vez por todas sobre la veracidad de sus palabras"²¹.

La crítica que destaca más el papel individual de Domínguez es la que aparece en el diario *Zemědělské noviny*:

"La exposición atraerá al visitante especialmente por sus valores cromáticos. Ya desde los tiempos de Velázquez, la pintura española se enorgullece de una larga tradición en el arte de los colores y los tonos. El más destacado desde ese punto de vista es Óscar Domínguez. Sabe alternar sus acordes de tonos profundos, salpicados con matices un poco amargos, con tonos neutros agradables o apagados. Su grandiosa composición *Las pirámides del aire* es, a nuestro juicio, el mejor lienzo de la exposición"²².

De sus exposiciones del año 1948 ya no quedan tantos ecos, pues la crítica de arte, como la prensa en general, ya estaba bajo el control comunista y nadie se atrevía a sobrepasar los límites, además controlados; lo más interesante lo encontramos en los textos de los catálogos, aunque estos tampoco tienen, en todos los casos, textos de autores checos. Luego, hay que recurrir a creaciones poéticas surgidas en *homenaje* al pintor canario. Así, el catálogo de su exposición en la pequeña sala de Mánes, de Praga, solo contiene poesías de Paul Éluar²³, mientras que

²⁰ OTTA MIZERA, "Umění republikánského Španělska" (Arte de la España republicana), *Svět v obrazech* (Praga), 1946, n.º 4, p. 12.

²¹ MIZERA, *op. cit.* (nota 23). – *ibid.* Sobre Mizera, poeta y pintor, quien se suicidó en París en 1952, apareció un artículo de Jan Gabriel, "Zapomenutý básník" (Un poeta olvidado), *Host* (Brno) 1993; n.º 5, pp. 77-96. Así, realmente, le recuerdan aquellos quienes le conocieron en Checoslovaquia, sobre todo Jára Šolc, pero también los eslovacos como Juraj Spitzer. Vladimír REISEL dio forma a sus Memorias en *Artistas ... op. cit.* (nota 2), pp. 237-239. Más que elocuentes son las excelentes fotografías de Václav Chochola, referencia obligada para la reconstrucción de la atmósfera del encuentro en Praga, así como las de Oldřich Šimáček que, sin alcanzar la calidad técnica del primero, ilustran perfectamente el ambiente de cordialidad en Olomouc. El mismo Chochola escribió sus recuerdos de los años postbélicos, como *Španěláci, Mladý svět*, junio 1965. Recorte. En *Antológica*, *op. cit.*, se describen erróneamente como si fueran escenas de Praga. En realidad, son de Olomouc.

²² *Zemědělské noviny*, 8-2-46, en traducción de *Artistas...*, *op. cit.* (nota 1), p. 273.

²³ Domínguez ..., Mánes, 1948, *op. cit.*



* *BICICLETA [CASA DE CAMPO CON BICICLETA] / KOLO [CHALUPA S BICYKLEM]*, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 48 x 63 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, REPÚBLICA ESLOVACA / SOUKROMÁ SBÍRKA, SLOVENSKÁ REPUBLIKA

el de Olomouc recoge dos poemas de Domínguez²⁴ y un texto sobre España del poeta Stanislav Křupka, quien lo titula con las mismas palabras que aparecen en un poema suyo que quedó inédito hasta 1978²⁵, aunque leído en la inauguración, *¡Libertad, ven!*, que a continuación transcribimos en español:

TRAS ÓSCAR DOMÍNGUEZ

*Más ha quedado por regalar
Esa noche última
Y el grito por oír:
¡Libertad, ven!*

*Más nos dabas
Más tomabas
Pero lo más quedó por regalar.*

*La guitarra española de nuestro muro pende,
Junto a nosotros,
Con tres cintas,
Los colores de España:*

*Amarillo
Violeta
Rojo.*

*Y un fruto amarillo limón como en un pecho de oro
La guitarra española en el muro de los amigos del norte,
y tras las ventanas, en la oscuridad, blancas comas de nieve.*

*¡Oh, calor, calor, calor!:
En la amarilla arena sombra violeta,
Capa escarlata del torero.*

*No.
La arena amarilla sangre escarlata bebe.
¡Porque muere el poeta!
¡El toro!*

*Oh, beber del sol ardiente del Sur
Y pintar con oro.*

²⁴ Domínguez. Olomouc, op. cit., *Premier message, Second Message* de los poemas *Les Deux qui se croisent*, en el original francés, y un texto-poema de Stanislav Křupka, *¡Libertad ven!*

²⁵ Fernando CASTRO, *Óscar Domínguez y el surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 188, doc. 2. 11.



* **COMPOSICIÓN / KOMPOZICE**, 1948. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 27 x 35 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, REPÚBLICA ESLOVACA / SOUKROMÁ SBÍRKA, SLOVENSKÁ REPUBLIKA

*Amarillo.
Violeta.
Rojo.
¡Libertad, ven!*

*¿Murmulla ese mar?
¿Las palmas susurran?
¡Amigos!
¡Maud!
Amarillo arde mi anhelo.
Caen sombras violetas sobre la calavera.*

*Con sangre roja pinto,
Para el mundo pinto el último cuadro.
¡Libertad, ven!*

El único catálogo que, aparte de los textos casi ya obligados de Paul Éluard, contiene textos propios, es el de Bratislava, de la pluma de Juraj Spitzer y Ján Mudroch, así como un poema de bienvenida, escrito por Rudolf Fabry²⁶. En el texto, que presenta brevemente la biografía fabulada por el propio Domínguez, y que ya indica la politización de la cultura, solo hay una referencia a su estilo: "En su creación sigue las mismas tendencias que representa Picasso. Sus cuadros los construye basándose en las formas, líneas y colores que armoniza de una manera maestra y las une con el contenido de las cosas ..." ²⁷. Quizás sea mejor recurrir otra vez a la magistral palabra poética del poema de bienvenida, ya reproducido en este catálogo²⁸ [p. 63].

Resulta curioso que, veinte años más tarde, los ecos surgidos al contacto con la obra de Domínguez son aún frecuentes, y toda vez que se formó una nueva y más cualificada generación de críticos. La historiadora de arte Marie Hovorková, quien impulsó la realización de la exposición que sirvió como punto de partida para la rehabilitación de los valores españoles en Checoslovaquia, vuelve a destacar en su catálogo²⁹ que Domínguez "llegó a ser el más atrayente de los artistas que expusieron en el año de 1946 en Mánes. Su porte de luchador daba la impresión de una fuerza indomable que, sin embargo, no se reflejaba en sus cuadros. Su pintura cautivaba especialmente por la audacia de las líneas negras con las que construía sus lienzos. En sus composiciones de figuras vuelven a aparecer cada vez más motivos españoles con la ambigüedad de la lucha y del sueño, del énfasis y del lirismo".

²⁶ Óscar Domínguez, 1949, *op. cit.*, (nota 4). El catálogo de Praga, publicado un mes antes (dic. 1948), solo presenta los poemas de Éluard. Encontramos un comentario crítico en el artículo anónimo de la prensa de Bratislava, "Španielsky maliar Domínguez vystavuje v Prahe" (El pintor español Domínguez expone en Praga). *Pravda* (Bratislava), 19-XII-1949. "... La obra de Domínguez tiene mucho que ver con Picasso. El pintor sigue en su expresión plástica hasta un esquematismo total, tendente a lo decorativo..."

²⁷ NOSKOVIČOVÁ, "Dos artistas de vanguardia en Bratislava". *Revista de la Universidad Complutense* Madrid, 1981, n° 4, pp. 369-373. Traducción de la autora.

²⁸ N. NOSKOVIČOVÁ, *op. cit.*, nota 20, p. 370.

²⁹ *Španělsí umělci pařížské školy* (Pintores españoles de la Escuela de París). Galería Nacional de Praga, del 19-II al 19-III 1965. Cat. ed., introducción Marie HOVORKOVÁ, p. 4, 15 obras de Domínguez.



DESNUDO FEMENINO [MUJER ACOSTADA] / ŽENSKÝ AKT [LEŽÍCÍ ŽENA], 1946. Témpera, aguada sobre papel negro / Tempera, kvaš, na černém papíře, 49,5 x 65 cm. GALERÍA NACIONAL DE PRAGA / NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE

En esta ambigüedad se fija también Jan Škvára³⁰, agregando que “esta se proyecta en una mezcla original de escorzos cubistas y símbolos surrealistas, apretados por un sistema de líneas fuertes”. Para Škvára, los lienzos de Domínguez testimonian, al contrario de lo que cree Hovorková, “el temperamento impetuoso e impulsivo”³¹; opinión que comparte también Luboš Hlaváček³². Tras recordar unas palabras de Míčko (véanse más arriba)³³, agrego las suyas:

“Ya en la primera exposición se demostró que uno de los fenómenos más destacados era Óscar Domínguez. Sin duda es uno de los artistas más cercanos a Picasso, a quien sigue y admira sin llegar a perder su propio lenguaje. Los cuadros de este pintor no dejan de reflejar su imagen física y espiritual de la misma forma que la percibieron quienes, en su visita a Praga se hicieron fieles amigos suyos. En el cuadro *Revolución*, del año 1947, lienzo compuesto de una dinámica mezcla formal, está contenido lo más plenamente posible el tipo humano y artístico de Domínguez. El agudo análisis cubista se mezcla con una potente fantasía de tono surreal, en la que resuenan los ecos de las pinturas negras de Goya”.

Un crítico anónimo (-dl-) del diario *Lidová demokracie*³⁴ destaca que Domínguez es “el más español” y que, junto con Bores y Clavé, “domina toda la exposición”. La huella picassiana la siguen otros dos críticos: Jiří Šmíd³⁵ afirma que “la influencia de Picasso es omnipresente... sobre todo en los cuadros de Óscar Domínguez, quien sigue fielmente la obra de Picasso

³⁰ Jan ŠKVÁRA, “K výstavě Španělů Pařížské školy” (En torno a la exposición de los españoles de París). *Průboj* (Ústí nad Labem), 9-IX-1965.

³¹ ŠKVÁRA, *op. cit.* (nota 32), *ibid.* Véase también M. Hovorková, “Španělé v Národní galerii” (Españoles en la Galería Nacional), *Plamen* (Praga), 1965, n.º 6, solapa, il.

³² Luboš HLAVÁČEK, “Dědici Goyovi” (Los herederos de Goya). *Kulturní tvorba* (Praga), III, 11-II-1965, n.º 6, p. 13. Véase también Hč (Luboš Hlaváček), “Kronika výstav” (Crónica de las exposiciones). *Výtvarná práce* (Praga, XIII, 13-III-1965), n.º 3, p. 4.

³³ MÍČKO, *op. cit.* (nota 13 y 14).

³⁴ -dl-, “Poučná výstava po letech. Španělé v Národní galerii” (Una exposición instructiva después de años. Los españoles en la Galería Nacional). *Lidová demokracie*. (Praga), 28-I-1965.

³⁵ Jiří ŠMÍD, “Z výstavních síní. Dvakrát odjinud” (Desde las salas de exposiciones. Dos veces desde otro lugar). *Rudé právo* (Praga) 8-1-1965.

en todas sus revueltas agregando algo de su propio temperamento". Coincide con él el crítico anónimo del vespertino *Večerní Praha*³⁶, para quien Domínguez es "el artista más próximo a Picasso. De él se pueden ver cuatro pinturas muy expresivas y de intensos colores".

La crítica más completa aparece, sorprendentemente, en un diario regional, *Jihočeská pravda*, donde el crítico, que da a conocer apenas sus iniciales, TR, se refiere a la exposición traída desde Praga a la ciudad regional de Soběslav³⁷, procediendo a un análisis individual de cada cuadro con resultados notables y plausibles. A Domínguez lo considera "imán" de la exposición:

"*La vidente* capta poderosamente el espacio al crear una imagen dominante: la figura femenina, que con el concepto de los paños recuerda el dinamismo característico de las esculturas barrocas. Contiene algo del eterno enigma del alma femenina, oculto tras la dura coraza de líneas, redes y colores violáceos que parece envolver la misteriosa figura de *La vidente*. *Dos figuras* difiere claramente de *La vidente* por su placidez y tranquilidad. Estas dos figuras femeninas no niegan la influencia de Picasso, visible en las primeras obras de este artista surrealista. Hay asimismo otros dos lienzos que gustarían a cualquier amante del arte. La economía del dibujo de los contornos al óleo de la *Naturaleza muerta con quinqué* crea una lírica inusual de los objetos cotidianos. Análogamente, en *Interior* se conserva la armonía, incluso por el color destacado, que más tarde formaría parte de la imaginación del artista al crear la sobrerrealidad, en la que la fantasía y la magia propiciaron obras admirables en este clásico de la pintura surrealista".

Para finalizar con la década de los sesenta, cuando la exposición antes mencionada tiene por propósito mostrar al público que la época del realismo socialista impuesto podía vencerse tomando como punto de partida un arte de contenido vanguardista, podríamos mencionar la aportación investigadora sobre el surrealismo llevada a cabo por Vratislav Effenberger³⁸. Este autor, durante mucho tiempo prohibido, da a conocer los frutos de su investigación en torno al surrealismo checo, el francés y el español, precisamente en la época de la llamada *Primavera de Praga* (1968). Se refiere concretamente a las relaciones entre Domínguez y el poeta Nezval, a quien vimos ya mencionado por el propio Domínguez³⁹. Effenberger, comparando al español con Masson, afirma que "el lenguaje surrealista de Domínguez, si bien resulta más equili-

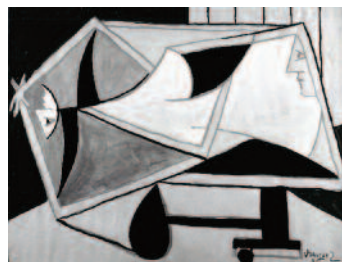


FIGURA [FIGURAS, MUJER-SOFÁ I] / FIGURA [FIGURY, ŽENA-POHOVKA I], 1946. Dibujo a pincel, tinta china y aguada sobre papel / Kresba štětcem, tuš a kvaš na papíře, 49 x 66,6 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, PRAGA / SOUKROMÁ SBÍRKA, PRAHA



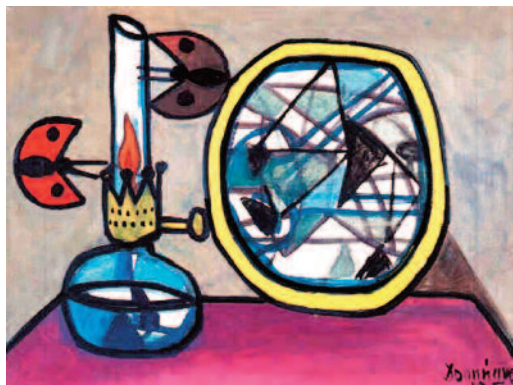
MUJER-CRISTAL / ŽENA-KRYSTAL, 1946. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 50 x 60 cm. COL. PARTICULAR. HOY EN PARADERO DESCONOCIDO / SOUKROMÁ SBÍRKA. DNES NA NEZNÁMÉM MÍSTĚ

³⁶ -dl-, "Španělé v Národní galerii" (Españoles en la Galería Nacional de Praga). *Večerní Praha* (Praga), 8-I-1965.

³⁷ TR, "Španělé Pařížské školy v Soběslavi" (Los españoles de la Escuela de París en Soběslav). *Jihočeská pravda* (České Budějovice), 15-V-1966.

³⁸ EFFENBERGER, *op. cit.* (nota 11).

³⁹ MIZERA, *op. cit.* (nota 23), *ibid.*



NATURALEZA MUERTA CON QUINQUÉ / ZÁTÍŠÍ S PETROLEJKOU, 1947.
Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 42 x 54 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID / SOUKROMÁ SBÍRKA, MADRID



ÓSCAR DOMÍNGUEZ conversando con el escultor JAROMÍR ŠOLC en su taller. Detrás de Domínguez, los cuadros *Bodegón* y *Naturaleza muerta con quinqué*, diciembre 1947. Foto OLDŘICH ŠIMÁČEK / ÓSCAR DOMÍNGUEZ v konverzaci se sochařem JAROMÍREM ŠOLCEM v jeho ateliéru. Za Domínguezem, obrazy *Zátíší* a *Zátíší s petrolejkou*. Prosinec 1947. Foto OLDŘICHA ŠIMÁČKA

brado y menos incisivo, conserva toda su energía e intensidad en la construcción de ensamblajes y objetos irracionales⁴⁰. Siguiendo la comparación con Masson, el crítico subraya:

"La obra de Domínguez es más equilibrada tanto en lo que se refiere a su pulsión surrealista, como a la continuidad y elección de motivos presentes en su obra prebélica. El lenguaje surrealista de Domínguez, si bien es más equilibrado y menos incisivo, conserva toda su energía e intensidad en la construcción de ensamblajes y objetos irracionales. Domínguez asimiló la savia ideológica del movimiento surrealista, que tenía por objeto de estudio profundizar y amplificar las limitaciones de la imaginación humana. No obstante, inconscientemente censura plásticamente las fuentes imaginativas a las que se aproxima por distintos medios experimentales. Esta actitud no le niega su autenticidad, pero tampoco le impide doblegarse a la imposición de una tendencia estética surrealista que iría en contradicción con la libertad expresiva de la que presumen los principales artistas del movimiento, quienes se aproximan, peligrosamente, a una excesiva estilización de aquello que, por definición, se considera 'surrealista'. En cualquier caso, la pintura de Domínguez experimentó, especialmente a finales de los años treinta, un desarrollo considerable dentro de las últimas tendencias irracionalistas, especialmente en el contexto de todas aquellas relacionadas con las tesis de Einstein sobre la concepción del espacio-tiempo y la apertura hacia nuevas dimensiones"⁴¹.

⁴⁰ EFFENBERGER, *op. cit.* (nota 11) .

⁴¹ EFFENBERGER, *op. cit.* (nota 11) .

⁴² Óscar Domínguez, *op. cit.* (nota 6).

Durante la tercera etapa, que abarca desde la exposición organizada en 1986⁴² hasta la actualidad, aparecen también observaciones que vale la

pena recordar. Así, Simeona Hošková recurre también a las palabras de Míčko, llamando la atención –aunque no de la manera más acertada– sobre el hecho varias veces comentado y repetido, pero hasta ahora no estudiado, apenas sugerido, de las relaciones con el arte checo. Hošková señala que “en la obra de Domínguez de los años cuarenta encontramos muchos paralelismos con los cuadros de Picasso de aquella época. Parece, sin embargo, que sus temas clásicos –bodegones, desnudos, corridas– los enriqueció (Domínguez) en nuestro ambiente por los temas de los talleres de sastres y de costureras”⁴³.

A su vez, Vlastimil Zuska⁴⁴ observa la obra de Domínguez desde un ángulo mucho más amplio, subrayando que “mucho tiempo antes de que [el artista búlgaro] Christo hubiese desarrollado la técnica de ‘embalaje’ escultórico, el pintor había creado la técnica de la ‘litocronía’. Especialmente significativa es la afirmación de Zuska, al asegurar lo siguiente:

“[Domínguez] crea una serie de ambientes ‘planos’, interiores y bodegones, habitualmente añadiendo contornos rasantes hasta una expresividad roualtiana ... El visitante que haya esperado arrebatos de antes de la guerra, se habrá desilusionado, pero en una revisión más minuciosa posiblemente descubra la presencia disimulada de aquella ‘alquimia de lo maravilloso’; una dimensión que –en la obra del pintor, muchas veces estrictamente determinado–, había sobrepasado los límites de una sola tendencia”.

Otros artículos publicados en aquella ocasión fueron los de carácter periodístico, algunos importantes⁴⁵. Sin embargo, sería injusto omitir que en la exposición de los artistas españoles de la Escuela de París de la Galería Morava un año antes, fue Domínguez quien volvió a atraer la atención aunque solo expusiera dos cuadros y un dibujo: “El mayor interés de los amigos del arte lo despierta con sus cuadros Óscar Domínguez. Su conocido lienzo llamado *Composición* (*En el taller*) atrae con una marcada sinuosidad de curvas, la grandeza pictórica se compenetra de manera notable con cierto lirismo”⁴⁶. Incluso con motivo de la exposición de Honorio García Condo y aparece reproducida alguna obra de Domínguez, prueba de que dentro del grupo español, Domínguez se sigue considerando inimitable⁴⁷.

Queda, finalmente, la última exposición, en la que Domínguez es eclipsado por el mismo fenómeno que causa la aparición del conjunto de los españoles en las exposiciones de Praga, Brno y Jihlava, en 1994 y 1995,



COSTURERA [COSTURERA CON MÁQUINA DE COSER] / ŠVADLENKA [ŠVADLENKA U ŠÍČHO STROJE], ca. 1947. Dibujo a lápiz sobre papel / Kresba tužkou na papír, 19,8 x 15,6 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, PRAGA / SOUKROMÁ SBÍRKA, PRAHA

⁴³ Simeona HOŠKOVÁ [sh], “Výstava republikánského Španěla” (Exposición de un español republicano), en *Lidová demokracie* (Praga), 4-XI-1986. A decir verdad, este tema aparece en la obra de Domínguez ya en la *Máquina de coser electro-sexual*, pintada en 1934, e inspirada indudablemente por la definición surrealista *lautremoniana* que habla de la imagen surrealista como del encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas sobre la mesa de operación.

⁴⁴ Vlastimil ZUSKA, *Oskar Domínguez, Čs. architekt* (Praga), 1987, enero, nº 1, p. 2.

⁴⁵ Miluše VÁLKOVÁ, “Un encuentro con Óscar Domínguez”. *Vida Checoslovaca* (Praga), 1986, págs. 42-43, profusamente ilustrado.

⁴⁶ Marie ŠIMÁKOVÁ, “Umění republikánského Španělska”, en *Lidová demokracie* (Praga), XX (recorte sin fecha determinada del mes de diciembre de 1985). Es una reseña de la exposición “Španielski umelci Parížskej školy” (Artistas españoles de la Escuela de París). “Pohledy do sbírek Moravské galerie v Brně” (Vistas a las colecciones de la Galería Morava de Brno), nº. 23 de la serie. Cat. nº 4 y 5; fuera del catálogo (*Cabeza de mujer*, 1947). Reseña dicha exposición en “Španielski umelci Parížskej školy” (Artistas españoles de la escuela de París). *Výtvarný život* (Bratislava), 1986, nº. 3, p. 48.

⁴⁷ Silvia ILEČKOVÁ, “Honorio García Condo y v Česko-Slovensku”, en *Literárny týždeňník* (Bratislava), 1991, nº 3, p. 14. Todo el número está ilustrado con obras de los españoles de París, propiedad de la Galería Nacional Eslovaca, entre ellas las de Domínguez.

⁴⁸ Jana TICHÁ, "Španělé v Praze – tehdy a nyní" (Los españoles en Praga – entonces y ahora). *Mladá fronta Dnes* (Praga), recorte sin fecha; Eva Petrová, "Španělé opět v Praze" (Los españoles otra vez en Praga). *Ateliér* (Praga), 1994, n.º 21, p. 8; Vojtěch LAHODA, "Španělé Pařížské školy" (Los españoles de la Escuela de París). *Lidové noviny* (Praga) 14. IX. 1994; anon., "Španělé z roku 1946 v Praze" (Los españoles del año 1946 en Praga). *Haló noviny* (Praga); Blanka FRAJEROVÁ, "Pražská výstava Španělských umělců Pařížské školy" (La exposición pragueña de los españoles de la Escuela de París), en *Zemědělské noviny* (Praga) 29. IX. 1994; Ivo MATĚJKA (mat), "Pařížští Španělé (znovu) v Praze" (Los españoles de París / otra vez / en Praga), en *Hospodářské noviny* (Praga), 16. IX. 1994; Kateřina VALENTOVÁ, "Trocha výtvarné nostalgie na Pražském hradě (Un poco de nostalgia en el Castillo de Praga)", en *Česky deník* (Praga), 9. 8. 1994. Reproduce el lienzo de Picasso, *La cabeza gris*, que hoy está en la Galería Nacional de Praga. A su vez, *Literární noviny* (Praga), 1994, n.º 33, publica reproducciones de obras de Clavé, Picasso (2), Domínguez (*La vidente*), así como de Domínguez abrazándose con el crítico Chalupecký.

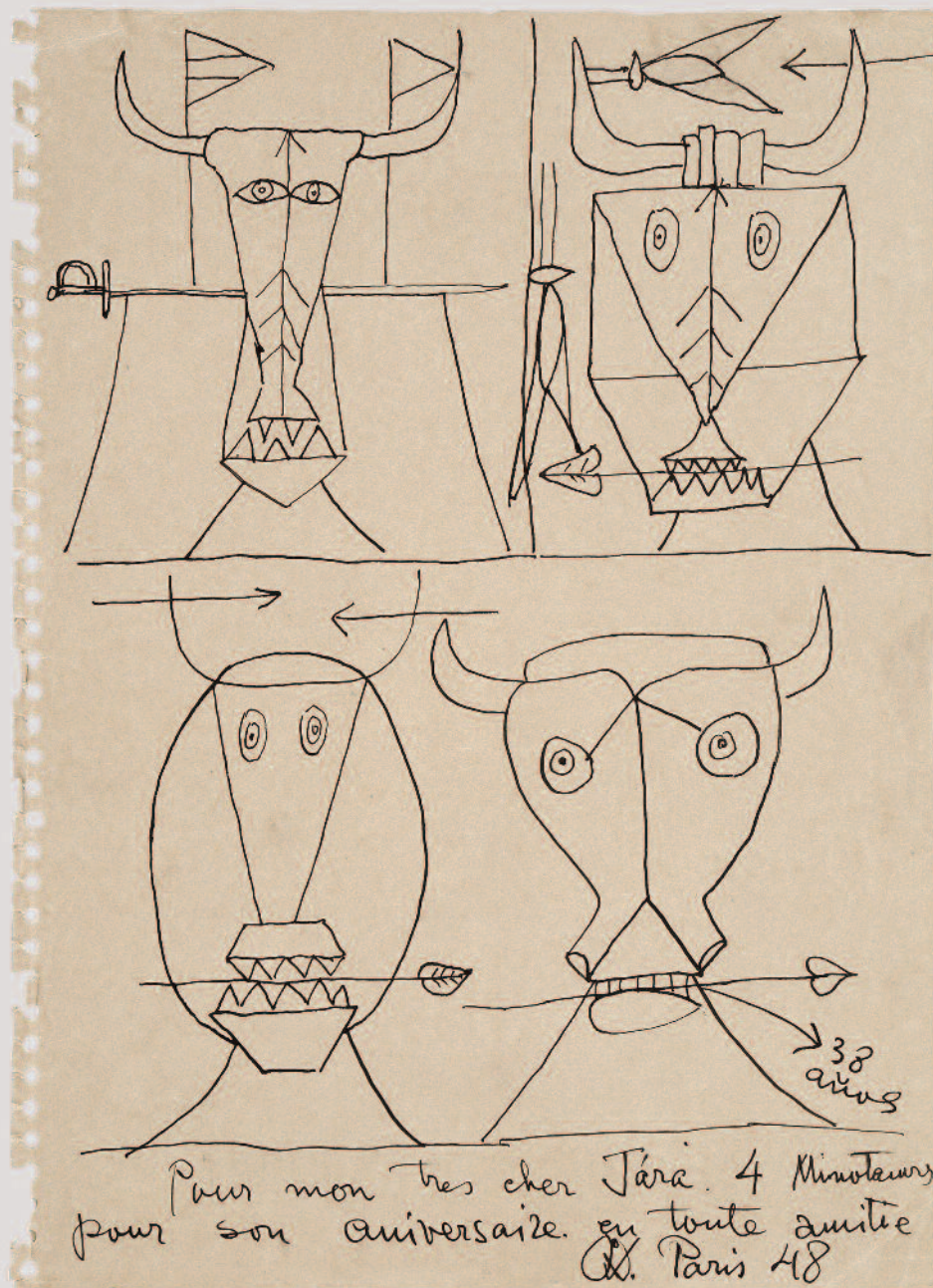
⁴⁹ En el último momento supe de un artículo que podría parecer absolutamente insignificante (y que no cambia nada en el panorama presentado) si no fuera una primicia crítica del futuro pintor Mikuláš Medek, cuya obra se desarrolló bajo el signo de Dalí y Tàpies, siendo el símbolo del arte abstracto en el país. Véase Mikuláš MEDEK, "Několik slov k malířům demokratického Španělska", en *Student* (Praga), II, n.º 6, p. 7.



* **COSTURERA [MÁQUINA DE COSER, COSIENDO] / ŠVADLENA [ŠICÍ STROJ, ŠICÍ]**, 1946. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 79 x 58,5 cm. GALERIE DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA, REPÚBLICA CHECA / GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ, ČESKÁ REPUBLIKA

procedentes de Madrid. Dado el espacio limitado y el distinto carácter, presentaremos su análisis en otra oportunidad⁴⁸.

Resumiendo, podemos señalar que la crítica de arte checa capta desde el primer momento el sentido del mensaje de la obra de Domínguez, las particularidades de sus cuadros y su inconfundible personalidad de entre los demás artistas españoles. Reconoce también su punto de partida, su inspiración y modelo en Picasso, pero siendo consciente de la diferencia que les separa y de la singularidad de Domínguez⁴⁹.



* CUATRO VARIACIONES DE MINOTAURO [MINOTAUROS] / ČTYŘI VARIACE MINOTAURA [MINOTAUROVÉ], 1948. Tinta china sobre papel / Tuš na šedém papíře, 32,2 x 23,5 cm. GALERIE DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA, REPÚBLICA CHECA / GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ, ČESKÁ REPUBLIKA

ÓSCAR DOMÍNGUEZ, CABEZA DE TORO

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ



ÓSCAR DOMÍNGUEZ y / a MAUD BONNEAUD
en / v Golfe Juan. ca. 1946. Foto GJON MILI

La imagen del minotauro, en su condición de personaje mitológico, ha sido objeto de una extensa atención por parte de la literatura y el arte de todos los tiempos. Su representación se remonta a épocas pretéritas, pues la figura humana con cabezas de animales bóvidos ya aparece en las inscripciones, dibujos y santuarios pictóricos de las grutas de Altamira o Lascaux. Con la cultura griega, el minotauro adquiere categoría de mito, albergando múltiples interpretaciones desde un punto de vista simbólico, especialmente en lo que se refiere al alcance de la manifestación de las fuerzas primarias –visceralas o atávicas– en la condición humana. Y así, el relato fabuloso del monstruoso hijo de Pasífae, engendrado por el toro blanco del rey Minos de Creta, alimenta durante siglos, a partes iguales, la admiración y el sobrecogimiento; esto es, los sentimientos contradictorios de terror, asombro y conmiseración. Quizás sea el relato más célebre de la Antigüedad, y su éxito –explica Paolo Santarcangeli en *El libro de los laberintos*– se debe a que este mito “integra una materia mental de alcance y resonancia universales, mezcla de angustia y esperanza y capaz de alentar una especie de pesadilla intelectual próxima a la locura y, a la vez aunque en otro plano, la meditación de los sabios”¹.

Desde su atalaya de interpretación mágica del mundo, el Surrealismo acogió la figura de esta bestia taurina, mitad animal, mitad hombre, como un signo más de su léxico iconográfico, pues desde un punto de vista metafórico viene a representar lo que Willian Rubin denominó “el esquema paradigmático del drama surrealista”². En el mito, la perfecta arquitectura dedaliana –impenetrable, y construida con pulcra maestría– es símbolo de la mente y la razón humanas, y custodia de los

¹ Paolo SANTARCANGELI, *El libro de los laberintos*, Siruela, César Palma traductor, Madrid, 1997.

² Véase a William RUBIN en *Dada, Surrealism and Heritage*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1968.

instintos más secretos e impulsos irracionales del inconsciente, representados por una bestia incontenible, condenada a este intrincado encierro. Solo el poeta, aquel llamado a marchar con la antorcha de la creación –representado en el mito por la figura de Teseo– será capaz de alzar la luz del conocimiento que mana de la visión interior, alumbrando con su luz visionaria la conciencia y el razonamiento exclusivamente humanos.

Al igual que ocurre con otros motivos y elementos iconográficos propios del bestiario surrealista que alimenta la obra de Óscar Domínguez de principio a fin, y que se reiteran de forma obsesiva en el lenguaje subversivo de sus pinturas y objetos, la fascinación por la tauromaquia se encuentra presente en su obra desde mediados de los años treinta, situándose entre las realizaciones pictóricas más originales del motivo. La carga inventiva y la fuerza iconográfica de composiciones como *El salto del torero* (1935) –antigua colección de André Breton–; así como la embestida del animal sobre un piano en su objeto *Caja con piano y toro* (1935), o la proyección del movimiento en la pintura *La estocada litocrónica* (1939), aún hoy no dejan de sorprendernos. Hay en ellas una imaginación desbordada que alcanza un tratamiento trágico a la vez que irónico de la imagen perturbadora y mordaz que propone el Surrealismo. El salto vertiginoso del torero sobre la bestia taurina, en el primero; o el ataque del animal contra las teclas, en el segundo, aportan garra e intensidad arrolladoras, a la vez que no poca dosis de fascinante sorpresa y delirio. Semejante impulso no viene a hacer otra cosa que realzar la importancia del aspecto lúdico en permanente metamorfosis de su pintura. Domínguez arrastra los personajes y objetos fuera de su realidad unívoca, abriéndolos hacia otros caminos donde todo resulta extraño, cambiante, insospechado. Es así como nos sobrecoge la fuerza brutal y subversiva de *Les siphons surréalistes* (1937) –acaso una reinterpretación de *Caballo corneado* (1917), primera tauromaquia de madurez de Picasso– en la que la erupción de violentas imágenes geológicas concluye en la embestida de una montaña transformada en toro sobre un caballo de ojos durmientes, en medio de un escenario surrealista en el que se elevan verticales sifones que vomitan piedras flotantes, burbujas y porrones que ascienden, en su ingravidez, hacia lo alto. Este paisaje insular sirve al pintor como escenario fabuloso de sus juegos y representaciones más visionarias: las cimas de afiladas montañas negras emergiendo de un océano insondable apenas se percibe en medio de un cielo atravesado por masas gaseosas.



LES SIPHONS SURREALISTES / SURREALISTICKÉ SIFONY, 1937. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 100 x 73 cm. COLECCIÓN PARTICULAR / SOUKROMÁ SBÍRKA



LA ESTOCADA LITOCRÓNICA / VÝPAD PŘI KTERÉM SE ZASTAVIL ČAS, 1939. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 64,7 x 91,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR / SOUKROMÁ SBÍRKA



TOROS MORIBUNDOS / UMÍRAJÍCÍCH BÝKŮ, 1939. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 44 x 62 cm. IVAM INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO, VALENCIA / VALENCIJSKÝ INSTITUT MODERNÍHO UMĚNÍ, VALENCIE

Asimismo, en *Toros moribundos* (1939), los animales abren sus fauces al igual que flores carnívoras, al tiempo que son engullidos por la materia pictórica que los envuelve en espirales inagotables. El rostro humano del animal –la expresividad de sus ojos– y su estado agonizante nos induce a pensar en un autorretrato del pintor, que siempre gustó de jugar con los difusos límites entre la vida y la muerte, la realidad y lo onírico. También en *La estocada litocrónica* –pintura escogida para ilustrar la teoría que Domínguez elabora junto con Ernesto Sábató sobre las superficies litocrónicas³– puede apreciarse hasta qué punto, en Domínguez, la representación taurina posee una buena carga de fatalidad: la imagen del animal herido, corneado o moribundo, víctima de una estocada decisiva, responde a un infortunio aceptado libremente como propio. Su pintura es, así, una suerte de acción catártica en la que el sujeto se redime por la invocación de su propio sacrificio, pues tal y como escribe Mircea Eliade la dimensión de lo imaginario posee “el valor de una dimensión vital”⁴. La autorrepresentación del pintor transformado en bestia sacrificada –en minotauro malherido– adquiere una connotación solo comprendida en términos simbólicos y en donde el sujeto deja de ser para albergar la identidad, heráldica, de su propio destino aciago.

Esta elección de la *minotauromaquia* como representación simbólica del *alter ego* del pintor encuentra, además, cierta amplificación en las representaciones animales que, en la pintura de Domínguez, suelen

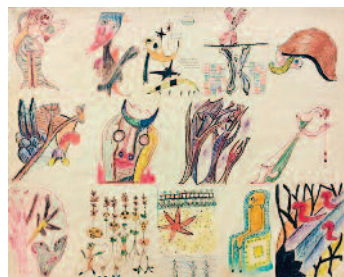
³ Esta pintura ilustra la teoría sobre la “petrificación del tiempo” reproducida en la publicación colectiva *Conquête du monde par l’image* en el París de 1942. El tema ha sido extensamente tratado en el catálogo de la exposición celebrada con motivo del centenario del nacimiento del pintor, *Éxodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto*, [Ana Vázquez de Parga, comisaria], IODACC, OAMC, Cabildo Insular de Tenerife, 2006.

⁴ Véase a Mircea ELIADE en *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 1991.

coincidir con alusiones a su autorretrato; esto es, a la íntima y fantástica zoología de su vida, a la adversidad de su propia existencia. Estos personajes –el toro herido, la mariposa que arde en contacto con la llama, el cangrejo, el rinoceronte enjaulado– disfrazan al pintor y lo muestran a medio camino entre su naturaleza salvaje y su humanidad, metamorfoseado y trasmutado el hombre en la fiera que mora en el laberinto de su propio encierro. Tierno y fiero a un tiempo; razonable e intuitivo; hombre y niño; educado y ancestral, al igual que su amigo Patrick Waldborg lo retratará con palabras elocuentes y emotivas, en su libro de ensayos sobre pintura surrealista, *Les demeures d'Hypnos*, en una semblanza que creemos crucial para entender la personalidad contradictoria del pintor:

Veinte años de amistad me inclinan a tener un juicio parcial sobre el arte de Óscar Domínguez. Delante de sus obras, siempre está el hombre que emerge, tal y como se me apareció un mediodía de 1937, macrocéfalo feroz y melancólico, con los ojos brillantes por los reflejos de un alcohol peligroso. Señorial entonces y siempre, de líricos bigotes, de mentón imperial, la nariz desafiando orgulosamente las normas, yo lo veía saliendo armado de una de estas novelas picarescas de Alemán o de Quevedo en las que nobleza es ante todo libertad de ademanes y de espíritu. Feroz, ciertamente, por la prodigiosa avidez de ser, el deseo siempre renovado de encarnizarse sobre el instante y de engullirlo en el goce, con la furia del tigre que atrapa una presa entre sus garras. Melancólico, también, por el amargo conocimiento de los juegos del deseo y de la saciedad. Indignado por no tener verdaderas alas y por quedar sujeto a las leyes de un mundo regido por la razón. Niño, por la voluntad de someter aquel mundo a su capricho, por el paso constante del asombro maravillado a la ira, de la euforia a la desilusión, de la risa al miedo. Poeta, en fin, y artista, y como ellos en nuestro tiempo, monstruo, persona en todo sentido desplazada, extraviada, poniéndolo todo de nuevo en cuestión, inasimilable, indómita⁵.

En efecto, en su caso, la elección del disfraz zoomórfico no solo esconde una simbología animal, monstruosa, alusiva a la parte indómita del ser humano. Esa misma elección acaso nos devuelve, a un tiempo, como parece sugerir Waldborg en su descripción, una imagen cabal de la dignidad y nobleza del pintor, habida cuenta de lo que Marius Schneider denomina “la superioridad moral de los animales sobre los hombres”⁶,



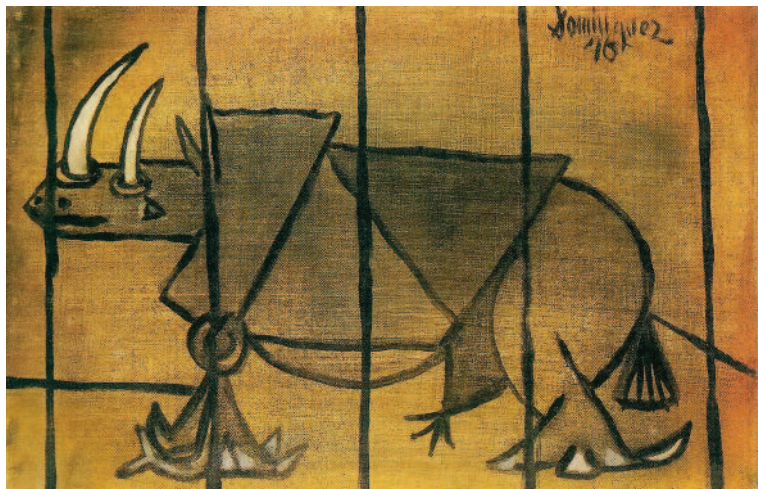
VICTOR BRAUNER, ANDRÉ BRETON, ÓSCAR DOMÍNGUEZ, JACQUES HÉROLD, WIFREDO LAM y / a JACQUELINE LAMBA. Dibujo colectivo / Kolektivní kreslení, 23 x 29,8 cm. Marsella, 1941. [Con una cabeza de minotauro dibujada por ÓSCAR DOMÍNGUEZ] / [S minotaur hlavou nakreslil ÓSCAR DOMÍNGUEZ], MUSÉE CANTINI, MARSELLA / MUSEUM CANTINI, MARSEILLE

⁵ Patrick WALDBERG, *Les demeures d'Hypnos*, Editions de la différence, Bélgica, 1976.

⁶ Véase el ensayo de Marius SCHNEIDER, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Colección Árbol del Paraíso, Madrid, 1998.



* **CABEZA DE TORO / BÝČÍ HLAVA**, 1941. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 65 x 50 cm. COLECCIÓN TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES / TEA TENERIFE, PROSTOR PRO UMĚNÍ



* **RINOCERONTE - AUTORRETRATO** / **NOSOROŽEC - AUTOPTRÉT**, 1946. Óleo, tinta china sobre lienzo / Olej, tuš na plátně, 16 x 24 cm. MUSEO DE ARTE, OLOMOUC, REPÚBLICA CHECA / MUZEUM UMĚNÍ OLOMOUC, ČESKÁ REPUBLIKA

pues, mientras que el animal guía sus actos de manera unívoca, el ser humano se muestra como “un ser esencialmente equívoco”, belicoso y torpe. Con todo, el aspecto que, sin duda, nos resulta más pertinente como interpretación posible del bestiario surrealista escogido por el pintor tiene que ver con *la fuerza instintiva* de su práctica iconográfica. Si los hombres de las culturas antiguas consideraban a los animales seres portadores de un profundo saber inconsciente, seres casi místicos –subraya Schneider– muchas veces fruto de encarnaciones de antepasados humanos o bien de dioses protectores, la transformación del sujeto en toro, o incluso rinoceronte, permite arrogarse no pocas calidades procedentes de la zoología, donde el instinto ocupa un orden crucial.

Una de las piezas que mejor representan esta asimilación autorreferencial del pintor es *Cabeza de toro* (1941), composición clave de entre los numerosos autorretratos compuestos por Óscar Domínguez, pues, en cierto modo, marca un punto de inflexión en la trayectoria de quien, justo poco tiempo antes, se encontraría practicando el automatismo gestual de sus pinturas cósmicas e intentaría abandonar el país con destino a América desde el puerto de Marsella; proyecto que resulta frustrado, al igual que sucede en el caso de algunos otros pintores como Victor Brauner o Jacques Hérold. El año de 1941 es, precisamente por ese viaje de retorno a la capital francesa en medio de un ambiente desolado por la Guerra, un momento escaso en lo que a la producción pictórica se refiere. Esta pintura a la que nos referimos muestra el medio torso de una bestia monstruosa mirando o cuestionando al espectador, síntesis de rasgos taurinos



CABALLERO ARMADO (GUERRERO) Y RINOCERONTE / RYTÍŘ A NOSOROŽEC, 1946. Dibujo a pincel, aguada y tinta china sobre papel / Kresba štětcem, kvaší a tuší, 48,5 x 62,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. RESTITUIDO POR LA GALERÍA NACIONAL DE PRAGA A LOS DESCENDIENTES DE LOS PROPIETARIOS ORIGINALES (FAMILIA BOROVIČKA). PARADERO DESCONOCIDO / SOUKROMÁ SBÍRKA. POCHÁZÍ Z BOROVIČKOVY SBÍRKY; PO KONFISKACI V NÁRODNÍ GALERII; RESTITUOVÁNO.

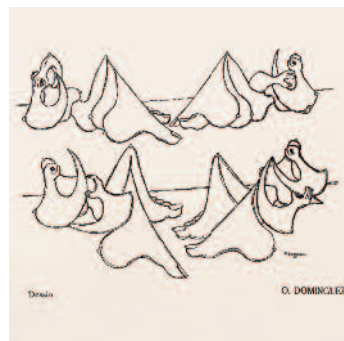
y humanos. Las pezuñas del animal se metamorfosean en prominentes manos, y en ellas se apoya la cabeza de la bestia en actitud reflexiva, como observamos en sus dibujos colectivos de Marsella. Se trata de una imagen desconcertante, desagradable por esa simbiosis entre lo animal –los cuernos, la corpulencia, la agresividad del toro– y lo humano –la provocadora sonrisa en los labios, los larguísima dedos, la boca apenas entreabierta como queriendo decirnos algo o pronunciar alguna palabra impronunciable; la pose ante el espejo, ante el autor o el espectador. La violencia y, a la vez, la ironía con la que el pintor aborda este autorretrato con cabeza de toro corrobora la elección de la estética de la crueldad, tal y como es concebida por el Surrealismo: con la misma visceralidad y el mismo salto al vacío. El humor negro, el desgarramiento y la fragmentación que sufre el animal contrasta con la carcajada a la que asistimos como espectadores de la escena. Asimismo, esta brutal, monstruosa y violenta representación del pintor adopta apariencias bien distintas en otras de sus composiciones: unas veces en forma de desgarramientos sangrantes, otras en un arma de fuego; o en la imagen de una paloma herida de muerte, tal y como observamos en pinturas como *Autorretrato* (1933), *Retrato de la pianista Roma* (1933), *Paisaje abisal* (1939), *El quinqué y la paloma* (1942) o *Teléfono y revólver* (1943).



ÓSCAR DOMÍNGUEZ, MAUD BONNEAUD y JAROMÍR ŠOLC / ÓSCAR DOMÍNGUEZ, MAUD BONNEAUD s JAROMÍREM ŠOLCEM. Foto OLDŘICH ŠIMÁČEK [?]. Archivo / Z archivu PAVLA ŠTĚPÁNKA

Al igual que sucede en *Cabeza de toro* (1941) un gran número de composiciones de esta época, entre objetos, dibujos y pinturas, poseen el denominador común de representar inquietantes metamorfosis de cuerpos acromegálicos, exuberantes y agigantados; esto es, figuras de anatomías fragmentadas e insinuantes formas taurinas, tal y como observamos en las esculturas móviles u objetos transformables que el pintor realiza en los primeros años de la década de los años cuarenta. Esta serie de *figuras desmontables* en continua transformación, le sirven a Domínguez para ensayar las distintas posibilidades de movimientos de unas figuras cuyos miembros metamórficos adoptan, nuevamente, un extraño aspecto taurino, tal y como acontece en *La femme couché* (1942), en sus dibujos para *Transfusion du verbe* (1941) y en las pinturas *La main passe* (1941) o *Femme sur le divan* (1942).

En su etapa checoslovaca, comprendida entre 1946 y 1949, la presencia de la *minotauromaquia* y, en general, del bestiario adoptado como propio por Domínguez, se vuelve cada vez más obsesiva, y viene a abrir una vía de escape hacia el juego y el desarrollo de una pintura que, tratando los mismos motivos, tiende poco a poco hacia cierto esquematismo formal. Ahora el color y la depuración son protagonistas, en una forma de enfrentarse al hecho pictórico que alcanza su momento de madurez con la composición de sus primeros óleos pintados al estilo triple trazo, coincidiendo con su exposición bratislava de enero de 1949. En efecto, en estos años asistimos a una reiteración de motivos propios del bestiario surrealista anterior, pero imbuido de un imaginario mucho más diverso. Bastará con comparar la pintura *Cabeza de toro* (1941), antes aludida, con *La revolución*



Dibujo para la publicación *Transfusion du verbe*, París, 1941 / Kresba pro kolektivní publikaci *Transfusion du verbe*, Paříž, 1941



* **LA REVOLUCIÓN / REVOLUCE**, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 65 x 49 cm. GALERÍA DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA, REPÚBLICA CHECA / GALERIE VÝTVARNEHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ, ČESKÁ REPUBLIKA

(1947) que Domínguez regaló al escultor Jaromír Šolc –hoy colección de la Galería de Artes Plásticas de Ostrava, República Checa– por su hospitalidad y acogida en su estudio de Olomouc en las Navidades de 1947. En cierto modo, esta pintura supone un paso posterior en la fragmentación y desintegración del sujeto tal y como lo había concebido en el autorretrato de 1941. La composición ha perdido ahora el dramatismo de la primera. Incluso la gama cromática utilizada es mucho más generosa y viva. Sin embargo, de alguna manera percibimos que la fragmentación del sujeto es mayor, en sintonía con la imagen cúbica. En este otro autorretrato, Domínguez opta por la dislocación total de los fragmentos que podrían interpretarse como miembros del cuerpo, semioculto ahora tras el garabato que forma la pelusa y el vello de la bestia, y los ojos dislocados. Al contrario que en la pintura con cabeza de toro de 1941, ahora el pintor opta por ocultar el rostro de la bestia y evita la visión frontal. No en vano, cuántas veces la figura animal ha sido representada por la pintura como emblema de todo aquello impenetrable y extraño; de ahí que –subraya Ignacio Malaxecheverría en su *Bestiario medieval*– en muchas ocasiones “el hombre proyecte en él sus angustias y sus terrores, aún oscuros e infundados”⁷.

En *La revolución* (1947), los objetos que lo acompañan, al igual que el protagonista, aparecen presentados en fase de transformación: una flor que se metamorfosea en flecha; una mariposa vuelta llama, y el revólver en pájaro alado, abierto en puñales de medialuna. Nada permanece en un estado ni en un lugar único; ninguna figura queda fija en la retina, todo se mueve. Y es así cómo en su pintura cualquier elemento se vuelve símbolo –para decirlo con palabras de Juan Eduardo Cirlot– de “una realidad transfigurada y transfigurante”⁸. El pintor huye de una representación directa y opta por el disfraz; prefiere una composición a base de fragmentos y figuras geométricas que está muy cerca de la abstracción. En buena medida, la comparación entre estas dos pinturas nos proporciona la clave de la evolución hacia el esquematismo que explora su pintura a partir de mediados de los años cuarenta. En ambas, aunque con distinto tratamiento, subyace el instinto de la fatalidad, ese conflicto entre la vida y la muerte que lo lleva a asumir, de principio a fin, el hilo que Ariadna va dejando a su paso.⁹

Asimismo, ambas composiciones establecen un extraño paralelismo con el dibujo de *mujer-minotauro* esbozado con trazo rabioso sobre una cuartilla de papel. La posición central de la figura, la mirada directa

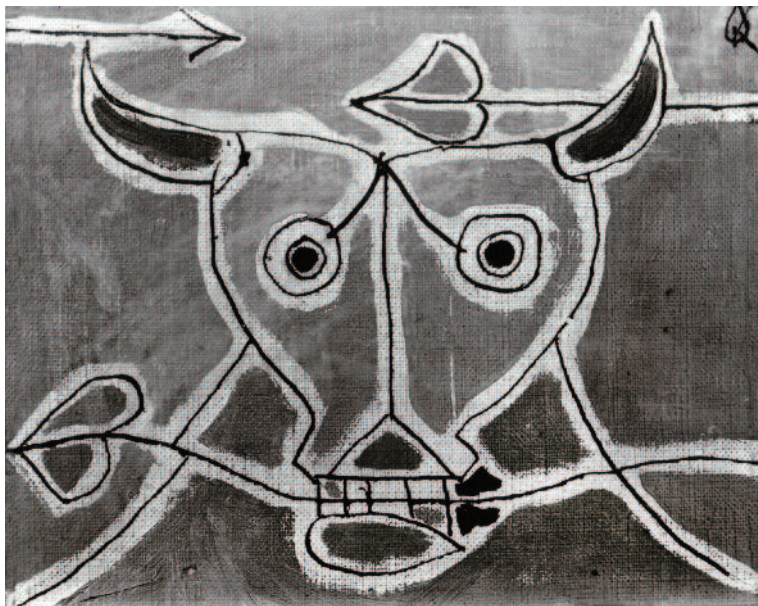
⁷ Ignacio MALAXECHEVERRÍA, *Bestiario medieval*, Ediciones Siruela, Madrid, 1986.

⁸ Véase Juan-Eduardo CIRLOT y su conocido *Diccionario de símbolos*. Consultamos la edición de Labor, Barcelona, 1969.

⁹ Esta pintura fue una de las obras clave de la exposición *Taurus. Del mito al ritual*, celebrada en 2010 por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, bajo el comisariado de Javier Viar y Miriam Alzuri. Asimismo, fue una de las piezas clave en las exposiciones que comisariamos para TEA Tenerife Espacio de las Artes, *Oscar Domínguez: una existencia de papel* (2011) y *Oscar Domínguez: entre el mito y el sueño*, esta última abierta al público de forma permanente entre 2014 y 2016.



* **RETRATO DE MUJER [CABEZA, MUJER-TORO] / PORTÉT ŽENY [HLAVA, ŽENA-BÝK]**, 1947. Lápiz sobre papel / Tužka na papíře, 30 x 21,2 cm.
GALERÍA DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA, REPÚBLICA CHECA / GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ, ČESKÁ REPUBLIKA

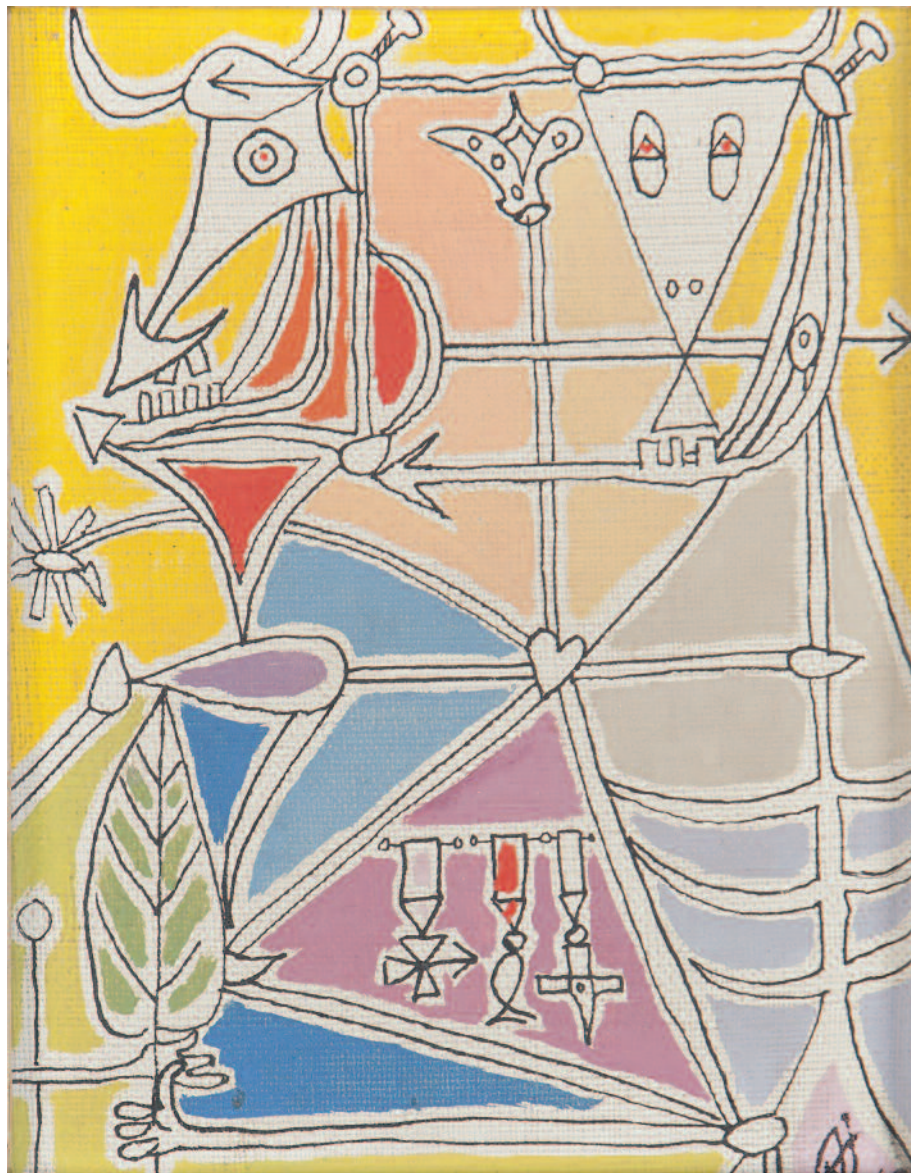


MINOTAURO [CABEZA DE TORO] / MINOTAUR [HLAVA BÝKA], 1948, Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 18 x 22 cm. COLECCIÓN PARTICULAR. HOY, PARADERO DESCONOCIDO / SOUKROMÁ SBÍRKA. DNES NA NEZNÁMÉM MÍSTĚ.

sobre el espectador y el perturbador acercamiento entre la figura humana y el animal reafirman esa relación. Se trata de un boceto sencillo aunque inquietante, de trazo nervioso y ágil, que da buena cuenta de la agilidad y capacidad técnica de su autor. Asimismo, esta misma obsesión minotáurica la hallamos en otro dibujo a lápiz sobre hoja de cuaderno en el que Domínguez traza cuatro minotauros armados con sus atributos: una flecha, una hoja o una espada. Cuatro cabezas de toro dedicadas a su amigo el escultor Jaromír Šolc como obsequio por su cumpleaños¹⁰. Sabemos que el encuentro de Domínguez con el escultor checo fue uno de los episodios más felices de su biografía; un momento en el que el pintor alcanza no solo reconocimiento, sino también un tiempo para la amistad y las relaciones fraternas. Podemos adivinar que existe, en todo ello, una suerte de contradicción o gran paradoja, pues la representación de un motivo grave, como lo es la imagen del hombre con cabeza de toro –la representación del sujeto y sus contradicciones y conflictos vitales– aparece aquí reflejada en un trazo gracioso y de una gran empatía lúdica, que muestra así no solo el carácter extravagante e indómito del pintor, sino también su instinto de juego y su carácter vital, tal y como lo describiera Patrick Waldberg.

Es en este mismo sentido en el que vemos, en la pintura de Domínguez del período checo, toda clase de seres zoomórficos adquieren vida

¹⁰ Junto al dibujo leemos la siguiente dedicatoria: "Pour mon très cher Jara 4 Minotauros pour son anniversaire en toute amitié. Paris 48".



* *COMPOSICIÓN CON TORO [FRANCO EN ESPAÑA, MINOTAUROS, TORO Y MINOTAURO] / KOMPOZICE S BÝKEM [FRANCO VE ŠPANĚLSKU, MINOTAUŘI, BÝK A MINOTAUR]*, 1948-1949. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 19 x 14,8 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, REPÚBLICA ESLOVACA / SOUKROMÁ SBÍRKA, SLOVENSKÁ REPUBLIKA



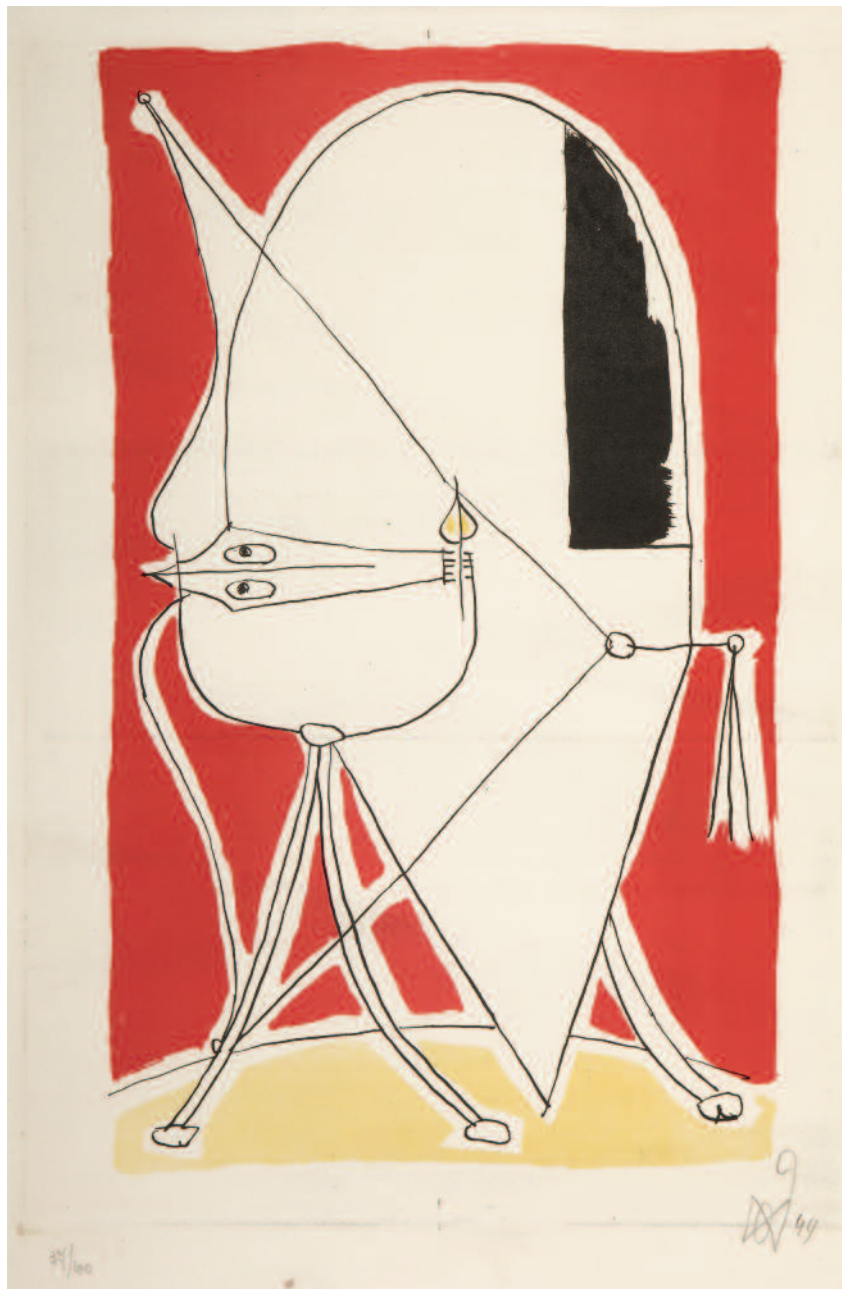
TORO HERIDO [TORO-ARCO] / RANĚNÝ BÝK [BÝK-LUK], 1948. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 15 x 22 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, LONDRES / SOUKROMÁ SBÍRKA, LONDÝN

propia y establecen otro orden de cosas distinto al acostumbrado. Su amigo y crítico, Eduardo Westerdahl, afirmaba que la obra de Domínguez debe interpretarse desde este punto de vista lúdico, pues “hay que mirarla con los ojos que él la vio. Es la paciente testificación 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.”¹¹. Buen ejemplo de ello es este dibujo con cuatro cabezas de toro, pero también la serie de *toros-arqueros* que pinta en este período, en una suerte de triple imagen paranoica o metamórfica. La figura taurina, aquí, toma la indumentaria de una máquina de guerra, pero de una batalla en la que no existe enemigo ni oponente y el conflicto se resuelve en la figura proteica del personaje, en su capacidad para transformarse en artefacto lúdico, al servicio de la creación y la invención pictóricas. Así sucede en los *toros-arqueros* y *toros-ballestas*, datados en 1948. La ballesta y el animal parecen constituir dos dimensiones de una única figura: el animal se representa prisionero de la misma osamenta que empuña su cuerpo; es decir, del arma que lleva a cuestras como un castigo y con notable cansancio. Sacrificio e inmolación, como en aquellas pinturas en las que

¹¹ Eduardo WESTERDAHL, *Óscar Domínguez*, Gustavo Gili, Barcelona, 1968.



* **TORO SOÑANDO / SNÍČÍ BÝK**, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 60 x 72,5 cm. MUSEO Y GALERÍA DE PROSTĚJOV, REPÚBLICA CHECA / MUZEUM A GALERIE V PROSTĚJOVĚ, ČESKÁ REPUBLIKA



* **TORO ARQUERO** / **BÝK LUKOSTŘELEC**, 1949. Litografie na papíře / Litografie na papíře, 37/100, 35 x 23,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR / SOUKROMÁ SBÍRKA



* **TORO ARQUERO** / **BÝK LUKOSTŘELEC**, 1948, Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 22,5 x 17 cm. COLECCIÓN TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES
/ TEA TENERIFE, PROSTOR PRO UMĚNÍ

el toro malherido era llevado al lienzo castigado de muerte por una estocada fatal.

Cierto es que buena parte de las representaciones taurinas de este período insisten en volver una y otra vez sobre el emblema del *Caballo de Troya* como símbolo de resistencia; animales blindados por armas y atributos de guerra. Y, precisamente, otro de los elementos que acompañan estas escenas de tauromaquia es la figura del arma de fuego. Si en la cabeza de toro de 1941 la nariz del animal se metamorfosea en cañón recortado de escopeta, en la etapa checoslovaca Domínguez insiste sobre la imagen del revólver flanqueado por alas en medialuna que abren el tambor de munición como si fuera el fruto de una naturaleza muerta. Esta forma de acercarse al motivo le resta gravedad y aporta una buena dosis de lúdica ingravidez a la composición. Son varias las pinturas en las que Domínguez lleva al lienzo el motivo del revólver en fase de mutación, y en las que, con todo, se percibe una atmósfera cargada de humor negro: el objeto letal yace solo sobre la mesa, en ausencia de la figura humana, ejerciendo una atracción incontenible en quien lo contempla. Se trata de un objeto abandonado, inactivo pero a la espera de la inminente decisión. En *Bodegón con revólver* (1946) –imagen que hemos escogido para la cubierta del presente catálogo– asistimos a una expectación contenida que causa temor, al tiempo que el arma de fuego ha sido llevada al lienzo con la espontaneidad de un niño que jugara a trazar líneas sobre un muro. Con todo, su rotundidad es absoluta; el arma ocupa prácticamente la totalidad del lienzo, al tiempo que nos sorprenden las dimensiones de la rúbrica del autor. hacia la que se dirige nuestra mirada, como si en los pensamientos del pintor rondara la idea de cierta fatalidad libremente asumida. Al introducir un elemento capaz de aniquilar la vida –tal y como ocurre en su pequeña pintura *La amenaza* (1943), en la que un escorpión espera a que algún desdichado introduzca su mano en el frutero para tatuar el signo de su fatalidad– el pintor esboza una imagen que es, en sí misma, un sarcástico signo de interrogación sobre el devenir del tiempo y sus accidentes. El revólver sobre la mesa, quizás a imitación de aquel que deja sobre una mesa el personaje suicida del relato de Rigaut en la *Antología del humor negro* –“ese revólver con el que nos mataremos esta noche si nos da la gana...”– adquiere, en la obra del pintor, connotaciones biográficas. El revólver sobre la mesa se convierte en uno de los elementos iconográficos más obsesivos de la pintura de Domínguez desde su intervención en la cubierta de la antología preparada por André Breton en 1940, que



* **NATURALEZA MUERTA CON REVÓLVER / ZÁTIŠÍ S REVOLVEREM**, 1946. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 38 x 46 cm. GALERÍA DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA, REPÚBLICA CHECA / GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ, ČESKÁ REPUBLIKA

ilustra con una decalcomanía con mesa, teléfono y revólver¹². Y si una de las peculiaridades primordiales del verdadero humor negro –el escritor francés lo define como “la rebelión superior del espíritu”– es que pone de manifiesto, con crueldad e ironía, lo absurdo de la existencia, el revólver con tambor en alas de medialuna viene a ejemplificar esa atracción hacia los objetos y artefactos que se encuentran en el límite entre la vida y la muerte. Domínguez escoge el revólver como arma de fuego icónico en su pintura porque el tambor de la pistola le permite seguir jugando con la ruleta del azar, condición que tanto interesa a los surrealistas no solo como cualidad inagotable que rige los caminos del proceso creativo, sino también como catalizador de la vida; un azar surrealista que es siempre objetivo, esto es, directamente proporcional a la fuerza del deseo.

En la pintura de Óscar Domínguez la figura del toro es el símbolo de su compromiso con la creación pictórica y con la vida, siempre dispuesto a entregarse hasta las últimas consecuencias, tal y como el propio pintor subraya cuando afirma que “si se pinta en serio, es a vida o muerte: como un buen torero ante su toro”¹³. Es una apuesta por el todo o nada en el que el artista tiene la obligación de entregarse en pleno compromiso, al igual que subraya Michel Leiris en el prólogo a su libro *L'âge d'homme*¹⁴.

Esa obsesión taurina o dedaliana acompaña a Óscar Domínguez hasta el final de sus días, si bien encuentra en sus años checoslovacos, entre 1946 y 1949, uno de los momentos de mayor creatividad. Su pintura evoluciona hacia una encrucijada vital que apunta al laberinto de soledad en el que se debatirá el pintor, ante los primeros síntomas de una enfermedad incurable y el presentimiento de la muerte. Su imagen de viene y se metamorfosea entonces en minotauro en su laberinto, en rinoceronte enjaulado o en mariposa que busca su redención al contacto con las llamas.

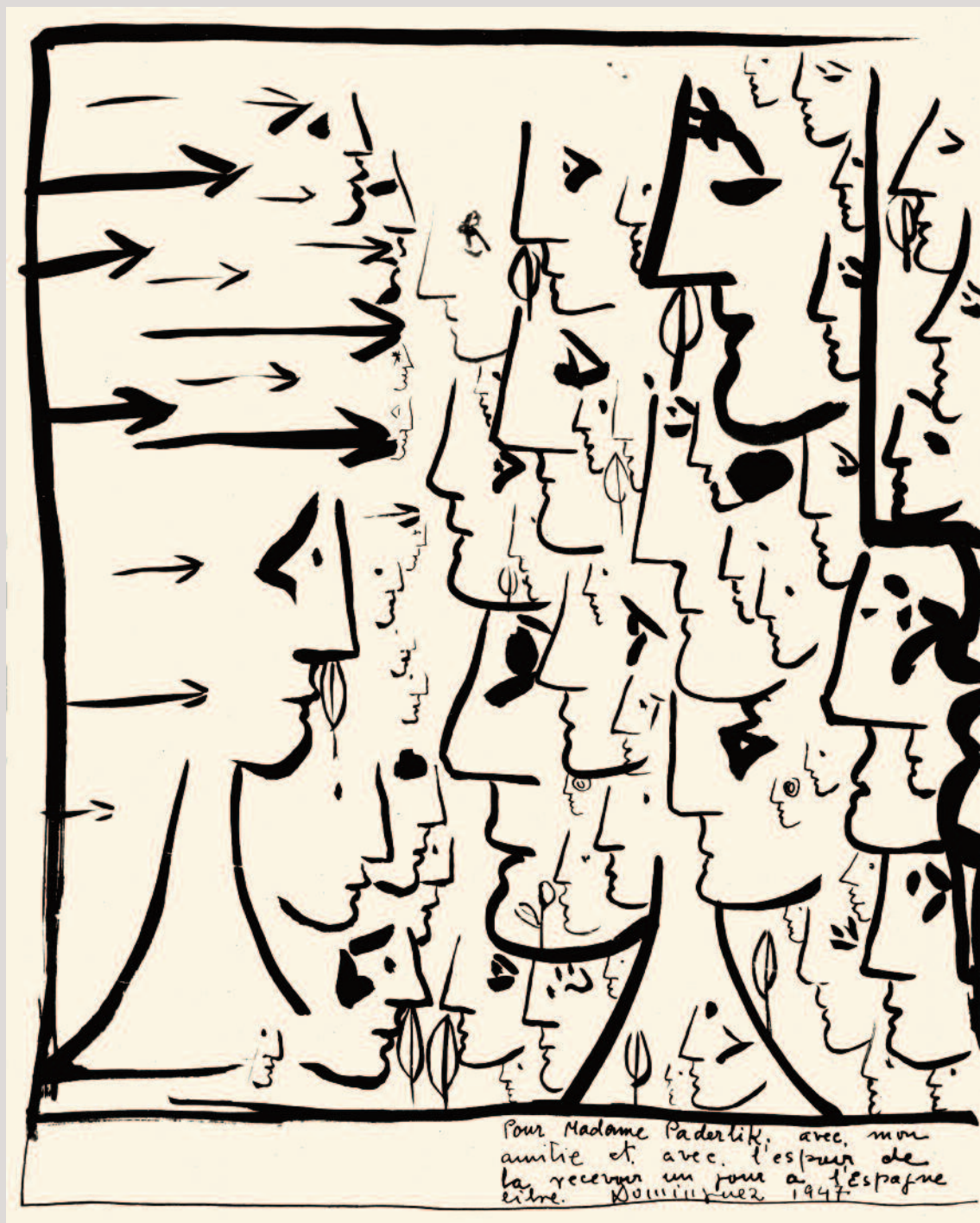
¹² La *Antología del humor negro* selecciona un total de 45 escritores entre los que se encuentran Jonathan Swift, escogido por su papel como inventor de *la broma feroz y fúnebre*; Lichtenberg, profeta del azar; la *figura deslumbrante de luz negra* del Conde de Lautréamont; o Sade, por sus *horizontes múltiples*. También el *genio* de Duchamp; Baudelaire, *surrealista en la moral*; así como Kafka, Fourier, Poe, Nietzsche, Rimbaud, Jarry, Gide, Rousell o el *umor* (sin *h*) de Vaché. Se trata de un selecto muestrario de la idea de *humor negro*. Estaba previsto que su cubierta llevase una reproducción de una obra de Marcel Duchamp, pero debido a que este se exilia en América, el encargo recae en Óscar Domínguez. El pintor retoma la técnica de la decalcomanía para realizar el dibujo de cubierta del libro e interviene sobre ella con tinta color turquesa, dibujando de forma esquemática motivos muy afines a su obra: el teléfono, la lámpara, la mesa, el escorpión y el revólver. Para el estudio de este episodio, véase el texto de Eliseo G. Izquierdo, “De una antología con humor preconcebida”, publicado en nuestro catálogo de la exposición *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes / Ediciones La Bahía, Madrid, 2011.

¹³ Mercedes GUILLÉN, *Conversaciones con los artistas de la Escuela de París*, Madrid, Taurus, 1960.

¹⁴ El prefacio del libro, bajo el título de “De la littérature considérée comme une tauromachie”, no deja mucho margen para la disidencia en relación a esta filiación taurina.



* *COMPOSICIÓN CON DOS REVÓLVERES Y CUCHILLO / KOMPOZICE S DVĚMA REVOLVERY A NOŽEM*, 1949. Óleo sobre cartón / Olej na lepenka, 49 x 68 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, REPÚBLICA ESLOVACA / SOUKROMÁ SBÍRKA, SLOVENSKÁ REPUBLIKA



ENCUENTRO / SETKÁNÍ. "Para la señora Paderlik, con mi amistad y con la esperanza de recibirla un día en la España libre. Domínguez 1947" / "Pro paní Paderlikovou přátelsky a s nadějí, že ji budu moci jednoho dne přivítat ve svobodném Španělsku. Domínguez 1947", Dibujo [en paradero desconocido] / Kresba [současný majitel neznámý], 42 x 32 cm. Foto archivo / Foto z archivu PAVEL ŠTĚPÁNEK

EL FRUTERO COME-FRUTA

HUMOR Y METAMORFOSIS EN LA OBRA DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ

FERNANDO CASTRO BORREGO

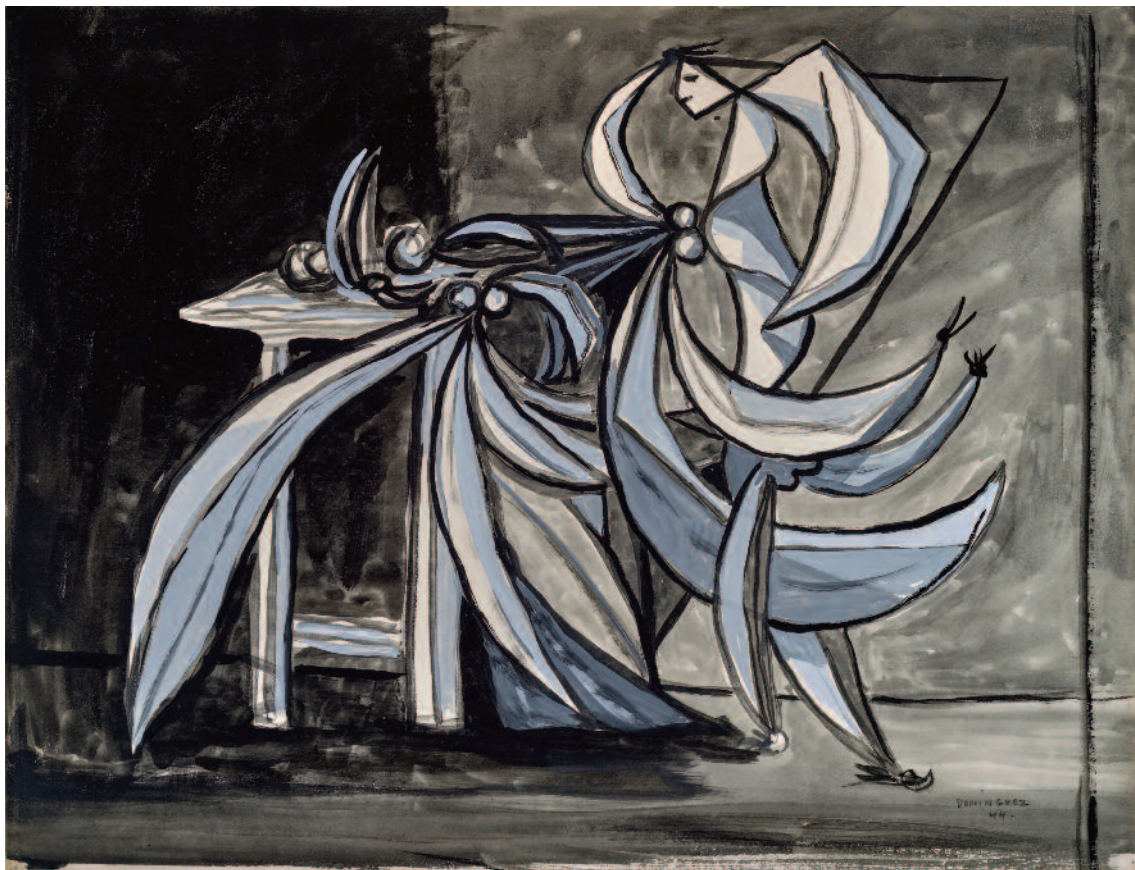
En la obra pictórica de Óscar Domínguez hallamos un conjunto de categorías estéticas que reflejan el modo surrealista de concebir la vida. Citaré cuatro: el deseo, la muerte, el juego, el azar y el humor. Hay una quinta que se relaciona con todas ellas y ostenta un valor operativo: la metamorfosis. El deseo es la energía que genera en la pintura surrealista los procesos metamórficos de la imagen, procesos cuya carga explosiva suele ser el humor. En la obra de Domínguez son muchos los casos que confirman esta regla.

Si el deseo es la energía que impulsa las metamorfosis, ello se debe a que el sujeto no acepta el mundo como una realidad objetiva, inalterable y cosificada. Breton consideraba que el “repudio de la vida recibida” era causa y origen de la revuelta surrealista; de tal manera que el espíritu revolucionario que en las creaciones surrealistas se manifiesta, lo hace a menudo bajo la forma de metamorfosis prodigiosas que son al mismo tiempo humorísticas. Como oráculos de un mundo regido por el poder incondicionado del deseo, las imágenes de la pintura de Domínguez constituyen visiones dislocadas de las cosas y de sus funciones (*dépaysements*). El modo en que estas dislocaciones operan es el de la analogía, pero no son metáforas sino metamorfosis que portan el sello de “lo maravilloso”. Este es el eje medular de su poética, eje que recorre todas sus etapas y dota a sus creaciones de un sentido unitario que va más allá de relaciones formales o estrategias icónicas. El concepto de representación en Domínguez supone la negación de la realidad como algo dado. Fiel al lema de Paul Éluard, *donner à voir*, el pintor no refleja lo visible, sino que lo produce para ofrecérselo al espectador como una donación inesperada que lleva el sello de la libertad.

En 1946 Breton pensaba que la pintura estaba volviendo a la senda ma-
nida de la imitación del mundo exterior. El rechazo al realismo era para
él un precepto moral que ningún pintor surrealista podía desobedecer.
En este sentido deploraba el hecho de que algunos antiguos camaradas
se hubiesen desviado de este precepto o mandato; aunque quiso “hacer
una excepción resonante a favor de Brauner y Hérold, otra (a pesar de
algunas concesiones a la visión realista) en favor de Domínguez”. Hay
que decir que Domínguez no se había pasado a las filas del realismo, ni
había hecho concesiones a lo que Breton llamaba “el misticismo-estafa
del bodegón”.

Tras la guerra, Domínguez se acercó al poeta Paul Éluard y a Picasso,
dos filocomunistas. El primero, como se sabe, había abandonado la dis-
ciplina surrealista para comprometerse plenamente con las tesis oficia-
les del partido, acatando las consignas de Moscú sobre el arte y la
estética, las cuales se concretaban en la defensa del “realismo socia-
lista”. Acaso esto hiciera pensar a Breton que el pintor canario, amigo
ahora de Éluard, como hemos dicho, asumía estos planteamientos es-
téticos que eran incompatibles con la defensa de la libertad creativa,
principio del que Breton nunca renegó. Picasso era para Breton un ar-
tista venerado y un referente moral fuera de toda sospecha, pero al
mismo tiempo no se cansaba de advertir de la nefasta influencia que el
pintor malagueño, enamorado de la realidad, aunque solo fuese para
someterla a crueles deformaciones, podía ejercer en los jóvenes pinto-
res. Ciertamente, Domínguez cayó en sus redes; pero también habría
que matizar lo siguiente: su obra creativa a partir de 1945 no fue sino
una forma de *resistir* a Picasso. El humor y las metamorfosis son la clave
de esta resistencia, de la cual el cuadro que sirve de título a este ensayo
(*Frutero come-fruta*) es un buen ejemplo.

Paul Éluard sabía que Domínguez no se había pasado a las filas del rea-
lismo. Prueba de ello es que el poder distorsionador de sus imágenes
no era menor en 1946 que diez años antes. El texto donde Breton ad-
vierte del peligro que acecha a los pintores surrealistas tentados por el
realismo, data de octubre de 1946, pocos meses después de que este
volviera de Nueva York. Puede que desde la distancia sospechase de la
lealtad de aquellos artistas del grupo que se habían quedado en París,
algunos de los cuales, huérfanos de la figura patriarcal de Breton, em-
pezaron a frecuentar a dos escritores que habían sido expulsados del
grupo: Aragon y Éluard. La amistad de Domínguez con el segundo se



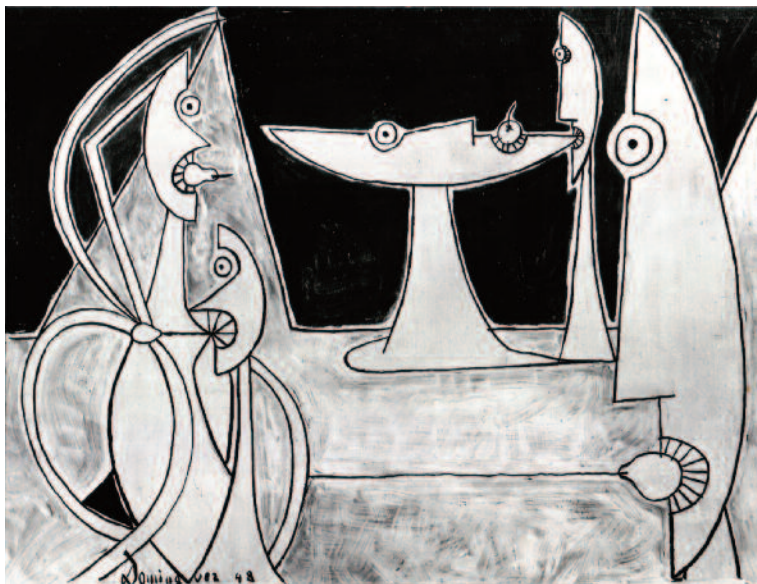
MESA Y PERSONAJE / STŮL A POSTAVA, 1944. Acuarela y gouache sobre papel / Akvarel a kvaš na papíře, 46 x 64 cm. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES / TEA TENERIFE, PROSTOR PRO UMĚNÍ



ÓSCAR DOMÍNGUEZ merendando con JAROMÍR y MARTA ŠOLC en su casa. Olomouc, diciembre 1947
 / ÓSCAR DOMÍNGUEZ svačí s JAROMÍREM a MARTOU ŠOLCOVOU u nich doma. Olomouc, prosinec 1947. Foto OLDŘICH ŠIMÁČEK

estrechó al tiempo que colaboraba con una facción semiclandestina del movimiento surrealista que seguía siendo fiel a los postulados estéticos y políticos defendidos por Breton: La Main à Plume. Por consiguiente no puede decirse que en 1946 Domínguez hubiera pensado abandonar voluntariamente la disciplina del grupo surrealista. A la postre, como tantos otros compañeros suyos, acabaría siendo expulsado por Breton. Pero esto no había ocurrido en 1943, cuando Paul Éluard escribió el prefacio de su exposición de la Galerie Louis Carré.

En la poética de Domínguez el “principio de placer” se impone al “principio de realidad”, y esto es así porque los sueños ejercen, según la teoría surrealista, una jurisdicción absoluta sobre la vida del hombre. El concepto de revelación se corresponde con el papel que le asignaban estos a las imágenes oníricas en la economía psíquica del sujeto creador. Éluard lo sabía, y por eso en el catálogo de la exposición de 1943 afirmó de un modo categórico lo siguiente: “Domínguez abre al surrealismo nuevas ventanas que dan a un mundo donde cada cual encontrará un día su bien elemental y el derecho a verlo todo”. La pintura cumple una función cognoscitiva que apunta a una meta utópica. El primero que se refirió a la pintura de Domínguez como “ventana” fue Breton. En la definición que diera de las decalcomanías en el nº 8 de la revista *Minotaure* (1936), explica esta función así: “Para abrir a voluntad su ventana a los más hermosos paisajes del mundo y de otros lugares”. De la función de abrir como metáfora del conocimiento dio cuenta Domínguez acuñando una imagen humorística: el abrelatas. Por su parte, Éluard, en el texto



Dibujo en paradero desconocido / Kresba, současný majitel neznámý, 1948. Foto archivo / Foto z archivu PAVEL ŠTĚPÁNEK

del catálogo antes citado, reconoce en la pintura de Domínguez la presencia de los objetos de la vida cotidiana, objetos, eso sí, transmutados por la imaginación del artista: “elevada pintura pletórica de metamorfosis”. La materia, sometida a estas metamorfosis, se libera de las funciones que la vida práctica le asigna: “cuerpos de la materia, bella tela, bella madera, bello hierro, que mañana será hermoso aire, hermosa agua, hermosa nieve y hermoso azul”. El sueño prevalece sobre la realidad. “La soñadora de los pájaros, a quien creemos ver por todas partes...” –concluye así su prefacio Paul Éluard. ¿Y no es esta “musa” –me pregunto yo– una nueva versión de Gradiva, encarnación de la “belleza del mañana”, como la había definido Breton al convertirla en uno de los mitos centrales del movimiento surrealista?

Como hemos visto, las metamorfosis en la pintura de Domínguez responden a la doble incitación del deseo y del humor. En este sentido, cabe hablar de una veta dadaísta en la pintura de Domínguez que se manifiesta de una manera nítida en la obra que produciría este artista tras abandonar la disciplina del grupo surrealista. Su aproximación a los principios lúdicos y anarquistas de este movimiento, que, como se sabe, fue la matriz del surrealismo, se produjo a través del humor. Era un humor delirante que tendía a dislocar las relaciones lógicas que vertebran el principio de realidad. El *Frutero come-fruta* es el ejemplo más elocuente de esa vía dadaísta que, cuando el marxismo y el psicoanálisis

introdujeron un componente de *seriedad* en la estética de este movimiento, parecía haber sido definitivamente clausurada. Algunos motivos iconográficos de su pintura son de clara raigambre dadaísta, por ejemplo, el revólver y la máquina de escribir. Ambos objetos se hallan en la partitura del ballet *Parade*, de Eric Satie. No olvidemos que el revólver fue uno de los símbolos centrales de la poética de Alfred Jarry.

Breton habló del humor objetivo en dos artículos: “Situación surrealista del objeto” (1935) y “Límites, no=fronteras del surrealismo”, de 1938, además de referirse extensamente a este tema en el prólogo de su *Antología del humor negro* (1940). En el segundo de los artículos citados, Breton reconoce el origen hegeliano de este concepto, pero al mismo tiempo hace que el mismo gravite en la órbita de Freud y su conocido ensayo *El chiste y su relación con el inconsciente*, traducido en Francia en 1930. Los términos en que plantea la revisión de este concepto como instrumento revolucionario son los siguientes: “el humor, como paradójico triunfo del principio de placer sobre las condiciones reales en el momento en que éstas se consideran como más desfavorables, se ve, naturalmente, abocado a alcanzar un valor defensivo en esta época sobrecargada de amenazas en que vivimos”. El humor es, así pues, no solo un arma defensiva frente a lo que Adorno llamaba el “mundo técnicamente armado”, sino también la profecía de que el principio de placer triunfará sobre el principio de realidad.. No nos olvidemos que en el Juego de Cartas de Marsella, Óscar Domínguez eligió ilustrar la figura de Freud, MAGO DEL SUEÑO. El humor era algo serio para los surrealistas.

Casi siempre las metamorfosis se sustentan en la percepción de analogías, ya sean evidentes o insólitas (estas últimas eran las que preferían los surrealistas). A este respecto Breton declaraba: “Yo no he experimentado nunca el placer intelectual sino en el plano analógico”. Así empieza uno de sus artículos más bellos y luminosos, “El signo ascendente”, escrito en 1947 e incluido después en *La llave de los campos*. En dicho texto Breton pone algunos ejemplos reveladores de la tendencia ascensional que debe distinguir a la poesía, el más citado de los cuales es un haiku del poeta japonés Basho, rectificado después en otro poema de un discípulo suyo, que decía así: “Una libélula roja –arrancadle las alas– un pimiento”. Ante lo que el maestro replicó: “Un pimiento –ponedle alas– una libélula roja”. También cita Breton estos versos de Apollinaire: “Tu lengua / El pez rojo en la pecera / de tu voz”.

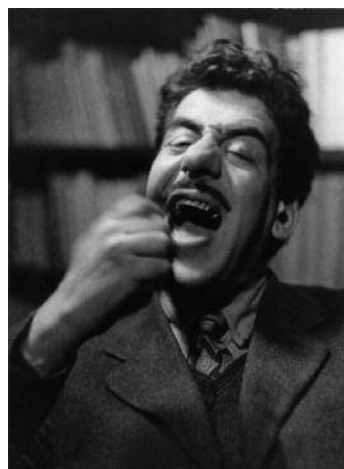
El signo descendente de la poesía sería el que, acatando una consigna de inspiración materialista y escatológica, propuso Georges Bataille en algunos libros suyos, como *La historia del ojo* o *Las lágrimas de Eros*. Véase también el modo en que este surrealista heterodoxo, cambió el título de una obra de Dalí, *La miel es más dulce que la sangre*, por el de *La sangre es más dulce que la miel*. Obviamente, el sentido de las metamorfosis que hallamos en la pintura de Domínguez responde al signo ascendente de Breton y no al descendente de Bataille, quien creyó ver en la pasión escatológica del artista catalán un buen ejemplo de su concepción materialista de la imagen. Esta diferencia entre Bataille y Breton arroja luz sobre la que cabe establecer también entre Dalí y Domínguez.

El signo ha de ser ascendente, o no será, si se me permite parafrasear a Breton cuando decía: “la belleza será convulsiva, o no será”. He aquí una prueba del idealismo que inspira su visión poética del mundo. Lo que subyace a esta concepción surrealista de la imagen es la teoría de las correspondencias, tan importante en la estética del simbolismo, y que, en síntesis, se basa en la siguiente creencia: hay entre el cielo y la tierra, los mortales y los inmortales, el espíritu y la materia, una secreta correspondencia o analogía de la que solo el arte puede dar cuenta. El origen de esta teoría hay que buscarlo en los escritos del científico sueco Emmanuel Swedenborg, que cuando perdió la razón, abandonando el camino seguro y objetivo de la ciencia por la senda del ocultismo, veía extrañas relaciones entre los dos mundos. Pues bien, esta curiosa reformulación dualista de la teoría platónica de las ideas en pleno siglo XVIII fue una de las fuentes principales de inspiración del movimiento simbolista europeo, encontrando después en el siglo XX un eco en la teoría surrealista de la imagen. La reformulación que de la misma planteó Breton –como él mismo reconocería más tarde– no derivaba de la teoría de la imagen de Baudelaire –cuya poesía también sufrió la influencia de las ideas del teósofo sueco–, sino del modo en que Arthur Rimbaud la reinterpretó, fundando en ella una operación alucinatoria destinada a provocar la gran confusión de los sentidos en la que los surrealistas se inspirarían. En abril de 1929 Breton decía que “el surrealismo ha suprimido la palabra ‘como’”. Añadiendo la siguiente consigna: “Los valores oníricos se han impuesto definitivamente a los otros y pido que se considere un cretino a quien se niegue todavía, por ejemplo, a ver un caballo galopando sobre un tomate”. En aquella época el único que pintaba caballos galopando sobre tomates era Max

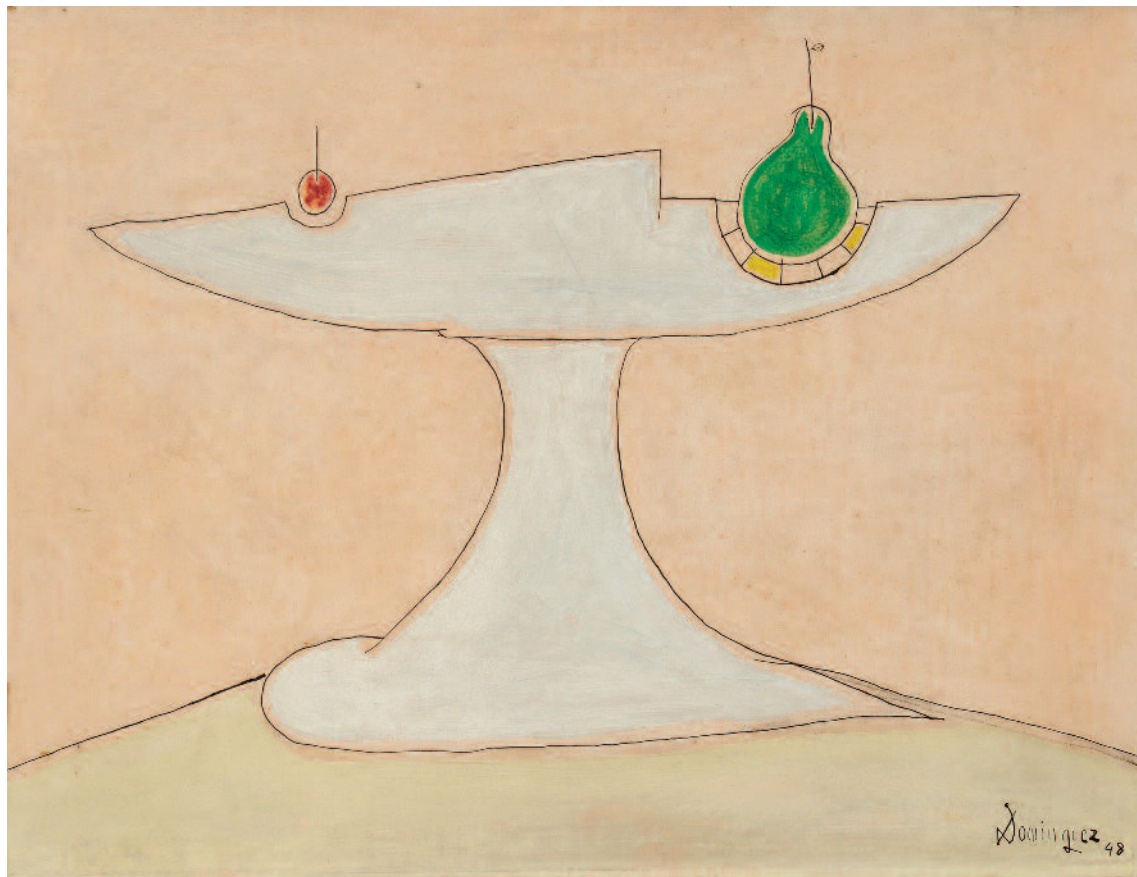
Ernst (cuando eso sucedió Domínguez sólo era un pintor aficionado que acababa de llegar a París). La imagen de una esfera, invocada por Breton en el mismo artículo, reaparece cuando afirma que “un tomate es también un globo de niño” ¿Cómo no ver en esta asociación un comentario al famoso *Elefante Celebes*, cuadro en el que Max Ernst representó la imagen de un tanque de gasolina que es al mismo tiempo un elefante? Luego, los pintores del grupo se consagrarían a producir una constelación de imágenes oníricas de esta índole, constelación de la que –siguiendo con la metáfora– algunas *estrellas* serían puestas en órbita por Domínguez.

El idealismo que profesaba Breton le hizo decretar la orientación ascendente del signo de la poesía, con gran escándalo de Picabia, que veía en esta unidireccionalidad idealista e irreversible una limitación de la libertad del sujeto creador. La imagen del *Frutero come-fruta* responde a una analogía entre las imágenes de un frutero y un rostro. No es una metáfora de un rostro, sino un rostro del que se distinguen los ojos, la boca y la nariz. Cambia al mismo tiempo el significante y la función de la imagen: el objeto ya no estará condenado a almacenar pasivamente la fruta, sino que se siente impulsado a comérsela.

Citaré otros ejemplos de este sentido del humor surrealista inspirado en un principio analógico. *Los porrones* es una obra de su periodo surrealista basada en la relación analógica que existe entre la acción de las nubes y la de unos recipientes de barro cuya función es almacenar agua. Las formas cambiantes de las nubes producen en la imaginación de quien las contempla, o de quien con ellas sueña, la idea de saciar la sed. Las nubes vierten agua, como los porrones, objetos de arcilla que se elevan del suelo como si fueran globos aerostáticos. El tema se inspira en la libre asociación que el ojo establece a partir de ciertas imágenes de la naturaleza, fenómeno perceptivo que Leonardo da Vinci describió al observar las formas de las nubes y las manchas de humedad de los muros. Compárese esta obra de Domínguez con otra de Magritte, en la que también es abordado el problema de la imagen doble: *Tiempo amenazante*. Estas dos maneras de tratar la analogía revelan dos concepciones distintas del humor objetivo. Pero también cabe ver en este cuadro de Domínguez un comentario humorístico al título de un libro de Breton, *L'air de l'eau*, donde este se refirió por primera vez a las playas de arena negra de Canarias. Lo que se contempla en la parte baja del cuadro es una playa volcánica con grandes charcos esparcidos entre



ÓSCAR DOMÍNGUEZ mostrando su boca abierta en la casa del pintor KAMIL LHOTÁK. Praga, febrero de 1946 / OSCARA DOMÍNGUEZE ukazuje otevřená ústa v domě malíře KAMILA LHOTÁKA. Praha, únor 1946. Foto VÁCLAV CHOCHOLA / ©Archiv B&M CHOCHOLA



CABEZA [FRUTERO COME-FRUTA] / HLAVA [MÍSA S OVOCEM, POJÍDAČ OVOCE], 1948. Tinta china, témpera sobre cartón / Tuš, tempera na lepence, 49,5 x 64 cm. GALERÍA DE BELLAS ARTES DE OSTRAVA, REPÚBLICA CHECA / GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ, ČESKÁ REPUBLIKA

las rocas basálticas. En *El cazador* la mano se metamorfosea en jaula. En este caso la función metafórica contiene una intención simbólica que alude a la privación de la libertad. En *Jamais (objeto y dibujo)*: la analogía antropomórfica del aparato de música prevalece sobre la analogía mecánica del acto amoroso. A partir de la forma del brazo, Domínguez introduce la analogía que se da entre la falda femenina y el altavoz, y dándole relieve al plato, hace que del mismo surjan unos pechos femeninos que giran ofreciéndose a las caricias de la mano sonámbula que hace las veces de brazo mecánico del aparato. La máquina tiene un funcionamiento erótico.

Beau comme... Así empieza una frase poética de Lautréamont donde se asocian tres imágenes: un paraguas, una máquina de coser y una mesa de disección. No hay analogía en el significado de estos objetos, sino distancia, contraste y sorpresa. Esta asociación poética de cosas inasociables y disonantes, se convirtió en el lema que regiría la construcción surrealista de la imagen. Del encuentro de estos tres objetos tan heterogéneos se deriva la belleza intrínseca de la escena. El carácter estático de la imagen forjada por Lautréamont radica en el hecho de que las cosas no cambian una vez que aparecen juntas y descontextualizadas, pues el paraguas sigue siendo el paraguas, lo mismo que la máquina de coser, que está a su lado, y la mesa de disección donde ambos objetos reposan. Sin embargo podemos imaginar que algo va a ocurrir. La sensación de “lo maravilloso” deriva de esta sospecha. Intuimos que esta imagen congelada anuncia una metamorfosis: una vez que el cuerpo de la mujer haya sido devorado por la planta carnívora, el humor dará paso a la tragedia, esto es, al humor negro. Domínguez quiso dar una interpretación visual de esta imagen poética de Lautréamont en una de sus composiciones más ambiciosas y complejas, la cual contiene también una referencia simbólica autobiográfica. Advuértase que entre la cabeza y el desnudo femenino está la paleta del pintor; de tal modo que su propia sangre, mezclada con los colores de su paleta, no se derrama directamente sobre la mujer –objeto del deseo–, sino que, una vez destilada por un embudo, *percuete* como si fuese la aguja de una máquina de coser, sobre su espalda desnuda. Al identificarse el artista con la cabeza seccionada de un toro se establece, así pues, una relación entre el acto de pintar y el de hacer el amor. Breton sostenía que no hay distinción entre escribir poesía y hacer el amor. Esta versión libre del lema de Lautréamont es mucho más rica y compleja que la que Maurice Henry dio del mismo en un dibujo.

André Breton le asignaba al humor negro una función política, prueba de ello es lo que dijo en el prólogo de su *Antología del humor negro*, cuya primera edición, publicada clandestinamente en París durante la ocupación alemana, contaba con una portada de Óscar Domínguez. Las amenazas a las que se refería en el artículo anteriormente citado no eran otras que las que acechaban a Europa debido al ascenso imparable de los regímenes totalitarios. Ante el avance de los totalitarismos es lícito esgrimir el humor como arma defensiva. En el prólogo de *Antología del humor negro*, propone una definición del mismo que es política y profética a un tiempo:

1.- “Se trata de un valor que se revela, no sólo como ascendente entre los demás, sino incluso capaz de someter a los restantes hasta conseguir que buen número de ellos cesen universalmente de ser apreciados. Nos estamos adentrando en un terreno candente, avanzamos por tierra de volcanes [...]

2.- [...] La esfinge negra del humor objetivo no podía dejar de encontrarse en el camino polvoriento del porvenir, con la esfinge blanca del azar objetivo y cualquier creación humana posterior será necesariamente fruto de ese encuentro.

3.- El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado –el eterno sentimentalismo sobre el fondo azul” [...]

Cementerio de elefantes es una manifestación de humor negro surrealista. Vemos cómo las cabezas de los elefantes forman con sus trompas un pasillo cuyo recorrido aparece cegado por un seto de espinos o alambrada. Se trata de un *cul-de-sac* cuyo contenido simbólico expresa una visión fatalista de la existencia. El uso de la imagen vuelve a ser aquí metafórico: la vida es como un túnel sin retorno, al final del cual el hombre se encuentra con la valla infranqueable de la muerte. Lo que el sujeto contempla a lo largo del camino de su vida son imágenes de paquidermos abatidos, con sus trompas enfrentadas y sus cuernos rotos. El cementerio de elefantes es, además, una alusión a su propia enfermedad (la elefantiasis que padecía y que ya le había sido diagnosticada). Según esta apreciación estos elefantes no serían sino una imagen clonada de su propia existencia: el artista se autorrepresenta como un paquidermo

tendido, de tal modo que quien hace un recorrido secuencial tan sinies-tro es espectador y testigo de su calvario. He aquí un buen ejemplo de humor negro, en el sentido que le dio Freud a esta modalidad del humor cuando citaba en su ensayo sobre el chiste y el inconsciente la anécdota del condenado a muerte que, al comunicarle el carcelero que ha de ser ejecutado un lunes, exclama: “que bien empieza la semana”. Así también Domínguez tuvo el valor de retratar el paisaje de su propia destrucción. En *La máquina de coser electrosexual* las referencias autobiográficas os-tentan también una significación trágica. Las metamorfosis entrañan siempre grandes peligros. Ya lo dijo Breton: “nos estamos adentrando en un territorio candente, avanzamos por tierra de volcanes”. El artista se metamorfosea en la cabeza de un toro que reposa, cual si fuese la cabeza del Bautista, sobre una paleta de pintor. Las metamorfosis son a menudo auspicios trágicos y como tal han de ser interpretadas. Hablan del destino. Al autorrepresentarse desangrándose sobre el objeto del deseo (la mujer desnuda), estaba anticipando su propia muerte desan-grado en la bañera, veinte años después. De este modo las metamorfosis del deseo se convierten en premoniciones trágicas.

Como hemos señalado anteriormente las relaciones entre el mundo mecánico y el deseo son una herencia que el surrealismo recibe del da-daísmo. Breton hablaba de “espíritu de sabotaje” para explicar el trata-miento irónico que el dadaísta Picabia le había dado al objeto mecánico. El deseo es un dispositivo maquinico que ha de ser saboteado. La técnica para practicar este sabotaje no es otra que la de las metamor-fosis. Veamos otras representaciones alegóricas de la metamorfosis de la máquina en la obra de Domínguez:

El drago.

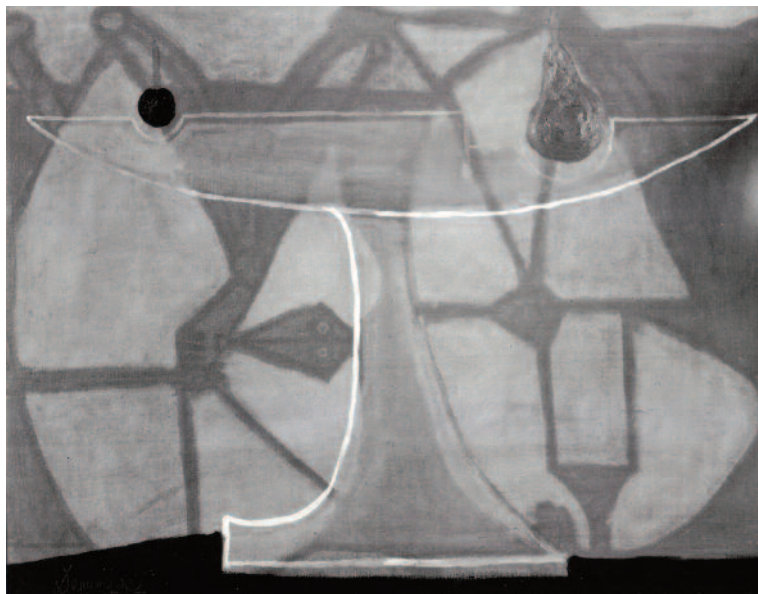
El abrelatas.

La apisonadora.

La máquina de escribir.

El fonógrafo.

El drago, árbol emblemático de la flora canaria, le inspiró uno de sus cuadros más interesantes desde el punto de vista iconográfico. Del mismo tenemos una versión menos conocida. Se trata de un dibujo de su primera época donde hace que del extremo de cada una de sus ramas brote una floración maravillosa en la que se lee el título de la re-vista de vanguardia tinerfeña *gaceta de arte*, con la que colaboró desde



FRUTERO COME-FRUTA / MÍSA S OVOCEM, POJÍDAČ OVOCE, 1949. Óleo sobre lienzo [en paradero desconocido] / Olej na plátně [současný majitel neznámý], 42,5 x 61 cm. Foto archivo / Foto z archivu PAVEL ŠTĚPÁNEK

París como corresponsal. La cultura, así como la belleza, germina y florece. Es un fenómeno de la naturaleza; no de la educación o la civilización. En otro cuadro del mismo periodo, *Los sifones*, vemos cómo las flores del drago se metamorfosean en sifones que escupen por sus ramas agua a presión. Las connotaciones sexuales del acto son evidentes, pero lo que cuenta es el modo en que la naturaleza determina todos los productos de la cultura. La confusión es intencional. Hay otro drago que emerge de la caja de un piano de cola inundado (*Recuerdo de mi isla*, 1934), expresando de este modo la idea de que no son las cuerdas sobre las que percuten las teclas, en tanto que artefacto tecnológico, las que producen la música, sino el agua que duerme en su caja, lago en el cual hunde sus raíces el árbol de la música.

En *El abrelatas* el sujeto es un personaje masculino visto de espaldas que parece bailar o correr en una azotea. Su cabeza se ha matamorfoseado en una escopeta de caza de la que brota una descarga de perdigones, en dos momentos: primero vemos el perdigón entero y luego la metralla diseminada en el cielo. El protagonista es un hombre-falo que avanza cual si fuera una *Victoria de Samotracia*. Se trata de una reinterpretación, en clave irónica, de la versión que diera de este tema clásico el futurista Boccioni en *Formas únicas de continuidad en el espacio*. Su pantalón tiene la misma forma facetada que encontramos en las imágenes

figurativas de la pintura futurista y cubista. Es una máquina que no puede pararse. Los zapatos que calza son los de un bailarín. Sabemos que Domínguez se ganaba la vida en París como bailarín a sueldo de señoras que frecuentaban los locales de Montparnasse en busca de aventuras amorosas ocasionales. Frente a él avanza también un barco de madera cuya quilla tropieza contra el muro de la azotea donde el personaje se encuentra. Antes de chocar con el hombre-falo, las tablas del navío se abren por la acción de unos abrelatas, y vemos cómo desde el interior de este *bateau ivre* asoma una mano femenina que apunta hacia el cielo con su dedo índice. En el marco del cuadro vemos otro abrelatas, *ready-made* irónico que da a entender que la escena representada es real. De este modo la frontera de lo real y lo imaginario se borra. Por otra parte, al reproducirse la escena en una mini-pantalla situada en el interior de una lata de sardinas, se duplica la imagen, cuyo contenido es el acto sexual, de dos maneras: en la vida real y en los sueños. De esta imagen simbólica dio otra versión en una de las ilustraciones que realizó de *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont. En este caso, lo único que se divisa desde la cima del edificio es un paisaje formado por cascadas que se precipitan bajo un cielo tormentoso. La diferencia principal entre ambas versiones reside en el hecho de que en la segunda (el grabado) solo una baranda separa al personaje del paisaje apocalíptico que se abre a sus pies; mientras que en la primera (el cuadro titulado *El abrelatas*) la baranda es atravesada por “el barco del amor”.

En *La apisonadora* vemos una rosa que va ser aplastada por una máquina; pero antes de que esto suceda su rodillo se quiebra milagrosamente. Este cuadro ha sido interpretado como el triunfo de la poesía sobre la realidad. En *El fonógrafo*, la máquina se metamorfosea en una mujer. Es una representación del acto amoroso que lleva otro título enigmático: *Jamais*. Amor, humor y metamorfosis se asocian en este objeto mecánico sabotado por la imaginación. No es casual que una fotografía de este objeto aparezca ilustrando la voz “Humor” del *Diccionario abreviado del surrealismo*. Diríase que el sabotaje de la máquina es la condición de posibilidad del amor. El acto de tocar provoca la analogía entre el movimiento del tocadiscos y el acto de acariciar unos senos femeninos. Breton hablaba de *délire à toucher*. Hay un elemento sadomasoquista en esta imagen que guarda relación con el tema de la *Máquina de coser electro-sexual*. Como en este cuadro, la forma de la bocina evoca la imagen una planta carnívora que está a punto de engullir a una muchacha por sus piernas.



FRUTERO COME-FRUTA / MÍSA S OVOCEM, POJÍDAČ OVOCE, 1949. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 68 x 85 cm. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES / TEA TENERIFE, PROSTOR PRO UMĚNÍ

Breton cita una obra de Domínguez que representaba una máquina de escribir de cuyas letras “germinan flores”. Se trata de *Souvenir de l'avenir* (*Recuerdo del porvenir*). La semejanza de esta imagen simbólica con la anterior reside en que ambas metamorfosis aluden a una misma idea del tiempo. En el objeto surrealista antes comentado (*El fonógrafo*), el adverbio “jamás”, título por el que también se la conoce, significa lo contrario de “siempre”; pues el plato del fonógrafo no deja de girar, mientras que en el paisaje cósmico (*Souvenir de l'avenir*) se funden las dimensiones del pasado y el futuro en el movimiento giratorio del mismo. Este eterno retorno solo se detendrá en el punto imaginario donde jamás y siempre, pasado y futuro dejen de ser dimensiones opuestas. Esta idea –el “punto supremo”– ya había sido desarrollada en la filosofía oriental de China y de la India, bajo la fórmula de conjunción de los extremos o coincidencia de los opuestos, siendo reformulada por la física moderna en la teoría de la cuarta dimensión. Domínguez intentó asignarle una significación estética a la misma en su teoría de las “superficies litocrónicas” elaborada con Ernesto Sábato.

Las metamorfosis en la pintura de Domínguez, sobre todo las de su etapa surrealista, portan una carga erótica de gran intensidad. La presencia, por ejemplo, del piano y el desnudo femenino, en su cuadro *El drago*, tiene un significado autobiográfico que no puede ser soslayado. El fluido de la lava incandescente remite al acto sexual. Tal connotación aparece reforzada por el hecho de que su amante era entonces una pianista polaca llamada Roma. Es una alegoría de la música y el amor.

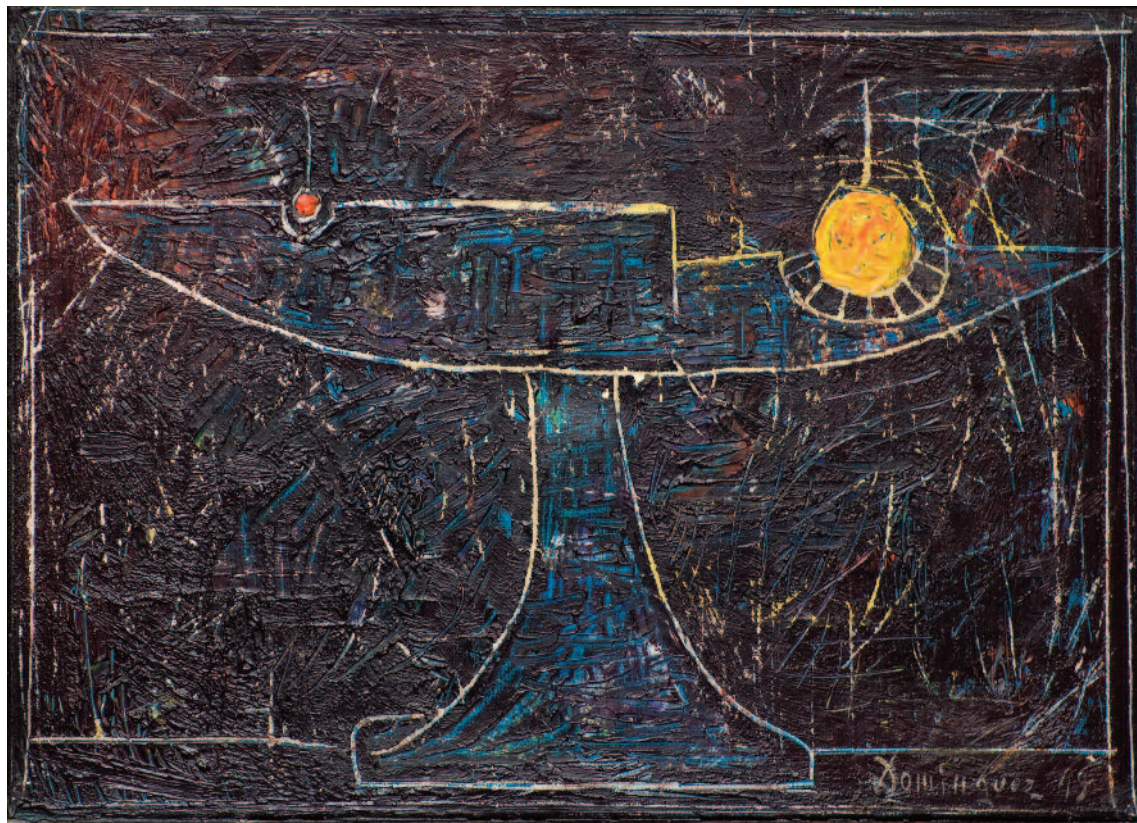
Como ejemplo curioso del lema *ut pictura poesis* en el surrealismo, cabe citar un relato onírico que André Breton recogió en su libro *Trajectoria del sueño*. El título de este relato, “Cumplimiento onírico y génesis de un cuadro animado”, hace referencia al sueño que el poeta tuvo el 7 de febrero de 1937, donde aparecía el pintor Óscar Domínguez pintando unos árboles-leones que una vez pintados empezaban a moverse y a entablar relaciones sexuales entre ellos. La metamorfosis surge cuando Breton afirma que “gracias al efecto combinado de la pintura y de la acción de los leones, cada trasero de león se va identificando poco a poco con el sol. Ante mis ojos maravillados se despliega una aurora boreal”. El mismo Breton confesó que este sueño pudo haberle sido provocado por la visión del tubo roto de una estufa, alrededor del cual ató varias tiras de tela. El texto contaba con una ilustración del propio artista, que era una nueva versión de *El fonógrafo*. En esta

ocasión la mujer aparece disociada del aparato de música, enseñando bajo la bocina sus piernas desnudas; mientras que en lugar de su cabeza tiene una mano, así como en la otra versión el brazo palpaba el plato del instrumento del que brotaban los senos femeninos. En este sueño de Breton se mezcló también una de las imágenes más enigmáticas de toda la obra de Domínguez: sus leones-bicicleta, imagen que dio lugar a una serie de variaciones utilizando la técnica de la decalcomanía, cuyo destino era ilustrar, precisamente, un libro de André Breton que tenía por título *Grisou* –gas letal que se desprende de las minas de carbón. De esta idea Domínguez dio una versión imaginativa. La imagen del león cobra vida como la efigie de Gradiva en la narración de Jensen, cuando esta sale del relieve y se pasea por el cuarto del arqueólogo alemán mientras duerme la siesta. En el sueño de Breton los leones hacen el amor; y al final del mismo, el trasero del león se convierte en una aurora boreal. En *El drago*, cuadro pintado por Domínguez varios años antes de que Breton tuviera el sueño que acabamos de relatar, Domínguez pintó un león dormido sobre la copa de un árbol. La significación totémica de esta imagen nos remite a la noción de animales totémicos acuñada por Freud. También es significativo el hecho de que el león duerma, pues la imagen viene a ser entonces, siguiendo la teoría psicoanalítica, el cumplimiento de un deseo en el sueño. Puede decirse también que en su obra *El drago* podemos atribuirle una significación profética, como cumplimiento de un deseo, a la metamorfosis de una mujer cuyo cuerpo desnudo emerge del cauce de la lava sobre el que flota un piano de cola.

Creía Breton que un sueño lleva a otro, de tal modo que estos son como los vasos comunicantes. Precisamente, en un libro suyo titulado así, *Los vasos comunicantes*, nos dice que “con un poco de ingenio es posible que se consiga provocar ciertos sueños en otras personas, por poco que, sin que el otro lo sepa, uno se empeñe en hacerlo caer en un sistema de coincidencias lo bastante notables. Por eso –sigue diciendo Breton–, no sería utópico pretender actuar a distancia, de forma grave, sobre su vida”. Sin que lleguemos a afirmar que este sueño de Breton fuese provocado voluntariamente por Domínguez de un modo “telepático”, sí cabe reconocer el funcionamiento de la teoría de los vasos comunicantes: primero soñó Domínguez con leones-bicicleta, y luego Breton lo hizo con leones-árbol, leones que hacen el amor y cuyos traseros se convierten al final del sueño en auroras boreales. Todo esto se lo contaban unos a otros en las veladas de los cafés.

El libro de Breton iba a ser ilustrado por Domínguez, si bien el proyecto quedó truncado cuando el grupo surrealista tuvo que dispersarse al estallar la Segunda Guerra Mundial. El tema central de estas decalcomanías eran unas imágenes alegóricas de leones flamígeros junto a ventanas situadas delante de un paisaje lunar (*Le lion-fenêtre*). El mecanismo poético que se activa al relacionar el concepto con la imagen –el gas letal con las metamorfosis del *León-bicicleta* y del *León-ventana*–, alude al peligro de aventurarnos solos en las profundidades de la psique, peligro que también acecha al explorador que se adentra por los corredores de una mina abandonada, donde una terrible explosión de gas puede producirse en cualquier momento. Así la llama que prende fortuitamente en un objeto doméstico (un radiador) también contiene un peligro. La forma de haces o mechones que toma la llama al arder evoca, por su forma encrespada, la cabellera de un león a punto de saltar sobre su presa. Este era un ejemplo más de los juegos de *Lo uno en lo otro*, con que se entretenían los surrealistas en su retiro de Marsella. El principio por el que se regía este juego era el de la analogía poética. Cuenta Breton que una noche se encontraba en el café de la Place Blanche “cuando la discusión entre mis amigos y yo fue a parar una vez más en el tema de la analogía. Buscando un ejemplo en apoyo de lo que yo defendía, se me ocurrió decir que el león se podía fácilmente describir partiendo de la cerilla que yo me disponía a frotar. En efecto, pensé de pronto que la llama en potencia en la cerilla “daría” en semejante caso la crin y que, partiendo de aquí, bastarían pocas palabras tendentes a diferenciar, particularizar la cerilla, para representar un león. El león está en la cerilla, lo mismo que la cerilla está en el león”. El humor roza entonces el manto de la muerte, al tiempo que, bajo el cielo nocturno irrumpe el “león-ventana”. Esta imagen tornasolada del deseo porta un mensaje profético de libertad: el león se despertará en el “castillo estrellado” de los sueños.

En otros cuadros suyos del periodo surrealista, las imágenes especulares adquieren una significación siniestra. La alegoría más rica y compleja que sobre este tema elaboró el artista se halla en un cuadro titulado *Dimanche*. La metamorfosis de los caballos, de cuyos cuerpos brotan ramas, constituye una interpretación surrealista del tema clásico del carro de Neptuno, tema que se funde con otro de la mitología griega: Apolo y Dafne. Lo más inquietante de esta imagen alegórica reside en la simetría de los animales seccionados por láminas de vidrio. Estas imágenes especulares apuntan a uno de los símbolos recurrentes de



CABEZA [CUENCO CON FRUTA, FRUTERO COME-FRUTA, COME-FRUTA] / HLAVA [MÍSA S OVOCEM, ZÁTIŠÍ S MÍSOU, POJÍDAČ OVOCE], 1949. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 34 x 46 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, REPÚBLICA CHECA / SOUKROMÁ SBÍRKA, ČESKÁ REPUBLIKA

su poética: el doble. Alfred Jarry, reinterpreta en algunas obras suyas este tema medular del pensamiento esotérico; a cuya corriente hay que adscribir también el significado oracular de *Los dos que se cruzan*. Este libro de poesía donde se encuentra la clave del sentido bipolar de su turbulenta vida, enlaza con el sentido del humor delirante del autor de *Ubu rey*. “Esta insuperable alianza de Jarry y del revólver” –decía André Breton en la *Antología del humor negro*. Los revólveres aparecen insistentemente en la iconografía de Domínguez tras la Segunda Guerra Mundial. En una de sus versiones más inquietantes el arma de fuego aparece abandonada en medio de un bosque frondoso, con su cañón cilíndrico brillando al sol como un enorme instrumento fálico y mortífero, mientras en su tambor, convertido en una pantalla de cine, divisamos un misterioso paisaje marino. En las imágenes delirantes de *Los dos que se cruzan*, la idea surrealista del humor negro se refleja en las interminables metamorfosis que sufren los personajes. Lo que las imágenes del poema revelan es la relación entre el humor y la muerte. Lo que se manifiesta en estos cruces que se repiten obsesivamente es una noción del tiempo como *perpetuum mobile*. Nada es como parece ser: todo fluye, todo cambia. Los dos que se cruzan se transforman constantemente para cruzarse (metamorfosis). El mundo es un caleidoscopio de imágenes contradictorias. La pintura se convierte así en la cámara oscura de los sueños.

El *Frutero come-fruta*, obra de la que nos dejó varias versiones, pertenece a un capítulo de su producción que podemos definir como la *insurrección de los objetos*. La concepción trágica de la imagen que había presidido su producción de la época surrealista, dio paso entonces a una representación lúdica del mundo donde todas las relaciones aparecen dislocadas. En este apartado entraría *El caballo con espuelas*. Como el frutero que se cansa de servir de recipiente de la fruta y decide comérsela, así el caballo aparece en el ruedo luciendo unas espuelas, propiedad que distingue al caballero. Es una sutil alusión alegórica a la relación del señor y el siervo, esto es, a la lucha de clases. Así pues, la dislocación de las funciones de las cosas porta el signo de la libertad, que es al mismo tiempo el blasón de la rebeldía. Lo pasivo se torna activo, se libera de las ataduras que la realidad le impone a las cosas, pero también invierte la dialéctica del amo y el esclavo. En *El gato* (escultura cuyo original se encuentra en los jardines de la Villa Noailles, en Hyères), la ambivalencia del símbolo se manifiesta como proceso metamórfico. No sabemos si el arco de triunfo se metamorfosea en gato, o al revés.

La libre asociación se cifra en poder ver “lo uno en lo otro”. Humor y juego participan por igual en la construcción de la imagen.

El mundo dislocado será un mundo libre. Este era el contenido de la profecía surrealista. Al final de su vida Domínguez era consciente de que esta promesa no se había cumplido para él. Se sentía atrapado por las circunstancias de su existencia. En su papel de amante de la vizcondesa de Noailles proyectaba una imagen grotesca. Debido a los estragos de la enfermedad acromegálica que padecía, su cuerpo había adoptado una apariencia deforme. Ya nadie se acordaba de que había sido uno de los pintores más audaces de aquella sociedad secreta que fue el surrealismo, cuyo Gran Maestro, André Breton, brillante y visionario siempre, al presentarse Domínguez por primera vez en el café de la Place Blanche, supo apreciar su inventiva, brindándole su apoyo incondicional. Y aquel “guanche” le devolvió la confianza aportando al movimiento surrealista sus imaginativos objetos, sus cuadros cargados de sensualidad y humor negro y sus paisajes cósmicos, sublimes escenarios donde podían haber habitado “los reyes de la fauna jurásica”, como decía el mismo Breton. Y por encima de todo, creó la más importante de las técnicas del automatismo psíquico: la decalcomanía, juego del que aprendieron los surrealistas sus recursos expresivos y su valor profético, todo ello para conjurar el fantasma de la belleza pero también para no morirse de aburrimiento, algo que odiaban pues nunca dejaron de ser niños que jugaban a ser artistas en un mundo cada vez más triste y aburrido. Pero Domínguez, tras el paréntesis de felicidad que supusieron sus viajes a la antigua Checoslovaquia, se hallaba atrapado en un *cul-de-sac*. No deja de ser sintomático que al final de su vida abundasen en su pintura los signos de la melancolía y las alusiones a la libertad imposible. Aquel año, 1957, pintó un cuadro alegórico que venía a ser su testamento: *La Liberté*, en el que vemos cómo avanza un carro tirado por un monstruo alado. Su última metamorfosis era una alegoría sobre la evasión.

expresión contemporánea de la sección de literatura del círculo de bellas artes. **tenerife. 1.º febrero 1932**

En el ámbito de la cultura, los estudios que se han desarrollado en los últimos años se han centrado en el estudio de la cultura popular, la cultura de masas y la cultura de la comunicación. En este sentido, se han desarrollado numerosos estudios que han analizado el papel de la cultura en la sociedad y en la vida cotidiana. En particular, se han centrado en el estudio de la cultura de la comunicación, que se refiere a la cultura que se genera a través de los medios de comunicación. Este tipo de estudios han permitido comprender mejor el papel de la cultura en la sociedad y en la vida cotidiana, y han permitido identificar los factores que influyen en la cultura de la comunicación.

- intelligent - flexible - quick - easy to use - simple - reliable - secure	
---	--

1. *La casa es un lugar donde se vive, donde se trabaja, donde se estudia, donde se juega, donde se ama, donde se sufre, donde se muere.*
 2. *La casa es un lugar donde se vive, donde se trabaja, donde se estudia, donde se juega, donde se ama, donde se sufre, donde se muere.*
 3. *La casa es un lugar donde se vive, donde se trabaja, donde se estudia, donde se juega, donde se ama, donde se sufre, donde se muere.*
 4. *La casa es un lugar donde se vive, donde se trabaja, donde se estudia, donde se juega, donde se ama, donde se sufre, donde se muere.*
 5. *La casa es un lugar donde se vive, donde se trabaja, donde se estudia, donde se juega, donde se ama, donde se sufre, donde se muere.*
 6. *La casa es un lugar donde se vive, donde se trabaja, donde se estudia, donde se juega, donde se ama, donde se sufre, donde se muere.*
 7. *La casa es un lugar donde se vive, donde se trabaja, donde se estudia, donde se juega, donde se ama, donde se sufre, donde se muere.*
 8. *La casa es un lugar donde se vive, donde se trabaja, donde se estudia, donde se juega, donde se ama, donde se sufre, donde se muere.*
 9. *La casa es un lugar donde se vive, donde se trabaja, donde se estudia, donde se juega, donde se ama, donde se sufre, donde se muere.*
 10. *La casa es un lugar donde se vive, donde se trabaja, donde se estudia, donde se juega, donde se ama, donde se sufre, donde se muere.*

tendencias evasivas de la arquitectura

che non si è mai visto prima. E' un'emozione che si ripete ogni volta che si entra in un negozio di calzature. E' un'emozione che si ripete ogni volta che si entra in un negozio di calzature. E' un'emozione che si ripete ogni volta che si entra in un negozio di calzature.

El desplazamiento de las empresas que se encuentran al fin de sus cuentas, aun cuando, digamos, al momento del estudio, se encuentren al momento de salir de su problema, se reflejará en su *perfil* como si lo estuviera.

La estructura de los datos se agrupará en los siguientes bloques:

- Los datos de identificación de la empresa.
- Los datos de identificación de la actividad.
- Los datos de identificación de la actividad.
- Los datos de identificación de la actividad.

[illegible]

En la actualidad, los países más pobres de América Latina enfrentan una crisis económica que amenaza con revertir los avances alcanzados en el siglo XX. En consecuencia, se ha vuelto necesario que los países latinoamericanos busquen nuevas estrategias para salir de la pobreza y lograr el desarrollo sostenible. En este contexto, el presente artículo analiza las principales causas de la crisis económica en América Latina y propone algunas estrategias para superarla. El artículo está dividido en tres partes. En la primera parte se describe la situación económica actual de América Latina. En la segunda parte se analizan las causas principales de la crisis económica. En la tercera parte se proponen algunas estrategias para superar la crisis económica.

Revista *gaceta de arte*, nº 1. Cubierta / Časopis *gaceta de arte*, č. 1. Titulní strana, Tenerife, 1 febrero / únor 1932

gaceta de arte

revista internacional de cultura, tenerife-canarias

posición | declaraciones
y poemas de **plumas** |
trabajos de |
leídas
de la casa
de poesía
Alcorno

número **plumas**

37 marzo • 1936

Revista *gaceta de arte*, nº 37. Cubierta / Časopis *gaceta de arte*, č. 37. Titulní strana. Tenerife, marzo / březen 1936

gaceta *de* arte

38

revista internacional de cultura

Último número de la revista *gaceta de arte*, nº 38. Cubierta
/ Poslední výtisk časopisu *gaceta de arte*, č. 38. Titulní strana,
Tenerife, 1936

PRAGA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PROYECTO *GACETA DE ARTE*

MARÍA ISABEL NAVARRO SEGURA

Canarias fue el lugar de España en el que más tempranamente se estableció un contacto intenso con Checoslovaquia a través de la experiencia del viaje de Eduardo Westerdahl en 1931, cuando tras visitar Holanda y Alemania, continuó hasta Checoslovaquia, antes de visitar París y regresar a Canarias.

Fue un viaje informado, cuidadosamente preparado con antelación a través de libros y revistas, y con una visión clara del panorama europeo.

La última pista acerca de las razones de este itinerario aparece en la correspondencia intercambiada durante su viaje con Domingo Pérez Minik, compañero de tareas en la prensa local, que preparaba para su publicación en el diario *La Tarde* los relatos de este viaje para su difusión. Era en realidad una campaña en prensa que preparaba el terreno para las actividades programadas al regreso del recorrido. Así, al comprobar finalmente las consecuencias extraídas de las vivencias de este itinerario en sus efectos posteriores, parece confirmada de manera definitiva la importancia que tuvo la visita a la ciudad de Praga en las decisiones tomadas inmediatamente para la creación de la revista *gaceta de arte* y las actividades paralelas desarrolladas por el grupo configurado en torno a este proyecto entonces promovido en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife. Westerdahl encontró muchas similitudes en cuanto a la situación del país, a las características profesionales del grupo promotor de las vanguardias checas y a las circunstancias personales de sus integrantes, que explican las repercusiones que en el proyecto programado en Tenerife tuvo inmediatamente la estancia de dos semanas repartida entre las ciudades de Brno, Bratislava y, finalmente, Praga.

La revista había sido mucho más que un hecho cultural o un medio de expresión. Integrada por poetas y críticos, su núcleo inicial según recoge el rótulo del membrete, es una “expresión contemporánea de la sección de literatura” del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife hasta el número 13. Esta denominación condensa el doble interés cultural y creativo de gaceta de arte, representado por los miembros del consejo de redacción inicial bajo la dirección de Eduardo Westerdahl –crítico artístico– y con Pedro García Cabrera –poeta y activista político– como secretario de redacción, Domingo Pérez Minik, Francisco Aguilar, Domingo López Torres, Óscar Pestana Ramos y José Arozena. A partir del número 14 y hasta el número 36 se presenta como “Revista internacional de cultura”, incorporándose en el consejo de redacción el poeta Emeterio Gutiérrez Albelo y causando baja José Arozena. Esta etapa en formato tabloide con sus cuatro páginas tiene un fuerte sentido experimental en su presentación y comunica la imagen del fragmento, de la noticia y de las acciones, diferenciándose de manera estratégica de su etapa final en la que se incorporó como secretario de redacción José de la Rosa, correspondiente a los números 37 y 38, con su formato en holandesa pasando al volumen de una publicación de cien páginas en formato de libro¹.

Resultan especialmente llamativos los párrafos que Westerdahl consagra a la presencia que el nuevo régimen político tiene en el país recién creado bajo la presidencia de Tomáš Garrigue Masaryk, expresado en el número de esculturas que encuentra repartidas en diversos espacios públicos de las ciudades checas visitadas:

Casi todos los monumentos están en reparación. Es la tendencia de Masaryk. / El busto de Masaryk se encuentra por todas partes. En la Estación Masaryk, en las escuelas, en los escaparates. He visto una vidriera con fotos del presidente. En una foto monta a caballo, en otras aparece sentado leyendo o ante una enorme biblioteca, estudiando. Pero todo, con cierto italianismo, con cierta sabiduría de representación, colocado expresamente ante la máquina con operetismo².

La descripción de los procesos vividos en esta nueva sociedad resultante de la unión de dos territorios en una nueva república dotó a la experiencia checa de una actitud única en Europa, que coincidió con las ideas que preparaban el viaje y los planes en torno al proyecto de *gaceta*

¹ M^a Isabel NAVARRO SEGURA, “Gaceta de arte: revista de cultura de la internacional constructivista y del surrealismo internacional”, en Eduardo BECERRA, (ed.), *El surrealismo y sus derivas. Visiones, declives y retornos*. Proyecto de investigación “Hacia una caracterización del surrealismo hispánico”. Abada Editores (CD) y web de la Universidad Autónoma de Madrid, 2013. Disponible en Internet en: <<http://www.uam.es/proyectosinv/surreal/>>.

² Eduardo WESTERDAHL, *Escorzos checoslovacos. “Crónicas de viaje”*. Praga, septiembre 1931. *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 30 de septiembre de 1931, en *Eduardo Westerdahl: Viaje a Europa*. Pilar CARREÑO (ed.). Gobierno de Canarias, 1996, p. 81.

de arte, revista, grupo de acción y empresa colectiva, que se iniciaron después de esta singladura europea tomando la imagen del viaje como símbolo de su proyecto. Y fue la estrategia desarrollada en Praga la que confirmó el itinerario escogido para la aventura planeada en Tenerife al regreso de este viaje, pues allí encontró Westerdahl todos los argumentos que habían inspirado la elección de su recorrido, en una síntesis completa. Los aires revolucionarios de la República de España del momento coincidían con el espíritu de promoción de los nuevos territorios, para los que la revolución cultural constituyó un laboratorio de experiencias decisivo.

De hecho, hasta fechas recientes, en el contexto internacional, la revista *gaceta de arte* ha alcanzado un interés creciente por reflejar un concepto autónomo en el panorama de las vanguardias internacionales en la corta cronología en la que se realizó su actividad. Y ese modelo peculiar de una vanguardia activista, al propio tiempo comprometida socialmente y libertaria en términos estéticos por acoger opciones radicales enfrentadas en otros lugares, es el que permite considerar la decisiva contribución que el viaje y la visita a Praga tienen para explicar además las coincidencias llamativas de ambos proyectos: el de *gaceta de arte* liderado por Eduardo Westerdahl y el promovido a través de múltiples grupos de acción por el líder del movimiento checo, Karel Teige.

Cabe decir que se han necesitado décadas para reconstruir el panorama europeo de las vanguardias, que hasta fechas relativamente recientes permanecía dividido a causa de la política de bloques. Muy poca información sistemática era posible reunir para ofrecer una imagen completa de los procesos vividos por los movimientos, sus creadores y las obras de los principales movimientos de las vanguardias artísticas del siglo veinte. De hecho, ahora comprobamos la unidad del sistema de la cultura, que permitió que la mayor parte de los movimientos significativos de las vanguardias tuvieran una presencia significativa en amplias zonas del continente a través de una fórmula de comunicación basada en la red de las revistas de distintos movimientos, y mediante convocatorias significativas de exposiciones.

Tras la primera revisión del arte europeo a raíz de las grandes exposiciones organizadas en el periodo inicial por Pontus Hulten como comisario y director del Centro Pompidou –*Paris-New York* (1977); *Paris-Berlin* (1978); *Paris-Moscou* (1979); *Paris-Paris* (1981)...– desde su



inauguración en 1977 y especialmente durante los años 80, la imagen de la Europa unitaria anterior a la Segunda Guerra Mundial, ya desaparecida, fue reconstruida mediante un itinerario de exposiciones que restituyeron la unidad de los procesos desarrollados en el territorio cultural de una Europa sin fronteras en el periodo anterior a la Segunda Guerra Mundial.

Resultaba especialmente difícil la restitución de algunos episodios de las vanguardias en países de la Europa Central y Oriental, y el caso de la antigua Checoslovaquia era especialmente complejo por la ausencia de intercambios culturales durante décadas. Su particularidad resultaba extraña a las visiones canónicas acerca de la evolución que habían sufrido los diferentes episodios de las vanguardias históricas y las que se desarrollaron a partir de la Primera Guerra Mundial.

Los centros de producción constructivista en Rusia y Holanda, que procedían en parte de los argumentos suprematistas, expresionistas y dadaístas, tenían como centros de intercambio principal a las ciudades alemanas de Berlín y Hannover, mientras que París funcionaba como lugar de intercambio de las opciones relacionadas con el cubo-futurismo y el poetismo internacional, aparte de otros centros del ámbito oriental como Viena y Praga, que habían mantenido activos los proyectos del movimiento, que se considera iniciado por el texto del poeta ruso Vladímir Mayakovski, *Una bofetada al gusto del público* (1912).

Concretamente, la década estuvo marcada por un antagonismo radical que evolucionó enfrentando las opciones del poetismo internacional y



ROMAN CIESLEWICZ. Carteles de las exposiciones *Paris-New York*, *Paris-Berlin*, *Paris-Moscou*, *Paris-Paris*, 1977-1981 / Plakáty z výstav *Paříž-New York*, *Paříž-Berlín*, *Paříž-Moskva*, *Paříž-Paříž*, 1977-1981, Centre Georges Pompidou, París



ALÉKSANDR RÓDCHENKO. *Mayakovski, Pro Eto* / *Majakovskij, Pro Eto*, 1923



ALÉKSANDR RÓDCHENKO. *Retrato de Mayakovski* / *Portrét Majakovského*, 1924

las del constructivismo, y define el carácter radical de los años veinte en los que se establecieron redes internacionales y grupos enfrentados con manifiesta hostilidad crítica. El núcleo del debate durante este periodo se concentraba en la misión del arte y de los artistas en las sociedades contemporáneas: la oposición entre la idea de la autonomía del arte en su compromiso con la estética y la reivindicación del artista como un instrumento político al servicio de los ideales de una revolución internacional.

La mejor contribución en español acerca del tema en la actualidad sigue siendo la exposición antológica que consagró el Instituto Valenciano de Arte Moderno en su etapa inicial, *El arte de vanguardia en Checoslovaquia 1918-1938*, en 1993.

A diferencia de esta tendencia internacional caracterizada por el enfrentamiento radical, Praga era el centro de las actividades de un amplio grupo de creadores representativos de las dos vertientes enfrentadas en las principales ciudades europeas. Desde 1919 hasta 1937, los numerosos grupos organizados en torno al activismo cultural comprometido con un cambio político experimentaron una evolución desde las opciones del poetismo internacional/purismo hacia el constructivismo y finalmente, el surrealismo. Esta fue también la deriva que experimentó el proyecto de la revista y el grupo de *gaceta de arte*.

LA CULTURA Y EL ARTE EN LA CONSTRUCCIÓN DE CHECOSLOVAQUIA

Desde los inicios del siglo habían proliferado diversos grupos de acción artística en el país. El primero de ellos fue la Asociación de artistas Mánes –S.V.U. Mánes– que se fundó como organización de unión de las bellas artes desde 1887 en honor del conocido pintor checo Josef Mánes.

Fue una organización inclusiva que evolucionó en el cambio de siglo fomentando la promoción y la difusión de las artes nuevas. Promotora de sucesivas exposiciones sobre personajes representativos del cambio de siglo, entre ellos el escultor Auguste Rodin o el pintor Edvard Munch, sucesivamente se interesó por las actividades del futurismo y el cubismo. Organizaba sus actividades en la Galería Nacional a la que denominaron Galería Moderna cuando tras los primeros años de actividad,



JAN KOTÉRA. Pabellón Mánes, Praga / Výstavní síň Mánes, Praha, 1902



Montaje de la exposición *Rodin* en el Pabellón Mánes, Praga / Montáž výstavy *Rodina* ve Výstavní síni Mánes, Praha, 1902

en los años veinte, se abrió a otras vanguardias conectadas con la estética del funcionalismo internacional.

En su estancia en Praga, Eduardo Westerdahl acudió a la Galería Moderna y comprobó la política de exposiciones desarrollada por sus promotores y deja constancia de las carencias que observa:

Praga tiene en su "Galería Moderna" muestras concluyentes de los principales pintores de nuestro tiempo. Los ismos franceses. Los propulsores españoles. Los coloristas alemanes. Los ecos checos. Una cosa falta: Las tendencias sociales de la pintura alemana. Otra: los italianos. Otra: los grandes abstractos. Praga, septiembre, 1931³.

Poco después del arranque del siglo se constituyó la Unión de arquitectos socialistas –*Svaz socialistických architektů*– desde 1908, que desarrolló los ideales de compromiso con la realidad del país y con las organizaciones internacionales.

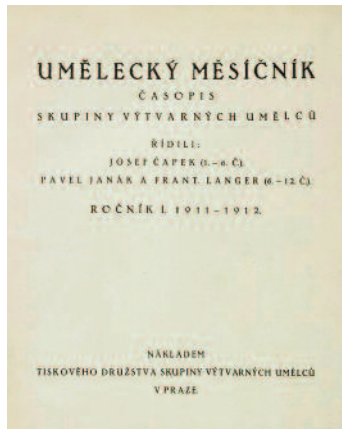
A esta iniciativa siguió la constitución del Grupo de artistas –*Skupina výtvarných umělců*– en 1911, que comenzó a publicar una revista –*Umělecký měsíčník*–. Esta revista mensual de las artes con su sede en Praga tuvo por directores a Pavel Janák y František Langer, y fue reconocida inmediatamente como un órgano de difusión de la opción del cubo-expresionismo checo, paralelo al cubo-futurismo ruso. Entre otros, difundía obras de la nueva arquitectura de Josef Chochol o Josef Gočár, como los grandes almacenes en la ciudad de Jaroměř⁴. El grupo fue reconocido internacionalmente como rama separada de la *Asociación Mánes* de Bellas Artes y se autoproclamaba como “desafiante vanguardia



ARNOŠT HOFBAUER. Cartel de la exposición *Rodin*, Praga / Plakát z výstavy *Rodina*, Praha, 1902

³ *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 30 de septiembre de 1931.

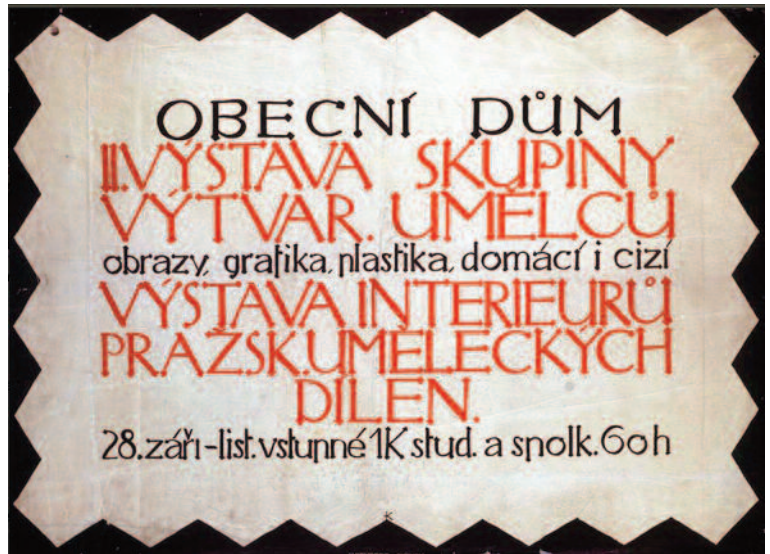
⁴ Acogía los grandes almacenes de la firma de producción de muebles A. Wenke e hijo. En la actualidad es sede del museo de la ciudad de Jaroměř.



Revista *Umělecký měsíčník*, n° 1. Cubierta / Časopis *Umělecký měsíčník*, č. 1. Titulní strana, 1911-1912



JOSEF GOČÁR. Grandes almacenes en Jaroměř. Revista *Umělecký měsíčník*, n° 1, p. 18 / Obchodní dům v Jaroměři. Časopis *Umělecký měsíčník*, č. 1, str. 18, 1911



FRANTIŠEK KYSELA. Casa municipal, exposición SVU / Obecní dům, výstava Skupiny výtvarných umělců, 1912

moderna", dándose a conocer en exposiciones promovidas por la Galería Der Sturm, con participación de sus numerosos miembros Josef Čapek, Pavel Janák, František Langer, Emil Filla, Otto Gutfreund, Vincenc Beneš y Antonín Procházka.

La dimensión inclusiva de las organizaciones checas tuvo una particular expresión en esta manifestación que acogía obras escultóricas, pintura y obra gráfica, una interesante arquitectura expresionista aparte del interés hacia las artes decorativas y el impulso hacia la colaboración entre las artes visuales y la poesía.

La presencia de los creadores checos en el Salón de Otoño de París de 1912 es el reflejo de la conexión directa de los grupos checos con París, que caracteriza las primeras iniciativas de las organizaciones artísticas y convierte a Praga en un activo centro internacional. La proliferación de cafés y particularmente el céntrico Café Unión tenía el carácter de sede permanente de tertulias de artistas y lugar de redacción de algunas revistas.

Pero la versión checa del modernismo también tuvo una evolución particular hasta la Primera Guerra Mundial, conociendo una vertiente propia del cubismo con aplicación en el diseño arquitectónico e industrial siguiendo las directrices del denominado *diseño tectónico*, principal línea estética del Werkbund y cuyos representantes más conocidos eran



Primera exposición del Grupo de Artistas Plásticos, Praga / První výstava Skupiny výtvarných umělců, Praha, 1912

Adolf Loos y Peter Behrens, promovida en Praga por los arquitectos Pavel Janák y Josef Chochol.

Esta tradición de modernidad asociada al expresionismo alemán sería sustituida por un nuevo grupo en el que el joven Karel Teige habría de asumir el papel de líder, promotor, teórico y activista, estableciendo vínculos sucesivos con el futurismo ruso encarnado en la etapa juvenil de Vladimír Mayakovski. El poeta ruso asumía al propio tiempo el papel de figura comprometida con la revolución proletaria y defensor de la libertad creativa del artista, al tiempo que un convencido impulsor de los métodos de comunicación contemporánea en clave constructivista a través de la revista *Lef* que compartió con su amigo Ósip Brik. Karel Teige mantuvo contactos con Mayakovski en el periodo en el que este hizo sucesivos viajes por Alemania y París coincidiendo con el proceso fundacional de las actividades checas.

A partir de 1919 Checoslovaquia se constituyó como un nuevo país por la anexión de algunos territorios de la antigua Hungría hoy pertenecientes a Eslovaquia, y en este nuevo escenario, la cultura cumple una variada función de soporte crítico sobre las formas de vida contemporáneas, como actividad orientada a las necesidades de las industrias productivas así como a las industrias culturales y también como instrumento al servicio del activismo político.



JOSEF CHOCHOL. Edificio de apartamentos Hodek, barrio Vyšehrad, Praga / Nájemní dům Hodek, čtvrť Vyšehrad, Praha, 1913-1914

En este contexto el 5 de octubre de 1920 se fundó la *Asociación de Arte Devětsil*, –nueve fuerzas–, traducción del nombre checo de una planta que renace en primavera provista de nueve flores, en alusión a las musas, al incluir entre sus miembros creadores de todas las disciplinas y al mismo tiempo al número de los que se consideraron miembros creadores del grupo. Sus miembros fundadores fueron Karel Teige, Vítězslav Nezval, Jindřich Honzl, Jan Werich y Jiří Voskovec, a los que se unieron Jaroslav Seifert (futuro premio Nobel), Vladislav Vančura, Adolf Hoffmeister y Artuš Černík. Adoptaron como miembros de honor a Charlie Chaplin y Douglas Fairbanks al considerar el cine y la imagen como las expresiones de la cultura contemporánea.

La capacidad de integración de *Devětsil* fue extraordinaria durante los diez años en los que realizó sus actividades. La agrupación fue promovida por un grupo de jóvenes artistas y escritores de orientación socialista que se reunieron en Praga. A los primeros miembros fueron incorporándose Josef Frič, Josef Havlíček, Karel Prox, Ivan Suk, Ladislav Štěl, Vladimír Štulc, Karel Vaněk, Karel Veselík y Alois Wachsman. Se proponían romper los procesos elitistas de la alta cultura y garantizar la difusión de las actividades artísticas y de la crítica sobre los procesos creativos checos e internacionales, que querían vincular a la vida contemporánea. La mayoría de sus miembros eran poetas y grafistas, aunque también arquitectos, fotógrafos y diseñadores. Pero además, inmediatamente apostaron por la opción del denominado “teatro liberado”, que había tenido una participación decisiva en la revolución soviética. Las artes de la escena permitieron hacer visibles las propuestas artísticas del grupo.

Algunas caricaturas del grupo realizadas por el pintor Adolf Hoffmeister permiten comprobar los símbolos visuales que compartían. Son especialmente concretas las publicadas en 1925⁵ y 1928, que incluyen una serie de referencias a las bases teóricas del grupo: Franz Pfemfert y su revista del ala izquierdista del expresionismo *Aktion* (1911-1936) próximo a los ideales futuristas, *Orfeus*, *Republika* y *Kmen*. Esta última, *Kmen*, *Měsíčník pro moderní kulturu* –revista mensual para la cultura moderna– tenía como redactor a Julius Fučík y estaba editada y diseñada tipográfica y gráficamente por Karel Teige. Fundamental por la calidad de sus ilustraciones, incluye caricaturas de diversos personajes del activismo checo y de la moderna cultura internacional debidos principalmente a Adolf Hoffmeister, V. H. Brunner y Fr. Muzika. Era una publicación del

⁵ Al pie del dibujo una leyenda manuscrita del pintor aclara que el grupo lo componen *los tres arquitectos que confunden* [sic], Honzl, Seifert, Teige, Nezval, Voskovec, Krejcar y Černík. Tres figuras situadas a la izquierda aparecen señaladas como “brunet, vraník y blond”.



ADOLF HOFFMEISTER. Creación del grupo S.K. Devětsil / Vznik Uměleckého svazu Devětsil, 1925



ADOLF HOFFMEISTER. Fundación de Devětsil / Založení Devětsilu, 1928

grupo *Klub Moderních Nakladatelů Kmen* –Editorial del Club de la Tribu Moderna– (1926-1934). Englobaba las informaciones de interés respecto a la actividad editorial checa e internacional, que posibilitaron la unión de las pequeñas firmas del sector para garantizar una mayor producción. Publicaron también almanaques ilustrados y toda clase de obras literarias. Es significativa esta referencia a la revista *Kmen* en la que el lingüista Roman Jakobson publicó un artículo fundamental: “Vivisekce jako nejbližší úkol vědy a umění” –La vivisección como tarea inmediata de la ciencia y el arte⁶–. Sus intereses hacia el futurismo literario fueron los que fundamentaron los estudios formalistas acerca de la dimensión poética en el mundo contemporáneo. Además la pintura abstracta, la obra fotográfica y la creación surrealista fueron sistematizadas a través de sucesivas aproximaciones, destacando particularmente el artículo dedicado por Teige a estas manifestaciones⁷.

A través de una constelación de publicaciones *Devětsil* reflejaba gráficamente sus bases teóricas, que se asentaban en las corrientes próximas a las vanguardias literarias y a la especulación crítica, con una orientación social. Se unieron al grupo toda clase de creadores, tales como arquitectos: Jaroslav Fragner, Jan Gillar, Josef Havlíček, Karel Honzík, Josef Chochol, Jaromír Krejcar, Evžen Linhart, Pavel Smetana, Josef Kranz; poetas: Konstantin Biebl, František Halas, Jindřich Hořejší, Jiří Wolker; actores: Petr Dolan, Jiří Voskovec, Vilém Mrštík y Jan Werich; músicos: Jaroslav Ježek; directores teatrales: Jiří Frejka, Emil František Burian y Jindřich Honzl; escritores: Karel Konrád, Vladislav Vančura y Julius Fučík; artistas plásticos: Antonín Heythum, Adolf Hoffmeister,

⁶ *Kmen*, 4 (1920-1921), pp. 545-546.

⁷ Karel TEIGE, “Arte Abstracto, Surrealismo y Artificialismo”, en *Kmen*, nº 6, Año II, con ocasión de la exposición en Praga de pinturas de Šima, Štyrský y Toyen.



KAREL TEIGE (izda.) y VÍTĚZSLAV NEZVAL (der.) en una actuación del Teatro liberado / KAREL TEIGE (vlevo) a VÍTĚZSLAV NEZVAL (vpravo) na představení Osvobozeného divadla

Otakar Mrkvička, František Muzika, Jindřich Štyrský, Toyen –nombre artístico de Marie Čermínová–; fotógrafos: Jaroslav Rössler, Evžen Marcalous y Jindřich Štyrský; y críticos: Karel Teige, Jiří Frejka, Bedřich Václavek y Artuš Černík.

Destaca como principal argumento de esta experiencia checa la convicción de que la vieja literatura no tenía lugar en la sociedad contemporánea, en la que los cambios profundos requieren la participación de grupos organizados. Así, la sede de la asociación, que era financiada por sus socios, acogió exposiciones, obras de teatro y conferencias. Los contactos iniciales de algunos de sus miembros con movimientos vanguardistas en París o Berlín decidieron algunas de las primeras posiciones relacionadas con el futurismo, el poetismo, el realismo mágico y el expresionismo. Sin embargo, los principales argumentos de la reforma de las artes y su interés social completaron los enfoques iniciales, tras una serie de ciclos de conferencias impartidas en Praga y Brno por parte de los teóricos más destacados del siglo en materia de diseño y arquitectura, Walter Gropius, J.J.P. Oud, Le Corbusier, Amédée Ozenfant, Adolf Loos, entre otros.

⁸ Karel TEIGE, "Naše základna a naše cesta. Konstruktivismus a poetismus" –Nuestras bases y nuestro camino. Constructivismo y Poetismo–, *Pásmo*, vol. 1, n.º 3 (septiembre 1924), pp. 1-2.

El lema del grupo era *Constructivismo-poetismo*. El argumento fue presentado en fechas tempranas en la publicación editada en una antología de textos firmada por el principal líder, Karel Teige⁸. Su aspiración



KAREL TEIGE. *ReD*, año 1, nº 1 / *Revue Devětsilu* (*ReD*), ročník I, č. 1, 1927



KAREL TEIGE. *Disk*, dos volúmenes, 1923 y 1925 / *Disk*, dvě čísla, 1923 a 1925



ARTUŠ ČERNÍK. *Pásmo*, nº 1 / *Pásmo*, č. 1

a convertirlo en un grupo representativo de la nueva nación queda reflejada en la fundación de una rama activa en la ciudad de Brno desde 1923. Fundado como U. S. Devětsil, su nombre cambió en sucesivos momentos. Desde 1925, se denominó *Svaz moderní kultury Devětsil* –Asociación de Cultura Moderna Devětsil–. En 1927 la sección de Brno interrumpió sus actividades, y continuaron en la sección de Praga hasta 1930. Durante su etapa inicial fue muy activa tanto en la organización de actividades de la escena, como en exposiciones y toda clase de eventos culturales.

Y entre sus iniciativas fue determinante una rica producción en el ámbito del diseño gráfico y editorial en la que se encuentran toda clase de aplicaciones desde la publicidad, la escenografía, la señalética, la producción editorial de libros y revistas, así como el interiorismo. Sus miembros editaron numerosas publicaciones de formato diverso, y especialmente, *ReD*, *Revue Devětsilu*, *Disk*⁹ y *Pásmo*. Estas publicaciones se realizaron en dos formatos: el compendio ilustrado o foto-libro y la revista.

Pásmo/La zone –La zona– órgano de difusión de la sección de *Devětsil* en Brno (1924-1926) fue una publicación en dos volúmenes, editada por Artuš Černík. Además, las propuestas teóricas y la obra de los miembros de *Devětsil* quedaron reflejadas en dos compendios ilustrados conteniendo antologías de textos críticos: *Devětsil*¹⁰ y *Život* –La vida–, 1922.

Tras el anuncio de creación del grupo, Teige publicó junto con los críticos Jaromír Krejcar, el pintor y diseñador Josef Šíma y el arquitecto y



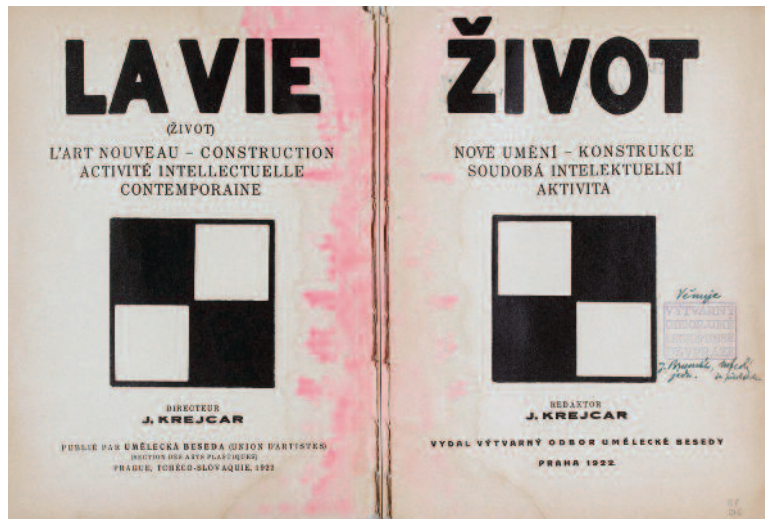
Índice de la revista *Pásmo*, incluyendo caricatura de sus redactores a cargo de A. HOFFMEISTER / Obsah časopisu *Pásmo*, obsahující karikatury redaktorů od A. HOFFMEISTER

⁹ *Disk*. *Internacionální revue* –en checo, francés y alemán–. Editada por Jaromír Krejcar, Jaroslav Seifert y Karel Teige. Publicó su segundo volumen en Praga y Brno.

¹⁰ *Devětsil*. *Revoluční sborník* –Procedimientos revolucionarios–, era un compendio ilustrado editado por Jaroslav Seifert y Karel Teige.



JAROSLAV SEIFERT, KAREL TEIGE [eds. / editores], *Devětsil. Revoluční sborník*, Praga / Praha, 1922



JAROMÍR KREJCAR, JOSEF ŠÍMA y / a BEDŘICH FEUERSTEIN, *Život*, Praga, 1922

crítico Bedřich Feuerstein la mencionada antología *Život. Nové umění – konstrukce, soudobá intelektuální aktivita* (La vida. Arte nuevo-Construcción. Actividad intelectual contemporánea).

La síntesis ofrecida por esta colección de textos y obras fue una temprana visión de la vida del futuro expresada en las tecnologías representativas de la vida contemporánea, y comentarios críticos acerca de las manifestaciones del purismo y del constructivismo internacional.

Los contactos iniciales del cubo-futurismo en Rusia, en Centroeuropa y en París habían suscitado un temprano interés por las reflexiones acerca del tiempo y las formas de comunicación en el mundo contemporáneo, de los que se hacían eco variadas manifestaciones en el ámbito de la literatura, la poesía visual, el teatro, la tipografía y el diseño gráfico, la fotografía y el cine, el ensayo y las actividades artísticas en general. Y no tardó en identificarse este conjunto de procedimientos como la expresión de un mundo nuevo en el que todos los recursos de la tecnología conducían a una sociedad liberada a través del maquinismo y la revolución.

Las publicaciones de *Devětsil* del momento recogen el cambio de rumbo de las vanguardias internacionales el mismo año 1922, en el que había tenido lugar el primer encuentro de artistas interesados en los procesos creativos contemporáneos convocado en Weimar del que derivó la constitución de la *Unión Internacional de Constructores Neoplásticos*.



Encuentro fundacional de la internacional constructivista. Weimar / Zakládací schůze mezinárodního konstruktivismu. Výmár, 1922

Promovida por El Lissitzky, líder del constructivismo internacional, el líder del neoplasticismo Theo van Doesburg y el dadaísta Has Richter.

La imagen canónica del encuentro, sobre estas líneas, muestra a los activistas de los tres frentes que confluían en la convocatoria, de abajo a arriba y de izquierda a derecha: Werner Graeff y Hans Richter (en el suelo); Alexa Röhl (toda de negro), Nelly van Doesburg, Tristan Tzara, Nini Smit¹¹ y Hans Arp; Max Burchartz (con niño en sus hombros), Harry Scheibe, Theo van Doesburg (con sombrero de papel de la revista *De Stijl*), Hans Vogel y Peter Rohl; Lotte Burkhardt, El Lissitzky (con pipa y sombrero), Cornelis Van Eesteren y Bernhard Suttzkopf; Lucía Moholy, Alfred Kemény y László Moholy.

Se puede considerar que la revista *G* [*Gestaltung*] –Configuración– constituyó el primer paso de un conjunto de manifestaciones promovidas por una autoproclamada internacional constructivista que se comportó como una auténtica red a través de la mediación de la edición de revistas, que incluían en sus publicidades propias las referencias a las revistas hermanas del panorama internacional. *Gestaltung* introdujo la publicidad de las revistas de la red con información de sus direcciones postales construyendo el mecanismo característico de este medio de comunicación. Así constaban en su contraportada de 1923 las revistas *de Stijl*, *Merz*, *Ma* y *Mecano*.



Revista *G* [*Gestaltung*], nº 1. Detalle del anuncio de libros y revistas en contraportada / Časopis *G* [*Gestaltung*], č. 1. Detail z reklamy na knihy a časopisy na zadní straně, 1923

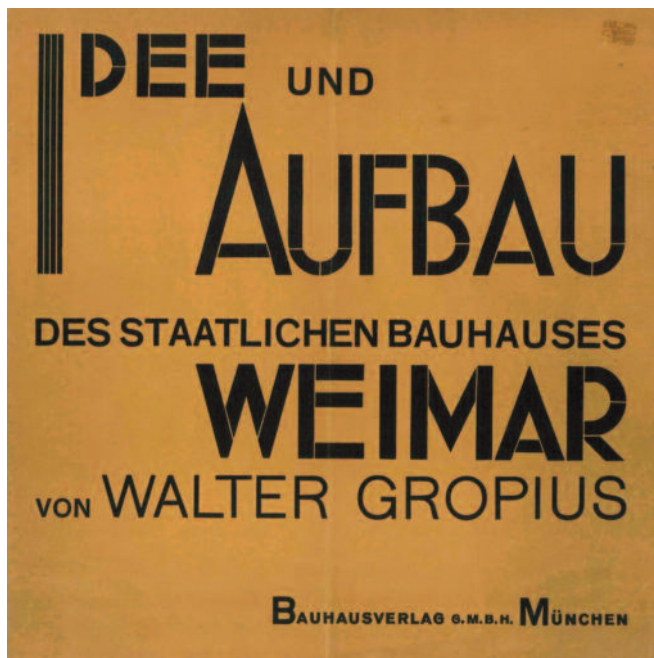
¹¹ "Nini Smit" fotografiada junto a Hans Arp es Sophie Taeuber (que se casó con Arp días después, el 20 de octubre de 1922).



Revista G [Gestaltung], nº 1 / Časopis G [Gestaltung], č. 1, 1923

Pero el aspecto más relevante de esta convocatoria fue la conclusión de constituir un grupo de interés en el trabajo colectivo y universal por un arte nuevo contrario a los ideales individuales, y finalmente quedó explicitada la negativa a admitir ningún compromiso político sino el objetivo amoral que esta nueva manifestación compartía con los objetivos propios de la ciencia y la técnica. Otro de sus mecanismos de acción fue la posibilidad de ampliar progresivamente la participación de otros países en la unión supranacional constituida por el Werkbund, que había logrado en su momento asociar las antiguas organizaciones de los *landers* alemanes con equivalentes entidades suizas y austríacas. Ahora establecían nuevas alianzas a través de exposiciones para lograr extender los intercambios a nuevos territorios. El más nuevo sería el checo, que de este modo se convertiría en el centro de operaciones para la Europa oriental.

Mientras tenían lugar estas discusiones teóricas se desarrollaban las actividades de la nueva escuela de arte en Weimar, la Bauhaus, donde meses después Walter Gropius organizó la primera exposición de sus trabajos del primer quinquenio marcado por un predominio de los argumentos expresionistas, que inmediatamente serían abandonados. En su lugar, la escuela se convirtió en el centro de acogida de artistas huidos de la situación hostil que se vivía en Rusia (Kandinsky) o de otros regímenes que quedaron pronto en la órbita de las repúblicas soviéticas, particularmente los húngaros (Moholy-Nagy, Ernst Kállai, Lajos Kassák, Marcel Breuer,...), y en general, de artistas y teóricos que no tenían



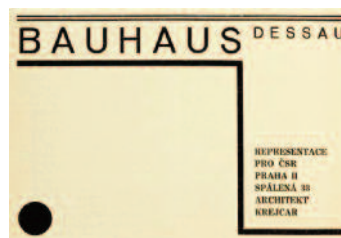
LIONEL FEYNINGER. Anuncio de la exposición de la Bauhaus en Weimar, julio-septiembre / Oznámení výstavy Bauhausu ve Výmaru, červenec-září, 1923

WALTER GROPIUS. Ideas y estructura de la Escuela estatal Bauhaus, Weimar / Nápady a struktura Státní školy Bauhaus, Výmar, 1923

cabida en las instituciones educativas ligadas a la producción artesanal e industrial (Albers, Klee). La escuela atrajo también a los creadores más reconocidos del momento y realizó el proceso de apropiación inmediata de las más modernas teorías del arte internacional a través de la producción de libros y revistas de la escuela, donde se producía una difusión propagandística de primer nivel.

Además, al trasladarse a la localidad de Dessau en la nueva sede diseñada por Gropius inaugurada en 1926, la Bauhaus iniciaba una etapa en la que buscaba destinos para su producción industrial. Praga también fue uno de sus enclaves comerciales tal como anuncia constantemente la revista de la Escuela y algunas revistas checas del momento¹². El arquitecto y crítico Jaromír Krejcar sería el representante comercial de los productos de la Bauhaus en Praga, dándose publicidad a su razón social en la céntrica calle de Spálená 33 en Praga II, que habría de mantenerse muy poco tiempo, hasta el cierre de la Escuela en 1932, en su última sede de Berlín.

Checoslovaquia no será solo una novedad como país, sino que se convirtió en un escenario también nuevo en el contexto internacional dado que el periodo en el que la nueva república se desarrolló (1918-1937)



Anuncio de la representación de Bauhaus en Praga / Oznámení o zastoupení Bauhausu v Praze

¹² Revista *Red*, n° 1-2, noviembre 1927, p. 78



ZDENĚK ROSSMANN. *Tipografía y fotografía en publicidad / Písmo a fotografie v reklamě*, Olomouc, 1938



Zodiaco: *Mensual de Arte Contemporáneo*, nº 1 / *Zvěrokruh: měsíčník soudobého umění*, č. 1, 1930

coincidió con el comienzo de la ascensión de los regímenes totalitarios, mientras que en esta nueva república se vivía un activismo que se reconocía de un patriotismo de nuevo cuño. Era una situación comparable a la que existió en España durante los años veinte y treinta. Una nueva generación de poetas y artistas jóvenes promovieron en ambos países la transformación de la cultura de sus respectivos países.

En Praga, el grupo de representantes de *Devětsil* estaba configurado por poetas, críticos y artistas plásticos, pero también por diseñadores, fotógrafos, arquitectos. Su principal característica era el interés por las vertientes del arte contemporáneo en sus aplicaciones en el mundo de la propaganda publicitaria, que había sido la consecuencia de las investigaciones en torno a la poesía visual. La mayoría de los creadores del grupo se relacionó con estas actividades utilizando todas las técnicas que por entonces recorrían diversos escenarios vanguardistas europeos. Ciencia, técnica y arte unidos en un único propósito constituyeron la idea central de la vanguardia checa, en la que destacan los productos del grafismo a los que concedieron una atención preferente durante todo el desarrollo de sus actividades.

La capacidad productiva de este colectivo resultó realmente desbordante, con varios frentes de interés, entre los cuales cabe considerar un buen número de sus actividades editoriales orientadas a diseño gráfico y revistas, comprometidas con el concepto inicial del grupo. Aparte de las asociadas a la difusión de las actividades creativas, el almanaque *Fronta* permitía construir un documento de trabajo sobre las disciplinas relacionadas con la creación contemporánea desde una perspectiva social y racional. Se ocupaba de aspectos de crítica artística. Producían ensayos propios al tiempo que publicaban informaciones relacionadas con el Purismo y el Poetismo internacional.

Y además, los fotógrafos que integran el grupo y se interesan por las actividades filmicas, promueven publicaciones sistemáticas sobre el nuevo concepto de la imagen y una serie de revistas especializadas como *Index* y *Zvěrokruh: měsíčník soudobého umění* –Zodiaco: Mensual de Arte Contemporáneo–, que incluyó colaboraciones sobre el surrealismo como movimiento internacional.

Inmediatamente se produjeron otras publicaciones ligadas, en un primer momento, a la difusión de la arquitectura checa y la producida en el



OLDŘICH TYL y / a BOHUSLAV FUCHS. Palacio de Ferias, Praga / Veletržní palác, Praha, 1924-1928

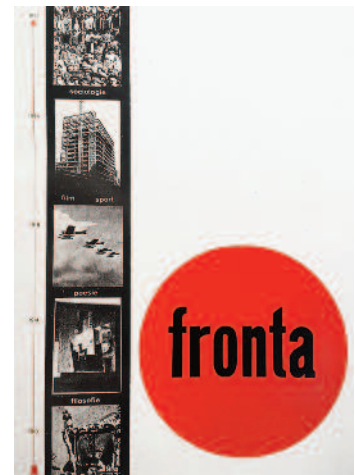
ámbito centroeuropeo. Entre ellas, *Stavba y Horizont* contribuyeron a la difusión de la arquitectura checa. La importante producción de arquitectura en el país en los principales centros productivos de Praga, Bratislava, Brno y Zlín, produjo unos resultados tan significativos que algunos de los edificios modernos del país se difundieron inmediatamente en formato de postales que recorrieron Europa. Así ocurrió con el Palacio de Ferias de Praga de los arquitectos Oldřich Tyl y Bohuslav Fuchs, que se convirtió en un icono reconocido internacionalmente.

La asociación de arquitectos se constituyó igualmente como tantas entidades profesionales del nuevo país –*Sdružení architektů*–, y años después, el Frente de izquierdas –*levá fronta*– (1929) reunió a los artistas interesados en el proceso de la revolución soviética, que al poco tiempo renunció a los ideales estéticos del constructivismo.

Sdružení architektů era una organización checa de la intelectualidad progresista en los años 1930-1938. Su misión era promover la cultura socialista y desarrollar la cooperación entre la intelectualidad progresista y la clase obrera. Se organizaron grupos de vanguardia de izquierdas en varias ciudades y en la organización también se forma gradualmente una sección de trabajo especializada en diferentes disciplinas: arquitectura, filosofía, sociología, economía, literatura, medicina, el grupo “fotografía” y otros. *Levá fronta* en los años 1930-1933 publicó la revista del mismo nombre y desarrolló actividades editoriales, centrándose en las traducciones de obras de la literatura socialista. Sus principales representantes fueron los fundadores Karel Teige, Stanislav Kostka Neumann, Bedřich Václavěk y Julius Fučík; y se les unieron posteriormente representantes de sectores de la arquitectura, el diseño y la creación plástica como Iván Sekanina, Ladislav Štoll, Vladislav Vančura y los arquitectos Karel Honzík, Jiří Kroha, Lubomír Linhart y Jiří Novotný.



Revista *levá fronta*, Praga / Časopis *levá fronta*, Praha, 1931



Cubierta de la edición *fronta* / Titulní strana vydání *fronta*



ÉMILE GOS. Fotografía oficial del Congreso Preparatorio de los Ciam / Oficiální fotografie z Přípravného kongresu Ciam, Lausanne, 1928



G.E. [GUSTAVE-EUGÈNE] MAGNAT. “Des mots, des mots, des mots...” –palabras, palabras, palabras...- / “Des mots, des mots, des mots...” –Slova, slova, slova..., *bauhaus* 2, n° 4 / č. 4, 1928

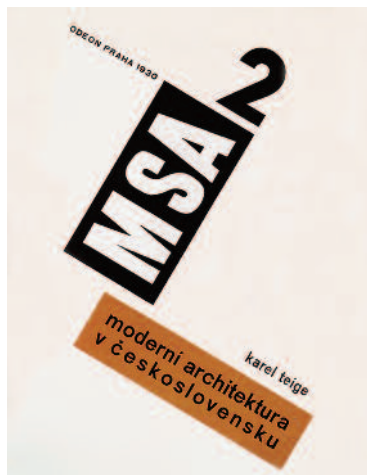
Finalmente, la sección checa de los Ciam (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) inició sus trabajos desde que se constituyó la internacional integrada por los arquitectos convocados a partir del año 1928 procedentes de todos los países vinculados a la producción de la arquitectura moderna¹³. Hubo un eje suizo en relación con Alemania, Francia, Bélgica y Holanda, al que se sumaron miembros de Austria, Italia y España.

En la fotografía oficial del Congreso Preparatorio de los Ciam celebrado en el castillo de La Sarraz (Lausanne) el 28 de junio de 1928, aparecen: de pie, de izquierda a derecha y de arriba a abajo: Richard Dupierreux (crítico de arte y representante del Instituto de Cooperación intelectual, París), Mart Stam (Róterdam), Pierre Chareau (París), Victor Bourgeois (Bruselas), Max Ernst Haefeli (Zúrich), Pierre Jeanneret (París), Gerrit T. Rietveld (Utrecht), Rudolf Steiger (Zúrich), Ernst May (Alemania), Alberto Sartoris (Italia, firmante en nombre de Carlo Enrico Rava), Gabriel Guévrékian (París), Hans Schmidt (Basilea), Hugo Häring (Berlín), Juan de Zavala (Madrid), Lucienne Florentin (crítica de arte, Ginebra), Le Corbusier (París), Paul Artaria (Suiza, no firmó el documento), Hélène de Mandrot, Frederick Gubler (representante del Werkbund suizo y responsable del gabinete de prensa), Charles RoCHAT (prensa, París), André Lurçat (París), Henri-Robert von der Mühl (Lausanne), Gino Maggioni (arquitecto e interiorista amigo de Hélène de Mandrot, firmó por error), Huibrecht Hoste (Sint-Michielsbrug, Bélgica), Sigfried Giedion (Suiza, secretario del congreso), Werner M. Moser (Zúrich), Josef Frank (Viena); sentados: Fernando García Mercadal (España), Molly Weber (secretaria del Werkbund suizo y del congreso) y Christophore Tadevossian (arquitecto y pintor, actuó como ilustrador).

¹³ La convocatoria inicial tuvo lugar los días 25-28 de junio de 1928 en el castillo de La Sarraz por invitación de su propietaria, la aristócrata Hélène de Mandrot. Tuvo como promotores iniciales al arquitecto turco de origen armenio Gabriel Guévrékian –se le presenta por error como franco-iraní- y al alemán Hugo Häring.



KAREL TEIGE. *Arquitectura contemporánea internacional*, n° 1 / *Mezinárodní soudobá architektura*, č. 1, 1929



KAREL TEIGE. *Arquitectura contemporánea internacional*, n° 2 / *Mezinárodní soudobá architektura*, č. 2, 1930



TEIGE (ed.), HAVLÍČEK y / a HONZÍK. *Arquitectura contemporánea internacional*, n° 3 / *Mezinárodní soudobá architektura*, č. 3, 1931

En el documento de la convocatoria elaborado pocas semanas antes del encuentro por Karl Moser, destaca el apartado dedicado a los nombres acreditados para la difusión en prensa de las actividades a desarrollar por países donde figuraban: Christian Zervos (Francia), Joseph Gantner (Alemania), Frederich Gubler (Suiza), Karel Teige (Checoslovaquia), Sven Backlund (Países Escandinavos) y Cipriano Efisio Oppo y Carlo Carrà (Italia), quedando en blanco el representante de Holanda¹⁴. A ellos cabría añadir el arquitecto italo-suizo Alberto Sartoris, que acabaría realizando las publicaciones de mayor envergadura para los Ciam.

Karel Teige inició desde entonces una relación intensa con Le Corbusier y Sigfried Giedion e impulsó la organización del grupo checo en 1929, y la participación en Bruselas en la conferencia sobre “Métodos Racionales para la planeamiento del lugar (vivienda unifamiliar en hilera, edificios de apartamentos, senderos peatonales)”. Los estudios checos sobre la ciudad y la vivienda mínima fueron relevantes en este encuentro. Desde ese momento, a los habituales temas de su interés se añadieron las publicaciones acerca de la vivienda mínima, que fueron los debatidos en el Congreso de Frankfurt el mismo año 1929 y posteriormente textos sobre la ciudad contemporánea.

Por entonces, la producción arquitectónica checa presentaba un panorama apasionante, caracterizado por la diversidad de enfoques técnicos y estéticos. El empeño en la difusión de la propia arquitectura en el panorama internacional era uno de los objetivos de los Ciam desde su congreso

¹⁴ *Congrès International d'Architecture Moderne*. Programa. Documento mecanografiado, 5 pp. Archive de la Donation Sartoris-École Polytechnique Fédérale de Lausanne.



AUTOR DESCONOCIDO: KAREL TEIGE, JAN E. KOULA, MADAME DE MANDROT, OLDŘICH TYL y LE CORBUSIER en la cubierta del edificio de TYL para la residencia femenina de la organización YMCA en Praga / NEZNÁMÝ AUTOR: KAREL TEIGE, JAN E. KOULA, MADAME DE MANDROT, OLDŘICH TYL a LE CORBUSIER na střeše TYLOVY budovy ženské rezidence YMCA v Praze



OLDŘICH TYL. Fachada para la sede del YMCA, Praga / Průčelí sídla YMCA, Praha

preparatorio celebrado en el castillo de La Sarraz. Karel Teige comenzó con la labor de divulgación al publicar los tres volúmenes de la serie dedicada a la arquitectura contemporánea, dos de ellos, el primero y el tercero, dedicados al panorama internacional, y el segundo, a la arquitectura en Checoslovaquia –*moderní architektura v československu*– que apareció en Praga en edición trilingüe en checo, francés y alemán¹⁵.

El interés que despertó la arquitectura checa suscitó los contactos iniciales de Karel Teige con Le Corbusier y la señora de Mandrot, que visitaron Praga y los principales núcleos productivos checos del momento, visitando el carismático edificio de Oldřich Tyl, el conocido centro comercial construido en pleno centro de la ciudad de Praga. Había sido uno de los ejemplos más tempranos de una actuación de una megafirma comercial en un ámbito monumental de una ciudad histórica, y con la aplicación de los procesos industriales más nuevos, expresados además en la generalizada presencia de materiales producidos por métodos tecnológicos.

La novedad del fenómeno requería continuadas labores de difusión. Y así, por las mismas fechas, Eduardo Westerdahl recibió el encargo de preparar la versión española del texto de Teige dedicado a la arquitectura checa. En su visita a la tienda de la cooperativa *Krásná Jizba*, entonces junto al atrio de la Torre de la Pólvora, conocida como *Pulverturm –Prašná brána–*, Westerdahl estableció contacto con Ladislav Sutnar para diversas actividades de colaboración. Destaca, entre ellas,

¹⁵ La editorial Odeon publicó consecutivamente los tres volúmenes en 1929, 1930 y 1931, el primero y el tercero dedicados a la arquitectura internacional, el segundo a la arquitectura moderna checa, el último sobre arquitectura internacional firmado por Josef Havlíček y Karel Honzík, en edición de Teige.

el encargo editorial de la traducción del texto de Teige, así como la posibilidad de que enviara un reportaje sobre sus impresiones de su estancia en el país, en su itinerario por Bratislava y Brno.

*Preparo un gran ensayo sobre arquitectura checa -esto es algo original-. Visito las mejores construcciones en Praga y llevo libros y revistas sobre pintura, arquitectura y mueble checo. Conozco las principales edificaciones de Bratislava y Brno y, como he ido en casi todo el viaje con un fin esencial, llevo la mirada clara, el espíritu ligero y un firme convencimiento de la única posición -aparte la política- que puede hoy tener la juventud [...]*¹⁶.

La visita a Bratislava y Brno, importante centro productivo de Eslovaquia el primero, y de Moravia el segundo, estaba justificada por la expectación creada por la gran exposición celebrada en Bratislava sobre *Wohnung und Werkraum* -Vivienda y espacio de trabajo- entre junio y septiembre de 1929. Además la obra de Mies había alcanzado una notable notoriedad, especialmente el Pabellón alemán en la exposición internacional celebrada en Barcelona en 1929, y la obra publicitada en la región, la casa Tugendhat, había tenido efecto en la crítica internacional, tal como muestra la revista *bauhaus*, que le dedicó la página principal a esta obra de Mies en Brno en el número de enero del año 1931. Además, la ciudad de Brno había sido la sede del jubileo nacional en el que habían participado recientemente las firmas de numerosos países comprometidos con la industrialización, muy activa dada su condición original de territorio alemán con una organización propia del Werkbund en la región.

La colección bibliográfica de Westerdahl deja un testimonio puntual de estos contactos y del proyecto expresado en los textos publicados en prensa y en la correspondencia que mantuvo entonces a propósito del proyecto de *gaceta de arte* a su regreso¹⁷.

Las referencias críticas a los libros y revistas que promovieron su viaje están presentes en las decisiones tomadas y en los documentos generados durante el itinerario escogido.

Westerdahl y el itinerario: Checoslovaquia como referente

Cuando Eduardo Westerdahl realizó su viaje a Europa entre el 14 de julio y el 28 de octubre de 1931 incorporó la fotografía a su método de viaje. Adquirió el más novedoso equipo del momento y fotografió, no por



Revista *bauhaus*, nº 3, año III / Časopis *bauhaus*, č. 3, ročník III, 1929



Revista *bauhaus*, nº 4, año III / Časopis *bauhaus*, č. 4, ročník III, 1929

¹⁶ Eduardo Westerdahl / Domingo Pérez Minik. Carta manuscrita. Múnich, 17 de septiembre de 1931. Fondo Pérez Minik. Gobierno de Canarias.

¹⁷ Karel TEIGE, *moderní architektura v československu*. Praga, Odeon, 1930. Colección Westerdahl. Gobierno de Canarias, Ref. 000 FW M1.



LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY. Torre de la radio en Berlín / Rozhlasová věž v Berlíně, 1929



EDUARDO WESTERDAHL. Torre de la Exposición de la Radio, Berlín / Rozhlasová věž, Berlíně, 1931



EDUARDO WESTERDAHL. Sin título [autorretrato] / Bez názvu [autoportrét], 1931

casualidad, algunos de los iconos más importantes del momento, que incluían algunos emblemáticos edificios expresionistas, los más científicos experimentos del racionalismo constructivo, episodios urbanos de gran escala en fase de reprojectación, exposiciones sobre la tecnología y la industria del momento que exhibían grandes torres metálicas.

Viajó con los ejemplares de la revista *bauhaus*, en cuyos números se desarrollaban completos informes sobre aspectos técnicos, datos comerciales sobre firmas y productos, así como reportajes sobre temas de actualidad y direcciones postales de movimientos y grupos. En particular, obtuvo información sobre eventos que podrían ser de su interés, como la Exposición de la Radio en Berlín, que se había inaugurado en 1928, y de la que dejó una imagen de la nueva estética fotográfica Moholy-Nagy en la revista de la escuela. Westerdahl haría su propia versión de la imagen de la torre, a la que se había dado publicidad invitando a Einstein a hablar por las ondas para transmitir la noción de simultaneidad que los nuevos medios técnicos hacían realidad.

Al mismo tiempo, durante esta etapa del viaje, entre las tomas realizadas se encuentra un interior inspirado en los “co-op zimmer” de Hannes Meyer –es decir, un contra-interior burgués fotográfico– en el que destacaban en el montaje, junto a la indumentaria del personaje, sus objetos personales, al pie de la imagen ha compuesto los dos números 3 y 4 de 1929 de *bauhaus*.

En los artículos de iniciación a las actividades de crítica y acción artística, Westerdahl estableció un vínculo directo con la obra de Hannes Meyer en su difusión de los conceptos constructivistas de la nueva sociedad contemporánea. Desarrolló las nociones que permitían establecer un vínculo entre arquitectura y tipografía, la composición gráfica, el fotomontaje y las tendencias artísticas de la abstracción lírica y de la abstracción geométrica. Las reelaboraciones creacionistas sobre el paisaje son asociadas por Westerdahl a las producciones derivadas del constructivismo: las especies vegetales autóctonas y el propio paisaje son materiales útiles para la obra constructivista. Su *ex-libris* elaborado bajo el influjo de la co-op construcción de Hannes Meyer, y en particular de su autorretrato ejecutado en linograbado, muestra el sentido múltiple de la expresión en Westerdahl. En realidad su contribución más evidente en esta materia, la idea de una arquitectura insular proporcionada por el paisaje original y una arquitectura racionalista pura promovidas por la construcción mental del trabajo intelectual contemporáneo es el aspecto que inspiró su actividad crítica a partir de octubre de 1931 en el proceso de creación de la revista *gaceta de arte*.

Westerdahl había tomado como programa de acción las propuestas de Hannes Meyer en el espléndido número monográfico bajo el título *Die neue Welt* –El mundo nuevo– de la revista suiza *Das Werk*, vol. 13, en su número 7 aparecido en Berna en 1926. Debido a la notoriedad que había alcanzado su autor a partir de 1928 al convertirse en el nuevo director de la Bauhaus, Westerdahl publicó una serie de artículos bajo el título genérico *El mundo nuevo* en el diario *La Tarde* en tres entregas¹⁸, los días 23, 28 y 31 de octubre de 1929. En ese mismo periódico publicó regularmente las entregas de sus artículos realizados durante el viaje realizado dos años después, entre los meses de julio y octubre de 1931, de tal modo que los conceptos trabajados para difundir las propuestas de los nuevos procesos de la cultura contemporánea expresados por Hannes Meyer verían su confirmación en la realidad mediante los documentos enviados por Westerdahl durante los distintas etapas del viaje en 1931.

En 1929 daba cuenta de la novedad descrita por Meyer en 1926, haciéndose eco del texto programático de síntesis con la denominación *El nuevo mundo*, donde sintetizaba los conceptos formulados originalmente por los constructivistas soviéticos y los diferentes frentes occidentales en

¹⁸ Eduardo WESTERDAHL, "Notas Intercontinentales. El Mundo Nuevo" (I-III), *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 23, 28 y 31 de octubre de 1929.



HANNES MEYER. Libros de nuestro tiempo /
Knihy současnosti, 1926



HANNES MEYER. Revistas de nuestro tiempo /
Časopisy současnosti, 1926

Holanda (*De Stijl*), Alemania (*Gestaltung*, *Die Form*), Checoslovaquia (*Devětsil* y *Mánes*) y Francia (*L'Esprit Nouveau*). Este fue el itinerario que escogió para su viaje europeo, siguiendo el rastro de esta propuesta teórica definida en la publicación de Meyer, que establecía como eje europeo Holanda-Alemania-Checoslovaquia-Francia. Las ciudades escogidas fueron: Róterdam y Ámsterdam en Holanda; Travemünde, Lübeck, Hamburgo, Berlín, Dessau y Múnich en Alemania; Brno, Bratislava y Praga en Checoslovaquia; y finalmente, París.

La información de este número es un compendio exhaustivo que incluye los listados de las direcciones postales necesarias para cualquier contacto profesional y comercial. Y en particular, la visión pragmática de Meyer le lleva a publicar dos imágenes que tuvieron un eco inmediato en los procesos críticos desarrollados en el proyecto de *gaceta de arte*: libros y revistas de nuestro tiempo¹⁹. Se trataba de las páginas ilustrativa de la red europea de libros y revistas, entonces representativas del postcubismo, purismo, dadaísmo, constructivismo, constructivismo y surrealismo.

El momento era muy significativo del cambio de rumbo que se reclamaba en los frentes comprometidos con el compromiso social, siguiendo el argumento sugerido por Erwin Piscator²⁰, creador del teatro político alemán, que en 1929 defendió la necesidad de abandonar las posiciones de raíz literaria y poética en el arte, y trabajar desde el compromiso con la vida, como respuesta a una necesidad social del momento.

¹⁹ Hannes MEYER, Libros de nuestro tiempo y Revistas de nuestro tiempo. "El nuevo mundo". *Das Werk*, vol. 13, n.º 7, 1926, pp. 233 y 235.

²⁰ Erwin PISCATOR: *Teatro político*, 1930.

Si hasta ahora había visto siempre la vida a través de los lentes de la literatura, después de la guerra se había producido una inversión: no podía ver el arte y la literatura más que a través de los lentes de la vida. Por otra parte, la guerra había actuado como un gigantesco aspirador, llevándose todos los recuerdos anteriores. Estaba obligado a "empezar desde el principio". Lo que empecé a hacer en aquel momento no era arte, ni siquiera era algo que hubiese sido educado por el arte, sino mi vida, vida educada por la experiencia.

Ilustrando estas ideas aparecían las co-op construcciones, co-op fotos y co-op vitrinas del propio Hannes Meyer, expresiones del trabajo co-operativo que inmediatamente trasladó a su experiencia didáctica como director de la Bauhaus entre 1928 y 1930 y ya anunciaba en el compendio ilustrado de *Das Werk*:

La construcción pura es el rasgo característico del nuevo mundo de las formas. La forma constructiva no es peculiar de ningún país; es cosmopolita y es la expresión de una concepción internacional de la arquitectura. La internacionalidad es una prerrogativa de nuestro tiempo.

Al visitar Westerdahl Dessau en julio de 1931, la dirección de la Escuela había pasado a Mies van der Rohe y su sede se encontraba en Berlín. Las tomas fotográficas realizadas durante su visita dan cuenta de un estado de abandono resultado del cierre del complejo.

Sin embargo, en Checoslovaquia encontró un país recién creado con un pasado histórico diverso y un espíritu abierto a las posibilidades del momento.

De hecho, las relaciones de significados creadores checos con el proyecto de la Bauhaus fueron representativas. Desde su primera etapa en Weimar, la escuela contó con arquitectos checos para la difusión de sus principios invitándolos a participar en la exposición celebrada en 1923.

Pero en fechas recientes, en 1929, Hannes Meyer invitó, en su calidad de director de la Bauhaus, a Karel Teige a dar conferencias en la escuela acerca del concepto constructivista que compartía con Meyer, basado en la que él denominaba la *radicalidad de la percepción* que elaboraba

a través de mecanismos fotográficos. Fue un ciclo de conferencias sobre estética, sociología de la arquitectura, tipografía.

Algunos arquitectos checos habían estudiado en la Bauhaus y después se convirtieron en profesores en su país, como Jaromír Funke, que se convirtió en profesor de la Escuela de Artes Aplicadas de Bratislava. También en otros casos, algún artista formado en la Bauhaus realizó su actividad profesional en el país, como el fotógrafo y diseñador Werner David Feist.

Y también fueron frecuentes las invitaciones a destacadas figuras de la Bauhaus a impartir conferencias en distintos centros checos, como Mies van der Rohe, Walter Gropius, el propio Hannes Meyer o Marcel Breuer.

Es por ello que la comparación del fenómeno checo con la muy convencional situación que presentaba París en aquel momento suscitó un comentario crítico en Westerdahl contenido en sus escritos del viaje.

El balance de Westerdahl traduce la peculiaridad del proceso vivido en Praga en comparación con los otros centros europeos visitados y muy directamente en confrontación con París:

París no representa un impulso, sino una resonancia. París protege todo. De aquí -libertad, igualdad, fraternidad- resulta su gran desconcierto. Sí, los surrealistas publican su revista y viven y venden. Los vales de Viena se oyen en todos los cafés. Películas horribles figuran en los programas. La arquitectura es desvirtuada en sus principios simples. Etc.

[...] De la síntesis, el estilo. Amsterdam, tiende un poco hacia la reacción. Berlín, más que Berlín, Dessau, Munich, Frankfurt, Düsseldorf, Stuttgart, Praga, Bratislava. Pero París, en vez de poner aceite a los tornillos nacionalistas del nuevo oriente, les pone perfume...

Escribo con una autoridad: la visita a los principales centros de cultura artística de Alemania y Checoslovaquia. En Francia, la más nueva exposición industrial de decorados, etc. El Pabellón Metropolitano en la Exposición Internacional de Colonias. [...]

Europa es muy vieja. Lo mismo París que Berlín. Pero lo que importa es el nuevo matiz, la nueva orientación socializada, disciplinada.

La unidad. Esto es lo que extraña la cultura de París. No hay disciplina. Individualidades. Entienden por nuevo la última pose

original de una mentalidad indisciplinada: danzas negras, surrealismo, etc. ...

*Por esto París no debe ser de nuevo un módulo para España. París, 30, septiembre, 1931*²¹.

La nueva arquitectura checa

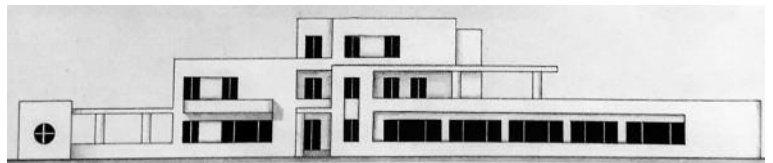
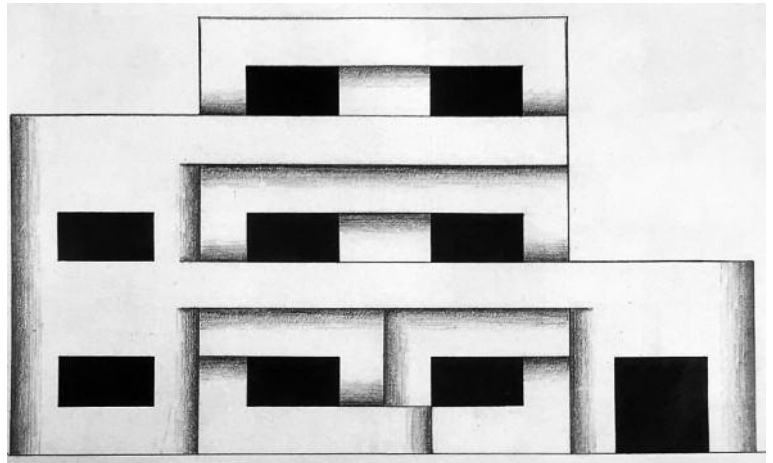
En esta etapa, desde 1929 hasta 1938, en el episodio brillante de la estabilidad de la República de Checoslovaquia se desarrollaron las actividades culturales que alcanzaron una dimensión internacional real a pesar de las dificultades del idioma. Hasta entonces era habitual que las publicaciones conectadas con las actividades internacionales se editaran en versión bilingüe con el francés o alemán o en muchos casos en versión trilingüe. La posibilidad de realizar versiones en lenguas de amplia difusión era uno de los proyectos de la vanguardia checa, que en este momento se declara simultáneamente funcionalista y alineada con el surrealismo internacional.

Una vez más, el principal personaje de la difusión de esta estrategia vuelve a ser Karel Teige, que se había iniciado en la creación literaria, las artes de la escena, pero que durante años practicó el collage y el fotomontaje, el diseño tipográfico, e hizo una permanente labor en la crítica de la arquitectura contemporánea checa. Además de todo ello, fue un activista internacional que denunció muy tempranamente el sentido autoritario de algunos enfoques de la arquitectura de los Ciam, y particularmente el carácter monumental de la arquitectura de Charles-Edouard Jeanneret, conocido en ambientes arquitectónicos como Le Corbusier, especialmente a causa del proyecto del *Mundaneum* (1929), iniciando entonces una campaña bajo el lema *Anti-corbusier*²².

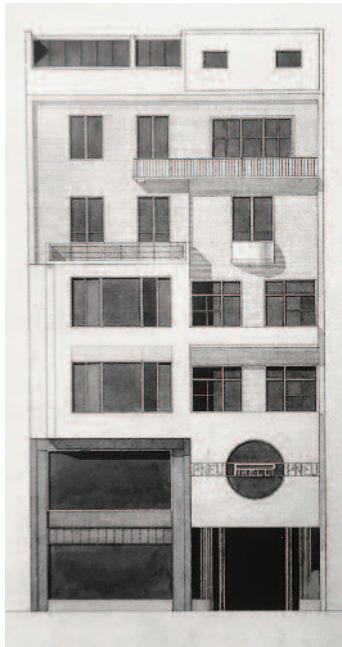
En estos años había alcanzado cierta difusión en contextos internacionales la importancia adquirida por algunas iniciativas empresariales insólitas. Particularmente, la actividad impulsada por el empresario Tomáš Baťa en la ciudad de Zlín. Un sistema propio en el que el edificio desarrolla un concepto de diseño diáfano para posibilitar la incorporación de una cadena de montaje y con participación de los trabajadores en los objetivos de la empresa. Aparte de este esquema, el empresario realizó una colonia de viviendas en una amplia superficie en las proximidades de la fábrica principal siguiendo una inspiración en la ordenación de las primeras colonias de ciudad jardín. También invirtió en la producción

²¹ Eduardo WESTERDAHL, *Escorzos parisinos*. "Crónicas de viaje". París, 30, septiembre, 1931. *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 8 de octubre de 1931.

²² Una edición en versión española del documento original se debe a GRANELL, Enrique (ed.): *Karel Teige, Anti-Corbusier*. Barcelona: ETSAB, 2008.



VÍT OBRTEL. Arquitectura cubista / Kubistická architektura, 1922



EVŽEN LINHART. Edificio Pirelli / Budova Pirelli, 1923

aérea y organizó un método de implantación internacional de sus productos de calzado de precios económicos mediante una fórmula de creación de sedes comerciales exclusivas en todo el mundo.

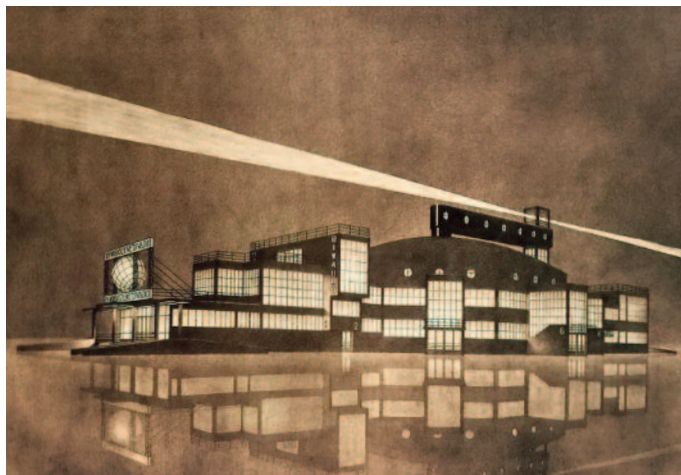
Westerdahl está interesado de manera particular en la arquitectura que ha visto en las ciudades visitadas, en las que ha localizado los ejemplos más eminentes del momento. Resulta llamativo que empleara una de sus correspondencias de prensa monográficamente a la figura de Adolf Loos. Honrado por el presidente Masaryk con la nacionalidad checa, se convirtió en una figura emblemática de la arquitectura nacional.

Loos fue un referente para las distintas etapas vividas por la arquitectura del país desde la primera fase de una arquitectura de inspiración cubista con algunas vertientes del *art déco*, expresada en las obras de Vít Obrtel y sus proyectos de arquitectura cubista o el edificio Pirelli de Evžen Linhart.

Las obras funcionalistas del nutrido grupo de arquitectos racionalistas checos, fuertemente imbuidos del espíritu tecnológico de la nueva era se expresan mediante la publicidad, que contaba con una presencia fundamental en la concepción del edificio, integrándose en su discurso.



LUDVÍK KYSELA (Col. / Kol. JOSEF GOČÁR), Sede de la firma Bata / Sídlo firmy Bata, 1927-1929. Sede comercial Lindt / Lindtův dům, 1925-1927



JOSEF CHOCHOL. Proyecto de *Teatro liberado* / Projekt *Osvobozeného divadla*, 1927

Así, la arquitectura racionalista tuvo en Praga un amplio campo de desarrollo durante estos años, y cuenta con numerosos ejemplos del concepto de la fachada acristalada con la señalética publicitaria integrada en el proceso compositivo de los detalles arquitectónicos. De ello da muestras que alcanzaron amplia difusión la obra del arquitecto Ludvík Kysela para la firma Bata.

También hubo un breve episodio de experimentación de una arquitectura expresionista debida a la primera producción de Josef Chochol, que también fue impulsor de un compromiso con la nueva arquitectura soviética expresado en su proyecto no realizado para un edificio de *Teatro liberado*. Sería fuente de inspiración del exitoso pabellón representativo de la República de Checoslovaquia en su presentación en la Exposición Universal de París de 1937, que marca el final del episodio brillante de la etapa vanguardista checa en el contexto internacional. El arquitecto Jaromír Krejcar, igual que Chochol, había colaborado en la Unión Soviética en algunos proyectos del Plan Moscú y, como Chochol, abandonó el país con motivo de la llegada del régimen estalinista. El pabellón fue realizado como síntesis final de su contribución a la creación del momento, y se produjo por la colaboración de Krejcar con el arquitecto Zdeněk Kejř y con la participación de Ladislav Sutnar y Bohuslav Soumar.

Westerdahl deja constancia de la importancia de la arquitectura checa, que describe como expresión de la nueva época al tiempo que le reconoce un sentido estético propio. Algunos de los pasajes se concentran en la novedad del fenómeno²³.



JAROMÍR KREJCAR y / a ZDENĚK KEJŘ. Pabellón de Checoslovaquia. Exposición Universal de París / Československý pavilón. Světová výstava v Paříži, 1937

²³ Eduardo WESTERDAHL, *Escorzos checoslovacos*. "Crónicas de viaje". Praga, septiembre 1931. *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de octubre de 1931.

[...] *En Praga tuve una revelación arquitectónica.*

[...] *Junto al atrio del "Pulverturm" hay grandes fajas de letreros. Lo gráfico asalta a la arquitectura.*

[...] *Pero lo que no se encuentra por ningún sitio es una indicación de los edificios modernos. Praga no los quiere; pero ellos aparecen.*

[...] *Praga construye en masas. Es el amor a la piedra de todos sus clásicos ornamentistas. Berlín en cristal. Pero tiene menos peso una casa de Praga que una casa de Berlín.*



Atrio de la Torre de la Pólvara, Praga /
Atrium Prašné Brány, Praha

El diseño checo: los productos de *Družstevní práce*

Una de las ideas que Westerdahl extrajo de su estancia en Praga fue la posibilidad de convertir a Tenerife en un centro de distribución de productos europeos de diseño de alto nivel de las más recientes creaciones, alemanas y checas. En Praga encontró un fenómeno que no tenía comparación en el contexto europeo. En su relato comenta con detalle la impresión que le produjo la tienda de la Cooperativa de Productos de diseño y artesanía *Krásná Jizba*, que comercializaba los productos de *Družstevní práce* –Obra cooperativa–, una sociedad cooperativa de productos para la arquitectura contemporánea, con una orientación semejante a la que tuvieron en el sistema alemán las organizaciones de productores agrupadas bajo las siglas del Werkbund.

Sus orígenes fueron la *Unión checa de la Construcción* que fundó en 1914 el arquitecto Jan Kotěra, tras la exposición de Colonia, quedando inmediatamente interrumpida su actividad a causa de la Primera Guerra Mundial. Se reorganizó a partir de 1920 y entonces se designó como su presidente al arquitecto Josef Gočár, y como director al también arquitecto Pavel Janák. Siguiendo el ejemplo del Werkbund alemán definieron como objetivo prioritario propiciar la cooperación entre la industria, la artesanía y los artistas y apoyar la producción artística. Y particularmente, asociado a este objetivo, definieron la necesidad de contribuir a la difusión de la obra creativa vinculada a las artes y oficios en la producción checa.

La actividad de esta asociación se hizo pronto muy importante a partir de 1921, ya que publicó regularmente su propia revista, y contribuyó además a la difusión de las obras producidas en el país a través de ciclos de conferencias, catálogos, convocatorias de concursos, becas y sobre todo, mediante la organización de exposiciones. Empezaron por organizar



AUTOR DESCONOCIDO. Feria Nacional de Jubileo de Cultura Contemporánea. Collage reproducido en gelatina de plata de impresión en formato de tarjeta postal / NEZNÁMÝ AUTOR. Jubilejní národní výstava současné kultury. Reprodukce koláže ve formátu pohlednice, 1928

una primera exposición en el Museo de Artes Decorativas de Praga (1922), que fue el punto de partida de una política regular de difusión a lo largo de los años. Los montajes expositivos como el primero a cargo de Otakar Novotný fueron también una de sus aportaciones. En esta ocasión se incluyeron catorce espacios que se confiaron a conocidos arquitectos: Josef Gočár, Jan Kotěra, Pavel Janák, Vlastislav Hofman, Otakar Novotný, Ladislav Machoň.

E inmediatamente se programaron proyectos para grandes exposiciones en el extranjero, desde las que se anunciaban los eventos previstos en París con ocasión de la Exposición Internacional de Artes Decorativas en 1925.

La *Unión Checa de la Construcción* (sus siglas eran SCSD) integró inmediatamente a los miembros más activos de la creación del país –entre ellos arquitectos, teóricos y diseñadores de objetos de artes, como Gočár y Janák, Otakar Novotný, el pintor y diseñador František Kysela, fabricantes de muebles, y diseñadores de interiores como el crítico Jan Vaněk.

La confirmación del interés de este fenómeno se produjo en 1929 al cierre de la Feria Estatal de Cultura Contemporánea celebrada en la ciudad de Brno, conmemorando los diez años de existencia del país.

Como en otras iniciativas del momento, un nutrido grupo de jóvenes creadores progresistas se unió entonces a la organización, como Jan E.



JOSEF SUDEK. Diseño publicitario de las ediciones de *Družstevní práce* / Reklamní design pro vydání *Družstevní práce*, 1935



Tipografía de *Družstevní práce* / Tipografie z *Družstevní práce*, 1935

Koula, Hana Kučerová-Záveská, Antonín Kybal, Miroslav Prokop y Ladislav Sutnar, entre otros.

En su trayectoria hasta 1948, cuando se disolvió la asociación, organizó desde 1921 como mínimo una exposición nacional y una internacional cada año (un total de 19 exposiciones en Checoslovaquia, y 31 exposiciones en el extranjero).

Aparte de todo ello destaca la producción editorial llevada a cabo por la SCSD a través de la editorial de *Družstevní práce*, que desarrolló una actividad de alto nivel debida a la colaboración entre Ladislav Sutnar como grafista y Josef Sudek como fotógrafo, garantizando su difusión en tiradas reducidas a través de la comercialización gestionada por los espacios comerciales de la entidad. A partir de 1936 tanto la cooperativa como la editorial y la sede comercial se trasladaron al número 36 de la Avenida Nacional hasta su cierre en 1948.

Krásná Jizba - La Hermosa Sala

El espacio comercial de la cooperativa *Družstevní práce* fue *Krásná Jizba - La Hermosa Sala*. Era la prueba visible de los valores estéticos más actuales a través de los productos para el hogar y los interiores, así como de los productos de diseño gráfico que podían verse en su interior.

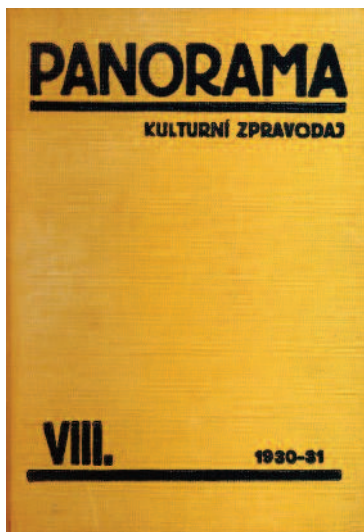
Krásná Jizba nació en 1927, a instancias de la *Asociación Checoslovaca de la Construcción*, “para vender arte, artes industriales, gráficas, y objetos para decorar la vivienda”. Su primera tienda se encontraba en la céntrica calle Myslíkova, y en 1929 se trasladó a la Torre de la Pólvora. Fue en esta sede donde la conoció Eduardo Westerdahl cuando visitó Praga en septiembre de 1931.

El interés de este experimento radica en el hecho de que su principal impulsor, Ladislav Sutnar, organizó el proceso de producción a través de la constitución de la Asociación de Trabajo Cooperativo –*DP Družstevní práce*– y también el mecanismo de distribución de sus productos.

A partir de 1929 el polifacético pintor, tipógrafo, diseñador gráfico e industrial y teórico Ladislav Sutnar fue designado como asesor artístico. Gracias a su criterio progresista se integraron rápidamente en la empresa las producciones de vidrio de Ludmila Smrčková y



JAN EMIL KOULA. *Vivienda de hoy / Obytný dům dneška*, 1931



LADISLAV SUTNAR, VACLAV KAPLICKÝ y B.M. KLIKA. *Panorama. Kulturní zpravodaj*, VIII, 1930-31

Antonín Metelák, porcelanas de František Míšek y el propio Ladislav Sutnar, accesorios de mesa y piezas de metal de Bohumil Južnič, textiles para el hogar de Antonín Kybal y Božena Pošepná, juguetes de madera de Ladislav Sutnar, muebles y estanterías de Jan Vaněk y Jan Emil Koula.

Durante una década desde su fundación en 1927 abrieron un mercado de productos con espacios en Praga bajo la denominación común de *Krásná Jizba* con filiales en Brno, Bratislava y Pardubice entre otras. Sus patentes propias de objetos de cristal, porcelana, metal, madera o textiles estaban sometidas a un riguroso control de calidad, y se debían a diseñadores checos como el propio Sutnar convertido en director artístico de la firma desde 1929, Ludvika Smrcková, Alois Metelák, Antonín Kybal y Bohumil Južnič, entre otros.

En los años 1930-1933 comercializaron productos de la Bauhaus, por ejemplo, los muebles tubulares de Marcel Breuer, y con su presencia inspiraron diseños de mobiliario checos de producción local. Las luminarias Modul de Miroslav Prokop se produjeron por la firma Inwald. Vendían la mesa de cristal de Adolf Loos diseñada para la fábrica de vidrio austriaco Lobmeyr (se producían en Kamenický Šenov). Ladislav Sutnar llevó a cabo una sofisticada campaña promocional y educativa mediante la publicación de libros sobre trabajo cooperativo (por ejemplo, el libro de Jan Emil Koula *Obytný dům dneška* -Vivienda de hoy-, publicado



Revista *Panorama*, nº 2 / Časopis *Panorama*, č. 2, 1937



Revista *Panorama*, nº 4 / Časopis *Panorama*, č. 4, 1937

en 1931) y la revista *Panorama*. El estilo de la promoción de *Krásná Jizba* fue una muestra elocuente de la versión publicitaria necesaria para la distribución de los productos de la nueva cultura urbana aplicados a las formas de vida contemporánea.

Más tarde, en 1936, cuando se construyó el edificio para la Casa de las Artes Aplicadas, se trasladó a la Avenida Nacional, 36. Entonces abrió la asesoría de vivienda, dirigida por el arquitecto Jan Emil Koula e intensificó su dedicación a las artes, la arquitectura y el diseño checo.

Los productos checos del momento están relacionados con el diseño más competitivo del siglo. Se trataba de la atención a los objetos de consumo relacionados con la vida cotidiana, tanto mobiliario como textiles o menaje del hogar. Todo ello estaba asociado al sentido poético original de la vanguardia checa que se declaraba interesada en las formas de vida.

En este ideal utópico de transformación de la vida de los trabajadores en una sociedad de masas Praga mantuvo contactos con los enfoques constructivistas venidos tanto de la revolución soviética como de los núcleos holandés y alemán representados por la Bauhaus.

En sus campañas de difusión participó la revista *Panorama* incluyendo en sus páginas los carteles de Sutnar y las fotografías de Josef Sudek

para su propia publicidad. Además, en 1935 comenzó a aparecer en las páginas de la revista un *Servicio de consulta del hogar* a cargo de Jan Emil Koula que atendía personalmente a los clientes en la sede de la céntrica calle Národní de Praga después de 1936.

Su funcionamiento inicial y su orientación internacionalista se mantuvieron desde esa fecha con dificultades hasta que en 1948 la entidad fue absorbida por la Oficina del Arte Popular y la Producción Artística.

Para la época, el sistema de producción, distribución y venta de sus productos de *Krásná Jizba* era una novedad. Sus espacios al público se podrían considerar al mismo tiempo locales comerciales y espacios expositivos. Westerdahl visitó la entidad y quedó impresionado por lo que encontró:

Por casualidad, entro en Praga a una tienda de arte donde había grandes exp[osiciones] de pinturas y muebles. Todo industrializado, que es la característica principal que yo busco en mi camino. Salí creyéndolo de Canarias y me he convencido al paso por estas grandes ciudades que el último fin –aparte el político– es la industrialización del arte. Esta es la más nueva posición que puede adoptar la juventud: la del Bauhaus. Lo demás, estudios históricos, arte abstracto por el capricho de hacer genialidades, sin un fin práctico, todo eso es tontería. He escrito algunos artículos en este sentido que no sé si publicarlos o recogerlos en un libro. Veremos. [...]

Pero a lo que iba. En esta tienda checa de arte me encontré con el gerente que parlaba castellan (italiano). Nos entendimos muy bien. Le dije que era periodista y se ofreció a traducir para la revista de la casa “Panorama” los artículos que escribiera sobre Praga. Esta revista es una equivalencia a la del Bauhaus y se tira únicamente para hacer propaganda industrial de la estética moderna. Es un consorcio muy fuerte, cuyo director es uno de los monstruos checos, a quien no pude saludar porque coincidió la hora de la cita con la de mi marcha. De publicar el libro quieren “hacer contrato” –dicen– para traducirlo al checo. Les escribiré desde Hamburgo. Han quedado en enviarme informes a Canarias y me han ofrecido si quiero la representación de los muebles de acero y todo lo relacionado con la casa. Pero no soy comerciante. Ofrécela a Hilda²⁴.

[...] En Praga tengo a Krásná Jizba²⁵.

²⁴ Se refiere a Hilda Gómez Camacho, que formaba parte del grupo de amigos y activistas del ámbito de la cultura local desde finales de los años veinte.

²⁵ Carta manuscrita de Eduardo Westerdahl a Domingo Pérez Minik, fechada en Múnich, 17 de septiembre de 1931. Fondo Pérez Minik. Gobierno de Canarias.



EDUARDO WESTERDAHL. *Exposición del mueble moderno / Výstava moderního nábytku*, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, 1932

Westerdahl hizo un homenaje particular a Praga en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife al organizar la actividad inaugural de *gaceta de arte* y su grupo ya constituido. La *Exposición del mueble moderno* (1932), en la que se exhibieron una colección de muebles importados desde Praga, a partir de un contacto establecido por Westerdahl con este fin prefiguraba uno de los aspectos del proyecto de la revista que se anunciaba el mes de febrero de 1932. Los prototipos de muebles tubulares del catálogo de Marcel Breuer comercializados en Praga viajaron hasta Tenerife para formar parte de la necesidad de conciliar la vida contemporánea con una estética propia. Formaban parte del mecanismo del funcionalismo óptico que escogió Westerdahl para defender la necesidad del paisaje insular natural y sus productos –los cactus– exhibidos sobre pedestales rotulados con los motivos geométricos de la pintura prehistórica; en segundo lugar, la pintura moderna expresada en la obra de Paul Klee y su abstracción lírica; y los productos asociados a la vida contemporánea simbolizada en la estructura tubular y funcionalista de los muebles de Breuer. Estas fueron las líneas maestras que inspiraron la propuesta teórica de *gaceta de arte*.



ÚSTŘEDNÍ OSVĚTOVÁ RADA HLAV. MĚSTA OLOMOUCE A SKUPINA
MORAVSKÝCH VÝTVARNÍKŮ V OLOMOUCI ■ DŮM UMĚNÍ HYNÁISOVA 13

Denně od 14. XII. do 28. XII. 1947

Cartel de la exposición de ÓSCAR DOMÍNGUEZ en la Casa de Arte de Olomouc, diciembre de 1947. (El Concejo Educativo Central de la capital de Olomouc y el Grupo de Artistas Moravos en Olomouc, La Casa de Arte, Calle Hynaisova 13. Abierto todos los días del 14. XII al 28. XII. 1947) / Plakát k výstavě OSCARA DOMÍNGUEZE v Domě umění v Olomouci, prosinec 1947

OBRAS DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ EXPUESTAS EN CHECOSLOVAQUIA

PAVEL ŠTĚPÁNEK

En este Anexo documental se registran todos los datos básicos sobre las exposiciones en las que participó el pintor español en Checoslovaquia, Óscar Domínguez, tanto en colectivas como en exposiciones individuales. Se extrae, además, todo lo que se refiere directamente a su obra o persona, incluida la poesía. El Anexo registra exclusivamente aquellas obras que fueron expuestas o comentadas en exposiciones y colecciones checas y eslovacas.

PRIMERA ETAPA: PERIODO POSTBÉLICO [1946 - 1949]

1. – *UMĚNÍ REPUBLIKÁNSKÉHO ŠPANĚLSKA. ŠPANĚLŠTÍ UMĚLCI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY. (ARTE DE LA ESPAÑA REPUBLICANA. ARTISTAS ESPAÑOLES DE LA ESCUELA DE PARÍS).* Exposición de la Agrupación de Artistas plásticos (S.V.U.) Mánes. Praga, Edificio Mánes. Del 30 enero al 23 de febrero de 1946. Bajo los auspicios del gobierno de la República Checoslovaca. Introducción: Frédéric Delanglade: “Artistas Españoles de la Escuela de París”; Paul Éluard: “Dar la vida”, “Nos uniremos” y “Enterrar y calla”; Jean Cassou: “Si hay dos países...”; Tristan Tzara: “España 1936”. Diseño del catálogo, de la invitación y del cartel: Vojtěch Tittelbach.

De la “Introducción” de FRÉDÉRIC DELANGLADE: *DOMÍNGUEZ crea, por una síntesis extraña del picassismo y del surrealismo una extraña arquitectura, donde los temas del subconsciente le dan al lirismo de la poesía surrealista una nueva voz...*

12. – *La vidente*, 1944. Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm

13. – *Taller*, 1944. Óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm

14. – *La soñadora*, 1945. Óleo, 92 x 65 (en *Artistas*, Madrid, p. 254 aparece *Personaje soñando*, pero en el texto checo se alude a la forma femenina, por lo que optamos por el título *Soñadora*)
15. – *Paisaje*, 1945. Óleo, 73 x 60 cm
16. – *Composición*, 1945. Óleo, 55 x 46 cm
17. – *Gato*, 1945. Óleo, 46 x 33 cm
18. – *Composición*. Óleo, 27 x 22 cm
19. – *Ciclista*, 1945. Óleo, 24 x 19 cm
20. – *Avión Verde*, 1945. Óleo, 24 x 19 cm
21. – *Mujer en el balcón*, 1945. Óleo, 24 x 19 cm
22. – *Pirámide del aire*, 1944. Óleo, 162 x 130 cm
23. – *Pez Rojo*, 1945. Óleo, 24 x 19 cm

2. – *UMĚNÍ REPUBLIKÁNSKÉHO ŠPANĚLSKA. ŠPANĚLSTÍ UMĚLCI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY. (ARTE DE LA ESPAÑA REPUBLICANA. ARTISTAS ESPAÑOLES DE LA ESCUELA DE PARÍS)*. Brno. Dům umění (Casa de arte), del 23 al 14 de abril 1946. Segunda exposición del Bloque (Blok). Secretario: František Venera. Bajo los auspicios del gobierno de la República Checoslovaca. Introducción: Frédéric Delanglade: “Artistas Españoles de la Escuela de París”; Paul Éluard: “Dar la vida”, “Nos uniremos” y “Enterrar y calla”; Jean Cassou: “Si hay dos países...”; Tristan Tzara: “España 1936”. Diseño del catálogo y de la invitación: Antonín Jero; cartel: Vojtěch Tittelbach.

9. – *La vidente*, 1944. Óleo, 116 x 89 cm
10. – *Taller*, 1944. Óleo, 100 x 73 cm
11. – *La soñadora*, 1945. Óleo, 92 x 65 cm
12. – *Paisaje*, 1945. Óleo, 73 x 60 cm
13. – *Composición*, 1945. Óleo, 55 x 46 cm
14. – *Gato*, 1945. Óleo, 46 x 33 cm
15. – *Ciclista*, 1945. Óleo, 24 x 19 cm
16. – *Avión verde*, 1945. Óleo, 24 x 19 cm
17. – *Mujer en el balcón*, 1945. Óleo, 24 x 19 cm
18. – *Pirámides del aire*, 1945. Óleo, 162 x 130 cm
19. – *Pez rojo*, 1945. Óleo, 24 x 19 cm
20. – *Bailadora*, 24 x 19 cm
21. – *Cantante*, 24 x 19 cm
22. – *Cabeza*, 27 x 22 cm
23. – *Bailadora*, 24 x 19 cm

[Nota de P. Š. : los nºs 20-23 no estuvieron en la exposición en Praga].

3. – *TŘI ŠPANĚLÉ (TRES ESPAÑOLES)*. DOMÍNGUEZ - GONZÁLEZ - DE LA SERNA. *Výstava obrazů a kreseb. (Exposición de cuadros y dibujos)*. Alšova síň Umělecké besedy (Sala Aleš de la Tertulia artística), Praga, del 5 de noviembre al 1 de diciembre 1946.

De la "Introducción" de MIROSLAV MÍČKO:

DOMÍNGUEZ - GONZÁLEZ - DE LA SERNA

OSCAR DOMÍNGUEZ vive desde el año 1928 en Francia, donde se acercó pronto a Breton y Éluard y fue conquistado por este movimiento. En sus cuadros surrealistas más antiguos, con sus metamorfosis monstruosas, de figuras humanas y animales, se aproxima más bien al naturalismo paradójico de Salvador Dalí que al lenguaje más abstracto de un tal Joan Miró. Más tarde pasó por un periodo de imaginación cósmica, en donde la nebulosa buscaba una base más firme en la morfología picassiana. A partir de los años cuarenta aparecen en sus lienzos rejas obsesionantes de líneas, innumerables ruedas, máquinas inventadas, laberintos espaciales vertiginosos que se expanden a unas dimensiones irreales... a las que, sin embargo, algún objeto real abre, por lo general, una portezuela. En los últimos tiempos, cuando surgieron los presentes dibujos y estudios, la fantasía arbitraria cede el paso a una nueva relación con la realidad; en el cuadro, de una composición "cubistizante" firme, no deja de sonar, sin embargo, el eco de un secreto surrealista.

1. – *Gallo*, 1946. Óleo sobre tela, 14 x 24 cm
2. – *Gallo*, 1946. Óleo sobre tela, 24 x 16 cm
3. – *Rinoceronte*, 1946. Óleo sobre tela, 24 x 16 cm
4. – *Cabeza*, 1946. Óleo, 16 x 27 cm
- 5 a 10. – *Dibujos*, 1946. Papel, 63 x 48 cm
11. – *Dibujo*, 1946. Tinta china lavada, 19,5 x 26 cm

4. – *KRESBY MALÍŘŮ DEMOKRATICKÉHO ŠPANĚLSKA. (DIBUJOS DE LOS PINTORES DE LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA)*. Klub přátel umění v Brně a Prostějově (Club de amigos de arte de Brno y Prostějov). Brno, Dům umění (Casa de Arte), octubre-diciembre de 1947.

10. – *En el circo*. Aguada, 42 x 63 cm. Kčs 8.300 (Coronas checoslovacas, moneda nacional)
11. – *Composición*. Aguada, 8 x 12 cm. Kčs 4.300

5. – *DOMÍNGUEZ*. Ústřední osvětová rada Hlavního města Olomouce a Skupina výtvarníků v Olomouci (Consejo Central de Cultura de la Capital de Olomouc y el Grupo de Artistas Plásticos en Olomouc). Dům umění (Casa de Arte), Hynaisova 13 (texto-poema de Stanislav Křupka: *Óscar Domínguez*), del 14 al 28 de diciembre de 1947. 20 obras. El catálogo es un cuadríptico. Introducción: Óscar Domínguez, *Poemas* (del propio artista); y de Stanislav Křupka.

Poema de ÓSCAR DOMÍNGUEZ

PREMIER MESSAGE

COLOMBE qui viens de la cage de Cléopâtre
Passe
Violet minéral
Passe
Chasseur d'images érotiques avec ou sans barbe
Passe
Jeune fille amoureuse de son père
Passe
Maud
Reste

SECOND MESSAGE

Noir profond de velours
Viens
Miroir devant de l'alouette
Viens
Costume de toréro
Viens
Rouge vermillon
Viens
MAUVE transparent
Viens
Vert d'eau fraîche
Viens
Triangle cercle ligne
Venez
Prêtres policiers armée drapeaux
Ne venez jamais
Maud ne vous aime pas non plus

[Extraído de la colección de poemas *LES DEUX QUI SE CROISENT*]



Olomouc, diciembre 1947, inauguración de la exposición *Domínguez* en la Casa de Arte, el 14 de diciembre de 1947. A la izquierda S. KŘUPKA y A. KUČERA. En el centro ÓSCAR DOMÍNGUEZ leyendo el discurso inaugural. Foto ARCHIVO L. KŘUPKA: / Olomouc, prosinec 1947, zahájení vernisáže *Domínguezovi* výstavy v Domě umění 14. 12. 1947, vlevo S. KŘUPKA a A. KUČERA, uprostřed O. DOMÍNGUEZ čtoucí úvodní projev. Foto ARCHIV L. KŘUPKOVÉ

STANISLAV KŘUPKA

¡LIBERTAD, VEN!

*TAN SOLO HUBO VARIOS QUE VIVIERON EN LA NOCHE SOÑADA BAJO UN
PLÁCIDO CIELO (PAUL ÉLUARD)*

Ya a ellos pertenece Óscar Domínguez, nacido el 7. I. 1906 en Tenerife, de donde huye a París en el último barco que pudo zarpar, no revisado por la policía de Franco. A París, donde aún no se ha apagado el eco de la Marsellesa y de las carmañolas, Ciudad de la luz, donde él y sus compañeros econtraron "asilo, derecho a trabajar en paz, una auténtica amistad y condiciones artísticas que son conocidas por todas partes."

¡Hasta pronto!

Sin embargo, aunque iluminen las claras luces de la amistad, el cálido sol permanece oculto sobre Madrid, y la sombra de la sangre, del asesinato, de la violencia y del odio está entre ambos. Entre pintores que no han traicionado la tierra de Goya, Cervantes, Picasso, la tierra de García Lorca y de los dinamiteros asturianos, a quienes no se les han olvidado nombres como Guernica, Oradour-Sur-Glane, Katyn, Lídice, nombres claros e inolvidables como sus pinceladas y la claridad de sus colores. Vida o muerte están entre ellos –la España amada y Franco odiado.

La vida o la muerte. Y entre los dos, el sueño. ¡La flecha, dirigida a la luz y a la claridad, o matando al toro! Al toro que siempre vuelve a oponerse al torero falso, quien deshonra a la espada del Cid Campeador y de Don Quijote.

Vida o muerte. Y entre los dos, el sueño. Simple hasta la incomprensibilidad y viejo como la vida y eternamente joven por la vida.

El sueño de la humanidad.

Sueño nuestro.

Sueño y lucha del pueblo español.

Sueño y lucha de Óscar Domínguez.

¡Libertad, ven!

1. – <i>El despertar del minotauro</i>	Kčs 7.000
2. – <i>Puerto</i>	Kčs 7.000
3. – <i>Caballote</i>	Kčs 6.000
4. – <i>Taller</i>	Kčs 8.000
5. – <i>Toro soñando</i>	Kčs 8.000
6. – <i>Composición</i>	Kčs 6.500
7. – <i>Composición</i>	Kčs 6.000
8. – <i>Fiesta española</i>	Kčs 6.000
9. – <i>Balcón</i>	Kčs 13.000
10. – <i>Guitarra española</i>	Kčs 8.000
11. – <i>Durmiente</i>	Kčs 4.000
12. – <i>Campo</i>	Kčs 6.000
13. – <i>Composición</i>	Kčs 2.500
14. – <i>Guitarra</i> . Majetek A. K. (es decir, de A. Křupka)	
15. – <i>Liberación de España</i> . Propiedad de la ciudad capital de Olomouc	
16. – <i>Composición</i>	Kčs 4.500
17 - 20. – <i>Aguadas</i> (sin marcos y vidrio)	Kčs 1.500
Dibujos	Kčs 400

6. – *VÝSTAVA ANGLICKÝCH TEXTILÍ AESCHER SQUARES (EXPOSICIÓN DE TEXTILES INGLESES AESCHER SQUARES)*. SVU Mánes, Praga, diciembre 1947 - enero 1948. Esta es la más sorprendente participación de Domínguez (una obra, nº 14) en Checoslovaquia, junto con otros tres españoles de París; a saber, Bores, Flores y Clavé.

14. – *Domínguez* (sin más datos que el nombre)

7. – *ŠPANĚLÉ PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY* (ESPAÑOLES DE LA ESCUELA DE PARÍS), SČUG Hollar (Asociación de Artistas Grabadores Checos Hollar). Sňh Hollar, Praha 1 (Sala Hollar, Praga), Masarykovo nábř. 6. Enero 1948. (Introducción: Poema de František Halas *Miřte* (*¡Apuntad!*). 12 obras de Domínguez. (La palabra *Apuntad* se refiere a que los republicanos apunten bien al enemigo con su fusil).

34. – *Mujer sentada*. Linóleo

35. – Linóleo

36. – *Pintura moderna*. Linóleo

37. – *Estudio para un aguafuerte*

38. – Aguafuerte

39. – Aguada

40. – Aguada

41. – *Pastor*. Aguada negra

42. – *Taller*. Aguada

43. – *Taller*. Aguada

44. – *Composición*. Aguada

44a. – *Niño de Cadiz* [*sic*]. Litografía

8. – *DOMÍNGUEZ*. SVU Mánes. Pequeña sala de Mánes. Praga, diciembre de 1948. (Introducción: poema de Paul Éluard, *España*, traducido por Adolf Kroupa), 44 obras.

Del texto “Introducción”: PAUL ÉLUARD

De Picasso pasando por Miró hasta Domínguez: diversidad, obsequio de la pintura española, que se muestra fuerte y libremente; pintura de los desterrados, sonora y desafiante. Pintura de la imaginación, consciente de la realidad inestable; pintura heroica. La España negra y blanca arde en ella con un avivadísimo fuego, el ardor más cruel.

PAUL ÉLUARD

A ÓSCAR DOMÍNGUEZ

*Qué lástima no haber percibido
Desde el primer instante esas líneas indecisas
Y ese intenso despliegue de colores nunca vistos*

*Qué lástima no haber considerado
Con un ojo más justo ese espacio
Del que los objetos videntes y los objetos ciegos
No huían*

*Qué lástima no haber desplegado, no haber hecho florecer
El estado de gracia de los vivos
La preeminencia de los muertos*

*Un hombre viejo un hombre nuevo
Ávidos y violentos
Para pasar por la vida sin pensar en la muerte
Hablábamos el lenguaje avergonzado de la sombra*

*Pero en las dos mitades del mundo
Estamos atrapados en la materia de las imágenes
El suelo al rojo vivo del amanecer al atardecer*

PAUL ÉLUARD

ESPAÑA

*Los más hermosos ojos del mundo
se pusieron a cantar
que quieren ver más lejos
que los muros de los prisioneros
más allá que sus párpados
martirizados por la tristeza*

*Los barrotes de la celda
cantan la libertad
Un aire que se extiende
por los caminos del hombre
bajo un sol furioso
y un enorme sol de tempestades*

*Vida perdida recuperada
noche y día de la vida
exiliados prisioneros
alimentáis en la sombra
un fuego que aviva el alba
el frescor la rosa*

*La victoria
Y el placer de la victoria*



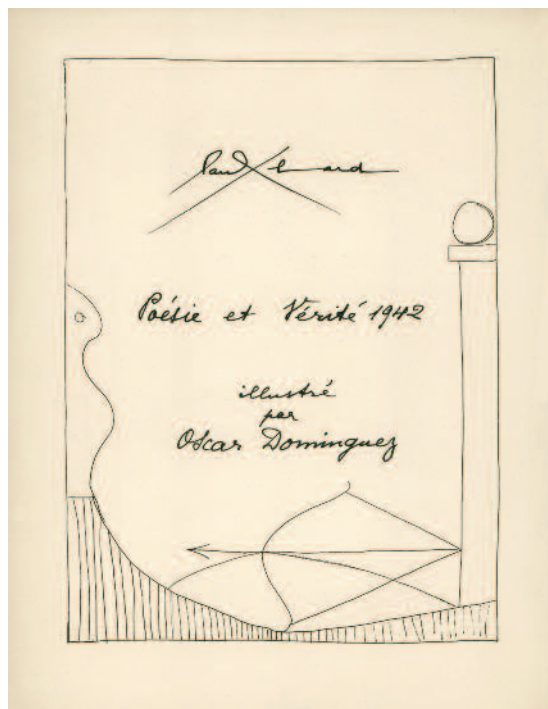
CABALLO DE TROYA / TROJSKÝ KOŇ, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 114 x 146 cm. TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES / TEA TENERIFE, PROSTOR PRO UMĚNÍ

OBRAS

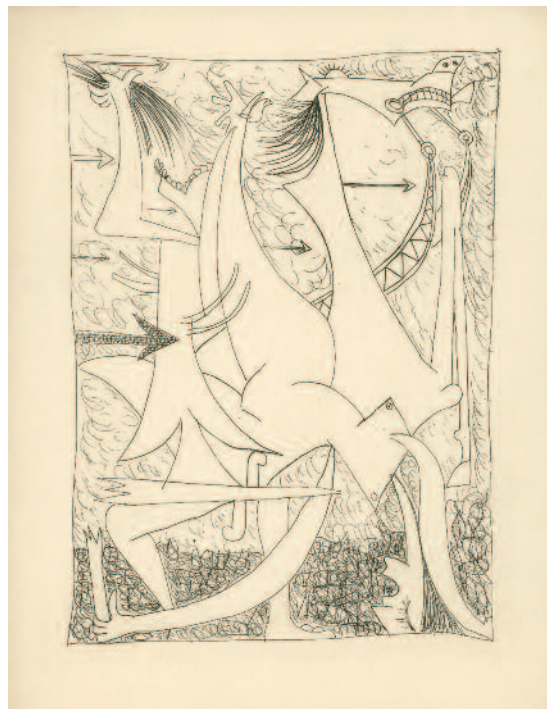
1. – <i>Composición con fondo rojo</i>	Kčs 20.000
2. – <i>Composición con fondo azul</i>	Kčs 20.000
3. – <i>Composición con fondo gris</i>	Kčs 18.000
4. – <i>Sueño</i>	Kčs 30.000
5. – <i>Tauromaquia 1</i>	Kčs 10.000
6. – <i>Tauromaquia 2</i>	Kčs 8.000
7. – <i>Pescado azul</i>	Kčs 9.000
8. – <i>Costurera</i>	Kčs 12.000
9. – <i>Cabeza</i>	Kčs 9.000
10. – <i>Diana</i>	Kčs 12.000
11. – <i>Mujer sentada</i>	Kčs 7.000
12. – <i>Tauromaquia roja</i>	Kčs 7.000
13. – <i>Gato</i>	Kčs 6.000
14. – <i>Ritmo de la vegetación</i>	Kčs 5.000
15. – <i>Pájaros</i>	Kčs 4.000
16. – <i>Minotauro con pájaro violeta</i>	Kčs 8.000
17. – <i>Marina</i>	Kčs 6.000
18. – <i>Caballo de Troya</i>	Kčs 7.000
19. – <i>Mujeres y pájaro blanco</i>	Kčs 9.000
20. – <i>Minerva</i>	Kčs 5.000
21. – <i>Iris</i>	Kčs 8.000
22. – <i>Espera</i>	Kčs 7.000
23. – <i>Cabeza</i>	Kčs 6.000
24. – <i>Cabeza</i>	Kčs 6.000
25. – <i>Fantasma del Minotauro</i>	Kčs 10.000
26. – <i>Cabeza acechando</i>	Kčs 7.000
27 - 34. – <i>Pequeñas composiciones</i>	Kčs 4.000
35 - 44. – <i>Pequeñas composiciones</i>	Kčs 5.000

Además, se da cuenta de las páginas del libro de Paul Éluard *Poésie et Vérité 1942*, ilustrado con aguafuertes de Óscar Domínguez y 15 miniaturas por el precio de entre 1.000 y 1.500 Kčs”.

9. – **ÓSCAR DOMÍNGUEZ.** Výtvarný odbor Umeleckej besedy slovenskej. Sección de Artes Plásticas y Tertulia Artística Eslovaca. Pabellón de exposiciones de la UBS. Enero 1949. (Introducción: Paul Éluard (traducido por L.K.), Ján Mudroch y Juraj Spitzer, introducción, y Rudolf Fábry, poesía (Poema de Bienvenida). 57 obras expuestas.



ÓSCAR DOMÍNGUEZ / PAUL ÉLUARD. *Poésie et Vérité 1942* [París, 1947]
Edición de 221 ejemplares por Les Nourritures Terrestres, París, el 1 de octubre de 1947, en las prensas de Roger Lacourière. El libro contiene 33 aguafuertes, 34 x 26,5 cm, de Óscar Domínguez. Se reproducen aquí las tres primeras páginas de la "suite", con la descomposición de la plancha en colores y un aguafuerte original, tal y como sucede en los primeros 35 ejemplares / ÓSCAR DOMÍNGUEZ / PAUL ÉLUARD. *Poésie et Vérité 1942* (París, 1947). Vydalo nakladatelství Les Nourritures Terrestres v Paříži v nákladu 221 výtisků, 1. října 1947 v tiskárně Roger Lacourière. Kniha obsahuje 33 leptů Oscara Domíngueze, 34 x 26,5 cm. Reprodukujeme první tři stránky z "la suite", s dekompozicí barevných desek a jeden originální lept, stejně jak je tomu v případě prvních 35 exemplářů.



En la introducción firmada por el pintor Ján Mudroch y el periodista Juraj Špitzer se subraya –evidentemente en reacción a la imposición, desde 1948, del nuevo “realismo socialista” dogmático–, que “al organizar estas exposiciones, la Tertulia artística de Eslovaquia tiene el propósito de seguir la pintura contemporánea”. Y es que, la Tertulia artística de Eslovaquia invitó a Domínguez por mediación de su colega escultor Honorio García Condoy, quien había expuesto en Bratislava medio año antes.

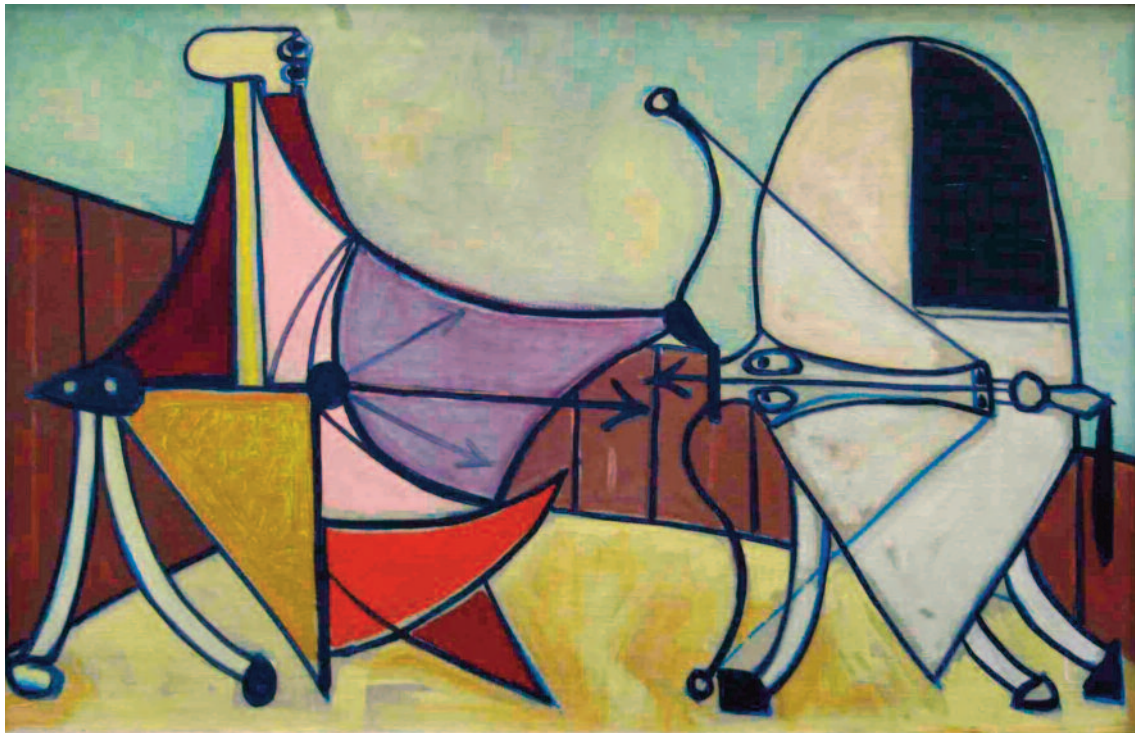
En el curriculum publicado en el catálogo por los dos autores, indudablemente adaptado a la necesidad de presentar a Domínguez como pintor “revolucionario” –bajo influencia de sus propios mitos– se destaca su supuesta resistencia contra Franco, que fue solo un mito como lo reconoce su biógrafo Westerdahl. Sin embargo, dan a saber que “*Domínguez participa en actividades y exposiciones de los artistas de vanguardia franceses de los que se nutre continuamente. En su creación sigue las mismas tendencias que representa Picasso. Sus cuadros los construye basándose en las formas, líneas y colores que armoniza con maestría y las une al contenido de las cosas ...*”

RUDOLF FÁBRY

Poema *BIENVENIDA*, dedicado a Óscar Domínguez [p. 59 de este catálogo].

El dibujo reproducido en la solapa del catálogo será utilizado posteriormente en las respectivas versiones del libro en ediciones españolas; y la composición del pequeño dibujo de *Come-frutas*, así como el dibujo de *Tauromaquia (Caballo de Troya)* volverán a aparecer en diferentes variaciones.

1. – *Composición con fondo rojo*
2. – *Composición con fondo azul*
3. – *Composición con fondo gris*
4. – *Sueño*
5. – *Tauromaquia 1*
6. – *Tauromaquia 2*
7. – *Pescado azul*
8. – *Costurera*
9. – *Cabeza*
10. – *Diana*
11. – *Mujer sentada*
12. – *Tauromaquia roja*



TAUROMAQUIA I / TAUROMACHIE I, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 65 x 100 cm. GALERÍA MORAVA BRNO, REPÚBLICA CHECA / MORAVSKÁ GALERIE BRNO, ČESKÁ REPUBLIKA.



DOS MUJERES [DOS FIGURAS EN EL BALCÓN] / DVĚ ŽENY [DVĚ POSTAVY NA BALKÓNĚ], 1946. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 54 x 64,5 cm. Paradero desconocido / Majitel neznámý

- 13. – *Gato*
- 14. – *María*
- 15. – *Pájaros*
- 16. – *Caballo de Troya*
- 17. – *Mujeres y pájaro blanco*
- 18. – *Iris*
- 19. – *Espera*
- 20. – *Cabeza*
- 21. – *Cabeza*
- 22. – *Fantasma del Minotauro*
- 23. – *Cabeza acechando*
- 24 - 30. – *Pequeñas composiciones*
- 31 - 41. – *Pequeñas composiciones*
- 42. – *Franco sobre España* (no venal)
- 43. – Páginas del libro de Paul Éluard *Poésie et Vérité* 1942, ilustrado con aguafuertes de Óscar Domínguez, del que se tiraron 221 ejemplares
- 44. – Miniaturas al precio de entre 500 y 1.000 kčs.

Los cuadros se venden exclusivamente en la oficina de la Umelecká beseda slovenská, Bratislava, Šafárikovo námestie (Tertulia Artística Eslovaca).



COMPOSICIÓN CON MUJERES EN EL BALCÓN / ŽENY NA BALKÓNĚ, 1946. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 46,5 x 56 cm. Paradero desconocido / Majitel neznámý

Reproducimos las palabras de inauguración de Ján Mudroch, según el manuscrito cedido por sus descendientes.

Discurso de inauguración de la exposición de Óscar Domínguez en Bratislava. Enero 1949. Por JÁN MUDROCH (traducido por P. Š.). [p. 61 de este catálogo].

SEGUNDA ETAPA: RECONSTRUCCIÓN DE LAS EXPOSICIONES, REMEMBRANZA DE DOMÍNGUEZ Y DE LOS ESPAÑOLES DE PARÍS, DESDE EL AÑO 1963 HASTA LA ACTUALIDAD

10. – *FRANCOUZSKÁ KRESBA 19. A 20. STOL. Z ČS. SBÍREK, KRESBY - AKVARELY - KVAŠE*. (EL DIBUJO FRANCÉS DE LOS SIGLOS 19 Y 20 EN COLECCIONES CHECOSLOVACAS. DIBUJOS - ACUARELAS - AGUADAS). La organizó la Galería Nacional de Praga en las salas de exposiciones del Museo de Artes Decorativas de Praga (Uměleckoprůmyslové muzeum, junio - julio 1963. Introducción y comisarios: Gabriela Kesnerová, Petr Spielman.

316. – *Cabeza de muchacha*, 1945. Dibujo a pluma de madera, tinta china, 62,4 x 48,4 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 45. Colección particular, Praga.

317. – *Figuras*, 1946. Dibujo a tinta china y aguada, 49,5 x 66,5 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 46. Národní galerie v Praze - K 33.947. Adquirido 1960

318. – *Hombre y toro*, 1946. Dibujo a tinta china, 48,5 x 62,5 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 46. Národní galerie v Praze - K 33.948. Adquirido 1960

319. – *Figura de pie*, 1946. Dibujo a tinta china, 61 x 44,5 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 46. Národní galerie v Praze - K 33.949. Adquirido 1960

320. – *Mujer con vela*, 1946. Dibujo a lápiz, 29,5 x 21 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 46. Soukromá sbírka v Praze

11. – *ŠPANĚLŠTÍ MALÍŘI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY (PINTORES ESPAÑOLES DE LA ESCUELA DE PARÍS)*, Galería Nacional de Praga - Colección de arte moderno. Sala de exposiciones - Praga 1, nám. Dr. Vacka, enero - febrero 1965. (En realidad, la exposición permaneció abierta entre el 19 de enero y el 19 de abril, pues se prorrogó por el gran éxito de público). Introducción: Marie Hovorková. Asimismo, esta exposición viajó en itinerancia, con el mismo catálogo, por diferentes ciudades checoslovacas, entre ellas Liberec, Olomouc, Soběslav, etc. El único testimonio de esa itinerancia son los ecos en la prensa de la época.

En la introducción Hovorková señala que Domínguez “llegó a ser el más atrayente de los artistas que expusieron en el año 1946 en Mánes... Su porte de luchador daba la impresión de una fuerza indomable, la que, sin embargo, no habla de sus cuadros ni por la rudeza ni por la violencia expresiva. Nos cautivó especialmente por la audacia de las líneas negras con las que construía sus lienzos. En sus composiciones de figuras vuelven a aparecer cada vez más motivos españoles con la ambigüedad de la lucha y del sueño, del énfasis y del lirismo”.

15. – *La vidente*, 1944. Óleo sobre tela, 116 x 89 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: O. Domínguez 1944. Galería Nacional, nº inv. DO 2656. Expuesto: Mánes 1946, nr. cat. 12. – DU Brno, nr. cat. 9

16. – *Composición*, 1944. Óleo sobre tela, 100 x 73 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 44; MG v Brně, č. inv. A 1202

17. – *Árboles*, 1945. Óleo sobre masonite, 59,5 x 73 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 45. Expuesto: Mánes 1946, posiblemente nº



CABEZA DE PERFIL [CABEZA ACECHANDO] / HLAVA Z PROFILU [ČÍHAJÍCÍ], 1948. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 34 x 26 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, REPÚBLICA CHECA / SOUKROMÁ SBÍRKA, ČESKÁ REPUBLIKA

cat. 15. - DU Brno 1946, posiblemente nº cat. 12. Siempre bajo la denominación de *Paisaje (Krajina)*.

18. - *Composición*, 1945. Óleo sobre tela, 46 x 55,5 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 45. Expuesto: Mánes 1946, nr. cat. 13

19. - *Pez rojo*, 1945. Óleo sobre tela, 19 x 24 cm. Fdo. ángulo superior izquierdo: Domínguez 45. Expuesto: Mánes 1946, nr. cat. 23. - DU Brno 1946, nr. cat. 19

20. - *Dos figuras*, 1946. Óleo sobre tela, 54 x 64,5 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 46; NG, nr. inv. O 8072

21. - *En el balcón*, 1946. Óleo sobre tela, 46 x 55,5 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: 46 Domínguez; NG, nr. inv. O 8079

22. - *Interior*, 1946. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 46; NG, nr. inv. O 8078

23. - *En el balcón*, 1946. Óleo sobre tela, 38 x 55 cm. Fdo. ángulo inferior izquierdo: Domínguez 46

24. - *Černý býk*, 1947. Óleo sobre tela, 50,5 x 61,5 cm. Fdo. ángulo inferior derecho, con dedicatoria: Domínguez 47

25. - *Mujeres en el balcón*, 1947. Óleo sobre tela, 65 x 91 cm. Fdo. ángulo superior derecho: Domínguez 47

26. - *Bodegón con quinqué*, 1947. Óleo sobre tela, 42 x 54 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 47. NG, nr. inv. O 8080

27. - *Liberación de España*, 1947. Óleo sobre tela, 118 x 150 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 1947. Galería Regional de Olomouc, nr. inv. 145. Expuesto: Olomouc 1947, nr. cat. 15

28. - *Revolución*, 1947. Óleo sobre tela, 65 x 49 cm. Fdo. ángulo superior derecho: Domínguez 1947

29. - *Cristales*, 1949. Óleo sobre tela, 45 x 55 cm. Fdo. ángulo inferior izquierdo: Domínguez 49

12. - **SOUČASNÉ PROUDY SVĚTOVÉ GRAFIKY. (TENDENCIAS CONTEMPORÁNEAS DEL GRABADO MUNDIAL)**. Galerie umění Karlovy Vary (Galería de Arte de Karlovy Vary, del 24 de octubre al 21 de noviembre. Východočeská galerie Pardubice (Galería de Bohemia Oriental, Pardubice, septiembre-octubre 1966 (texto Jiří Siblík).

Domínguez, nr. 21. *Homenaje a Manolete*, 1955. Litografía en seis colores, 37 x 46 cm. Ediciones *L'Oeuvre gravé*, Zurich (200 ejemplares numerados).

13. – *MISTŘI 20. STOLETÍ. (MAESTROS DEL SIGLO 20)*. Galería Nacional de Praga, SČSVU (Unión de Artistas Plásticos Checoslovacos), Galerie V. Špály (Galería Václav Špála), de diciembre de 1966 a enero (incluido) de 1967. Esta exposición se celebró luego en la Ciudad de Brno bajo el título de *Evropské umění 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze*. (Arte europeo del s. XX de las colecciones de la Galería Nacional de Praga). Organizada por Národní Galerie v Praze, en Dům umění města Brna (Casa de Arte de la Ciudad de Brno), Brno, del 1 de octubre al 13 de noviembre (úvod Marie Hovorková).

12. – *La vidente*, 1944. Óleo sobre tela, 116 x 89 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: O. Domínguez 1944. Galería Nacional – nr. inv. DO 2656

13. – *Árboles*, 1945. Óleo sobre masonite, 59,5 x 73 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 45; Galería Nacional - nr. inv. O 11229. Adquirido 1965

14. – *En el balcón*, 1946. Óleo sobre tela, 46 x 55,5 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: 46 Domínguez. Galería Nacional – nr. inv. O 8079. Adquirido 1960

14. – *SBÍRKA EVROPSKÉHO UMĚNÍ. (COLECCIÓN DE ARTE EUROPEO)*. Šternberský palác (Palacio Šternberk). Galería Nacional de Praga, Praha 1, Hradčanské nám. 15. Praha 1976. Texto: Colección de arte francés de los s. 19 y 20. El texto del díptico, sin catálogo, apenas menciona (de los españoles) a Picasso, Miró, Bore y Óscar Domínguez (fue expuesta *La vidente*).

15. – *EVROPSKÉ MALÍŘSTVÍ ZE SBÍREK GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ. II. (PINTURA EUROPEA DE LAS COLECCIONES DE LA GALERÍA DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA. II)*. Ostrava 1979.

50. – *La costurera*

51. – *Bodegón con revólver*

52. – *Liberación de España*

53. – *Fecundidad / Fertilidad*

54. – *Plato Come-frutas*



CABEZA DE MUJER / HLAVA ŽENY, 1947. Dibujo a lápiz / Kresba tužkou, 28,9 x 21,1 cm. GALERIE MORAVA BRNO, REPÚBLICA CHECA / MORAVSKÁ GALERIE BRNO, ČESKÁ REPUBLIKA

16. – *EVROPSKÉ MALÍŘSTVÍZE SBÍREK GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ. (PINTURA EUROPEA DE LAS COLECCIONES DE LA GALERÍA DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA).* Ostrava 1979

- 100. – Óscar Domínguez, *La Costurera*, EM II., 50
- 101. – Óscar Domínguez, *Bodegón con revólver*, EM II., 51
- 102. – Óscar Domínguez, *Liberación de España*, EM II., 52
- 103. – Óscar Domínguez, *Fecundidad / Fertilidad*, EM II., 53
- 104. – Óscar Domínguez, *Plato Come-frutas*, EM II., 54

17. – *ARTE MAESTRA. DA MONET A PICASSO.* Florencie, Palazzo Pitti, 27. 06. - 20. 09. 1981. Textos L. Berti, J. Kotalík, Achille Bonito Oliva.

10. – *La vidente*, 1944. Óleo sobrel tela, 116 x 89 cm. DO 2656

18. – *ŠPANĚLŠTÍ UMĚLCI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY. POHLEDY DO SBÍREK MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ (23).* (ARTISTAS ESPAÑOLES DE LA ESCUELA DE PARÍS. VISTAZOS A LAS COLECCIONES DE LA GALERÍA MORAVA DE BRNO), nr. 23 de la serie. Cat. n^{os} 4 y 5; fuera del catálogo (*Cabeza de mujer*, 1947). Moravská galerie, Brno, del 8 de noviembre al 31 de diciembre de 1985. Introducción de Jiří Hlušíčka.

Gracias a unas exposiciones individuales en Praga, Olomouc y Bratislava se conoce, relativamente bien en nuestro país, la pintura de Óscar Domínguez. En nuestra exposición se le recuerda con la Composición del año 1944, que testimonia, con su ondeado flujo de líneas y su conceptualidad global misteriosa, una manera muy personal de la influencia picasiana de los volúmenes y el espacio con una imaginación surrealista. Sin embargo, como lo testimonia también el pequeño estudio de Avión (1945), se trata de una modificación relativamente libre, caracterizada por un carácter intranquilo del creador que no se ha dejado atar con ninguna doctrina de estilo.

6. – *Composición*, 1944. Óleo sobre tela, 100 x 72,8 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 44, nr. inv. A 1202

7. – *Avión*, 1945. Óleo sobre tela, 14 x 24,5 cm. Fdo. ángulo inferior izquierdo: Domínguez, inv. č. A 1768

Los dos cuadros fueron reproducidos en el catálogo. Se expuso, fuera de catálogo *Cabeza de mujer*, dibujo.

19. – *ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Výběr z díla (k 80. výročí narození)*. (Selección de su obra, con motivo del 80 aniversario de su nacimiento). Galerie hlavního města Prahy, Rytiřský sál Staroměstské radnice (Galería de la capital, de Praga. Sala de los Caballeros del Ayuntamiento de la Ciudad Vieja), del 14 de octubre al 16 de noviembre de 1986. Catálogo de Pavel Štěpánek.

[Ni la lista de las 82 obras ni el texto se reproducen aquí, pues vuelven a aparecer, en forma ampliada y modificada, en el catálogo de la exposición organizada en Olomouc, en 1997, así como en el de Tenerife, siempre indicando la referencia (Štěpánek 1986)].

20. – *HONORIO GARCÍA CONDOY EN CHECOSLOVAQUIA. SUS VISITAS, ESTANCIAS, EXPOSICIONES Y OBRAS (ESCULTURA, PINTURA Y DIBUJO) DE 1935 A 1948*. Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, del 7 de octubre al 18 de noviembre de 1990; después la exposición itineró a la Galería Nacional Eslovaca (Slovenská národná galéria), de Bratislava, del 13 de diciembre de 1990 al 20 de enero de 1991; seguidamente, por la Galería Morava (Moravská galerie), de Brno, marzo - abril 1991. Catálogo de Pavel Štěpánek.

[En el catálogo se reprodujeron fotografías de O. Domínguez en el taller de Jaromír Šolc, en Olomouc, dibujando *El gato azul*. También aparecieron fotografías históricas de la instalación de las obras de Domínguez en la exposición de los Españoles de París en 1946 en Mánes y, finalmente, sus pinturas *Mujer en bicicleta*, *Cabeza*, *Mujer con pecera*, *Taller* y *Mujer yacente*. Se agregaron dos pinturas de una colección particular de Bratislava, *Casa con bicicleta (Bicicleta)*, y *Caballo con barandilla*. Por último, el cuadro *Fertilidad*, de la Galería de Ostrava].

21. – *EURÓPSKE UMENIE V ZBIERKACH SLOVENSKEJ NÁRODNEJ GALÉRIE (ARTE EUROPEO DE LAS COLECCIONES DE LA GALERÍA NACIONAL ESLOVACA)*. Bratislava, junio-septiembre 1991. Catálogo M. Kéleti y col. El de arte moderno fue elaborado por Silvia Ilečková.

323. – *Composición con fondo azul*, 1948. Óleo sobre tela, 62,5 x 100 cm O 2090

324. – *Dos figuras*, 1948. Óleo sobre tela, 37,5 x 45,7 cm. O 2091

325. – *Estudio I*, 1948. Óleo sobre tela, 32,8 x 40,9 cm. O 2348

326. – *Estudio II*, 1948. Óleo sobre tela, 33 x 41 cm. O 2349



RETRATO DE MUJER / PORTRÉT ŽENY, 1947. Lápiz sobre papel / Tužka na papíře, 24 x 18 cm. GALERÍA KODL, REPÚBLICA CHECA / GALERIE KODL, ČESKÁ REPUBLIKA



RETRATO DE JAROMÍR ŠOLC / PORTRÉT JÁRY (JAROMÍRA) ŠOLCE, 1949. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 33 x 24 cm. COLECCIÓN PARTICULAR / SOUKROMÁ SBÍRKA

22. – ŠPANĚLŠTÍ UMĚLCI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY ZE SBÍRKY GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ. (ARTISTAS ESPAÑOLES DE LA ESCUELA DE PARÍS DE LA COLECCIÓN DE LA GALERÍA DE ARTES PLÁSTICAS DE OSTRAVA). Catálogo Vilém Jůza; julio de 1992, Dům umění (Casa de Artes), Ostrava; Oblastní galerie v Liberci (Galería regional de Liberec, Liberec), 11. 03. - 25. 04. 1993; Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě. (Galería de la Región de Vysočina), Jihlava, 02. 02. - 17. 04. 1995.

... *Este primer contacto* (el autor piensa en la exposición de 1946) *encaminó a intensificar las relaciones organizando diversas exposiciones indi-*

viduales, ante todo del dinámico Óscar Domínguez ... Lo más importante ha sido, sin embargo, la estancia de O. Domínguez en Checoslovaquia, quien pasó un corto tiempo trabajando en el taller del escultor olomucense Jaromír Šolc, quien, junto con el crítico Stanislav Křupka, tomó parte en organizar su exposición en Olomouc bajo el encabezamiento del Consejo Central de Cultura y el Grupo de Artistas Plásticos Moravos en Olomouc. O. Domínguez acordó publicar sus poemas en el catálogo de la exposición. La obra de Domínguez, que de manera formal jugó evidentemente el papel más importante entre todos los españoles presentados en la exposición (la de 1946) inspirando con su influencia a la generación checa, no ha sido en aquel tiempo surrealista, como se le recuerda hoy al autor (Domínguez) en la literatura mundial seleccionando sus trabajos más tempranos, pero estuvo bajo una fuerte influencia de la pintura cubizante picassiana. El "período picassiano" de Domínguez, situado hoy entre los años 1944 y 1949, culmina precisamente en el período de su estancia checa. La aceptación (de Domínguez) aquí tiene su lógica en la tradición del avance de la evolución a favor de la obra cubista de la generación fundadora del arte checo por el famoso grupo de artistas plásticos después del año 1910, y en la repetida vuelta a la inspiración cubista durante el periodo del cubismo lírico hacia 1930. La actividad checa de Domínguez se convirtió nuevamente en inspiradora, con su sorprendente impronta cubista. Por esta razón también nuestro espectador (checo) acepta siempre la obra de Domínguez con una elevada comprensión. [Vilém Jůza]

En la portada de este catálogo figura un dibujo de Domínguez del año 1946 (de una colección particular en Ostrava) titulado *Figuras de mujeres*, que forma parte del proyecto previo para el cartel colectivo de la exposición de los españoles en Brno. En este proyecto participaron Óscar Domínguez, Manuel Viola, Honorio García Condoy, Pedro Flores, Antoni Clavé y Baltasar Lobo, cada uno de ellos representado por un dibujo.

23. – *Bodegón con revólver*, 1946. Óleo sobre tela, 38 x 46 cm. Fdo. ángulo inferior izquierda, Domínguez 46, O 1063, repr.

24. – *Costurera*, 1946. Óleo sobre tela, 79 x 58, 5 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 46, O 1103, repr.

25. – *Fertilidad*, 1947. Óleo sobre tela, 54 x 72 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 47, O 919, repr.

26. – *Revolución*, 1947. Óleo sobre tela, 64,5 x 48 cm. Fdo. ángulo superior derecho: Domínguez 47, O 2012, repr.

27. – *Liberación de España*, 1947. Óleo sobre tela, 118 x 150 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 1947, O 1392, repr.

28. – *Come-frutas (Cabeza)*, 1948. Dibujo a pluma, témpera sobre cartón, 49,5 x 64 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 48, O 1183, repr.

29. – *Composición (Pareja)*, 1946. Dibujo a tinta china, lavado, 50,2 x 66,5 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 46, G 4474, repr.

30. – *Composición*, 1947. Dibujo a lápiz, 29,8 x 21,2 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez, Gr 6056

31. – *Bodegón*, 1947. Dibujo a pincel, tinta china, 62,5 x 45 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 47, Gr. 8702

32. – *Yacente / Acostada*, 1947. Dibujo a pincel, tinta china, 50 x 65 cm. Sin firma, Gr. 8703

33. – *Cabeza*, 1947. Dibujo a lápiz, 30 x 21,2 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 47, Gr. 8705

34. – *Paisaje*, 1947. Decalcomanía, 21,5 x 30,8 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 47, Gr. 8706

35. – *Minotauros*, 1948. Dibujo a tinta china, 32 x 23 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: OD París 48, Gr. 8704

Préstamos de la Galería Morava, de Brno:

74. – *Avión*, 1946. Óleo sobre tela, 14 x 24,5 cm. Fdo. ángulo inferior izquierdo: Domínguez, A 1768

75. – *Tauromaquia*, 1947. Óleo sobre tela, 70 x 100 cm. En el bastidor: Domínguez, A 2558

23. – **ARTISTAS ESPAÑOLES DE PARÍS: PRAGA 1946**. Caja de Madrid. Sala de Exposiciones Casa del Monte. Madrid, diciembre 1993 - enero 1994. Národní galerie v Praze (Galería Nacional de Praga), 1994; Galería Morava, de Brno, noviembre-diciembre, 1994. Textos: Valeriano Bozal, Pierre Daix, Álvaro Martínez-Novillo, Vladimír Reisel, Pavel Štěpánek, Javier Tusell, Olga Uhrová. Pr. - Expuesto en Praga 1946 nr. cat. Br. - Expuesto en Brno 1946 nr. cat.

Obras de Domínguez expuestas (se respeta la forma de las abreviaturas y otros detalles. Se agregan las páginas en que están reproducidos los cuadros en dicho catálogo).



RAMO DE FLORES / KYTICE, 1949. Óleo sobre madera prensada / Olej na překližce, 48 x 38 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, REPÚBLICA ESLOVACA
/ SOUKROMÁ SBÍRKA, SLOVENSKÁ REPUBLIKA

– *La vidente*, 1944. Óleo sobre tela, 116 x 89 cm. Galería Nacional, Praga (DO 2656), p. 212. Pr. 12. Br. 9

– *Estudio (Composición)*, 1944. Óleo sobre tela, 100 x 73 cm. Galería de Moravia, Brno (A 1202), p. 111. Pr. 13. Br. 10

– *Paisaje con árboles*, 1945. Óleo sobre tela, 60 x 73 cm. Galería Nacional, Praga (O 11229), p. 54. Pr. 15. Br. 12

– *Avión*, 1946. Óleo sobre tela, 14 x 24 cm. Galería de Moravia, Brno (A 1768), p. 55. Pr. 20. Br. 16

– *Mujeres en el balcón*, 1946. Óleo sobre tela, 38 x 24 cm. Galería Nacional, Praga (O 14743), p. 123

– *Naturaleza muerta con revólver*, 1946. Óleo sobre tela, 38 x 46 cm. Galería de Artes Plásticas de Ostrava (O 1063), p. 187

– *Mujer cosiendo*, 1946. Óleo sobre tela, 79 x 58 cm. Galería de Artes Plásticas de Ostrava (O 1103), p. 236

– *Revolución*, 1947. Óleo sobre tela, 65 x 49 cm. Galería de Artes Plásticas de Ostrava (O 2012), p. 186

– *Tauromaquia*, 1947. Óleo sobre tela, 70 x 100 cm. Galería de Moravia, Brno (A 2558), p. 122

– *Guitarra I*, 1947. Óleo sobre tela, 55 x 73 cm. Col. part. Olomouc, p. 193

– *Guitarra II*, 1947. Óleo sobre tela, 60 x 80 cm. Col. part. Olomouc, p. 192

– *Socha sádra*, Óleo sobre tela, 21 x 8 cm. Col. part. Praga, p. 110. (Hoy, en la Galería Nacional de Praga)

24. – **ÓSCAR DOMÍNGUEZ. ANTOLÓGICA. 1926-1957.** Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM (Las Palmas de Gran Canaria), 23 enero - 31 marzo 1996; Centro de Arte La Granja (Santa Cruz de Tenerife), 19 abril - 18 mayo 1996; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), 25 junio - 16 septiembre 1996. Comisaria: Ana Vázquez de Parga.

98. – *La costurera*, 1946. Óleo sobre lienzo, 81,5 x 60 cm. Firmado y fechado, ángulo inferior derecho: Domínguez 46, GVUO, repr. p. 182

99. – *Naturaleza muerta con revólver*, 1947. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm. Firmado y fechado, ángulo inferior izq.: Domínguez 46, GVUO, repr. p. 183

100. – *Revolución*, 1947. Óleo sobre lienzo, 64,5 x 48,5 cm. Firmado y

fechado, ángulo superior derecho: Domínguez 47, GVUO, repr. p. 184

101. – *Fecundidad*, 1947. Óleo sobre lienzo, 54 x 72 cm. Firmado y fechado, ángulo inferior derecho: O. Domínguez 47, GVUO, repr. p. 185

104. – *Gato azul*, 1947. Gouache y decalcomanía sobre lienzo, 61 x 43 cm. Firmado y fechado, ángulo inferior derecho: Domínguez 47. Col. part. Olomouc, repr. p. 188

107. – *Mujeres con pájaro y pez*, 1947. Gouache sobre papel, 48 x 54 cm. Firmado, ángulo inferior derecho: Domínguez. SS Olomouc, hoy Bilbao, repr. p. 191

108. – *Toro arquero*, 1948. Óleo sobre lienzo, 24 x 19 cm. Firmado y fechado, ángulo superior derecho: OD 48. Col. part. Bratislava, hoy TEA TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, repr. p. 19

110. – *Retrato de Jaroslav (sic, debe decir Jaromír) Šolc*, 1948. Óleo sobre lienzo, 14,5 x 18,5 cm. Firmado y fechado, abajo en el centro: OD 48. Dedicatoria, abajo en el centro: "Pour Jara", hoy, col. part. Barcelona, repr. p. 195

111. – *Dos figuras*, 1948. Óleo sobre lienzo, 37,5 x 45,7 cm. Firmado y fechado, ángulo inferior derecho: OD 48. SNG Bratislava, repr. p. 196

112. – *Estudio II*, 1948. Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm. Firmado y fechado, ángulo inferior derecho: OD 48. SNG Bratislava, repr. p. 19

113. – *Etude (sic) I*, 1948. Óleo sobre lienzo, 32,8 x 40,9 cm. Firmado y fechado, ángulo inferior derecho: OD 48. SNG Bratislava, repr. p. 198

116. – *Frutero y revólver* (en realidad, debería llevar el título de *El revólver de Mudroch*), 1949. Fecha al dorso, ángulo inferior derecho, con anotación del primer coleccionista. Col. part. Praga (Antigua colección de Alena Veselá). Vendido, por último, por la Galería Leandro Navarro, repr. p. 202

117. – *Composición con fondo azul*, 1949. Óleo sobre lienzo, 62,5 x 100 cm. Sin firma ni fecha, SNG Bratislava, repr. p. 203

Además, se reproducen las siguientes obras que no están representadas en la exposición:

– *Interior con florero*, 1946. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm. Antigua colección de la Galería Nacional de Praga, repr. p. 76

– *La lámpara de petróleo (Quinqué)*, 1947. Óleo sobre lienzo, 42 x 54 cm, repr. p. 76.

– *Composición con figura*, 1948. Óleo y tinta china sobre lienzo, 22 x 16 cm. Col. part. Praga, repr. p. 78

– *Tauromaquia I*, 1947. Óleo sobre lienzo, 65 x 100 cm, repr. p. 79 (antes, col. Dvořák, hoy Galería de Moravia, Brno)

– *Costurera*, 1949 (por error tipográfico se da la fecha de 19495). Óleo sobre lienzo, 51,5 x 39 cm, repr. p. 79

– *Composición con revólver*, 1949. Óleo sobre cartón, 49 x 68 cm. Col. part. Bratislava, repr. p. 80

25. – *OSUDOVÁ ZALÍBENÍ. SBĚRATELÉ MODERNÍHO UMĚNÍ I. 1900-1996. (EL PLACER DEL DESTINO. COLECCIONISTAS DEL ARTE MODERNO I. 1900-1996)*. Národní galerie v Praze (Galería Nacional de Praga), Praga, 12. 9 - 28. 10. 1996. Catálogo Jaroslav Anděl. No paginado. El aparejador Václav Dvořák (1900 - 1984) aprendió a coleccionar cuadros de manera sistemática gracias al marchante y galerista de Brno, František Venera. Bajo su influencia, Dvořák comenzó a comprar cuadros de E. Filla, A. Procházka, W. Nowak, esculturas de V. Makovský, J. Lauda y otros. En el año de 1946 compró varios cuadros de la exposición de los *Artistas Españoles de París*, que F. Venera ayudó a organizar. Dvořák fue no solamente un coleccionista, sino también un mecenas y amigo desinteresado de artistas. Seguía ampliando su colección con sensibilidad, pero en los años 50 el régimen comunista encarceló a Dvořák y confiscó su colección, que no sería devuelta a sus herederos hasta 1989.

Se reproduce *Taller*, 1944, sin nr.

26. – *ŠPANĚLSTÍ MALÍŘI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY. (PINTORES ESPAÑOLES DE LA ESCUELA DE PARÍS)*. Sala Chagall. Ostrava 1997 (por error aparece la fecha de 1977). Introducción V. Jůza

Aparece en este catálogo el mismo texto que en el de la Galería de Artes Plásticas de Ostrava en 1992 (nº. 22 de este Anexo documental).

– (sin número) Óscar Domínguez Palazón

– *Mujer y pájaro*, 1947. Dibujo a pincel, lavado, 50,5 x 55,7 cm. Fdo. ángulo inferior derecho: Domínguez 47, repr.



GALLO GALO / **GALSKÝ KOHOUT**, 1949. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 38 cm x 45,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, REPÚBLICA ESLOVACA / SOUKROMÁ SBÍRKA, SLOVENSKÁ REPUBLIKA

27. – *ÓSCAR DOMÍNGUEZ*. Muzeum umění (Museo de Arte), Olomouc, 25-11-1997 – 11-1-1998. Catálogo y comisariado, Pavel Štěpánek, 75 p., il. La exposición se llevó también a la Galería Nacional de Eslovaquia, Bratislava 1998, así como a la Galerie umění (Galería de Arte de Karlovy Vary), Karlovy Vary 1998.

28. – *ÓSCAR DOMÍNGUEZ, SURREALISTA*. Fundación Telefónica, Madrid, 29 de noviembre de 2001 - 15 de enero de 2002. Comisario: Guillermo de Osmá. Catálogo con textos de: César Alierta, Guillermo de Osmá, Marianela Navarro Santos, Pavel Štěpánek (“Óscar Domínguez y Praga”), Edouard Jaguer, Patricia M. Artundo y Emmanuel Guigon.

Obras expuestas:

29. – *La vidente*, 1944. Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm. Fdo. y fechado abajo a la derecha: O. Domínguez, 1944, nr. Cat. 29, pp. 126-127. Galería Nacional de Praga, inv. č. DO 2656

34. – *Dos figuras*, 1946. Óleo sobre lienzo, 54 x 64,5 cm. Fdo. y fechado abajo a la derecha: Domínguez/46, procedencia Pelc, Borovička, col. part. Alemania, antes de la Galería Nacional de Praga, inv. č. O 8072, hoy col. part. Barcelona, nº cat. 34, pp. 136-137

40. – *Tauromaquia*, 1947. Óleo sobre lienzo, 65 x 100 cm. Fdo. en el reverso del marco *Domínguez 47*, Moravská galerie, Brno, A 2558. Nr. Cat. 40, pp. 148- 149.

45. – *La liberación de España*, 1947. Óleo sobre tela, 118 x 150 cm. Fdo. y fechado abajo a la derecha: Domínguez/47. Galerie výtvarného umění, Ostrava, inv. č. O 1392

Otras obras reproducidas:

– *Pintura moderna*, 1943. Linotipo. Muy probablemente sea la misma que con el nº 36 aparece en el catálogo *Španělé Pařížské školy* (Españoles de la Escuela de París), Sala Hollar, Praga, enero 1948, repr. p. 41

– *Caballero armado y rinoceronte*, 1946. Aguada. Col. part. Praga, antes Galería Nacional de Praga, K 33 948, repr. p. 42

– *Come-frutas*, Praga 1948. Dibujo y aguada. Foto del archivo de Pavel Štěpánek, repr. p. 42

– *Florero*, 1947. Hoy, Galería Nacional de Praga, O 15.502, repr. p. 43

– *Franco sobre España*, 1949, Galería de la Ciudad de Bratislava, Eslovaquia, repr. p. 43

Se publica, también, una foto de la sala Mánes, p. 40

29. – ŠPANĚLŠTÍ MALÍŘI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY. (PINTORES ESPAÑOLES DE LA ESCUELA DE PARÍS). Opava, 2014

Expuestos, sin catálogo, los siguientes cuadros de Domínguez, del conjunto de las 21 obras de pintores españoles:

– *Naturaleza muerta con revólver*, 1946. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm. Galería de Artes Plásticas de Ostrava (O 1063)

– *Costurera / Mujer cosiendo*, 1946. Óleo sobre lienzo, 79 x 58 cm. Galería de Artes Plásticas de Ostrava (O 1103)

– *Revolución* 1947. Óleo sobre lienzo, 65 x 49 cm. Galería de Artes Plásticas de Ostrava (O 2012)

– *Fertilidad*, 1947. Óleo sobre tela, 54 x 72 cm. Galería de Artes Plásticas de Ostrava (O 919)



MUJERES CON ARO y fragmento de *COMPOSICIÓN [CINCO MUJERES]*, 1945. Óleos sobre lienzo con dimensiones desconocidas. Fotografiados por MATĚJKA en el taller del artista en París. Cortesía Archivo documental PAVEL ŠTĚPÁNEK / *ŽENY S OBRUČEMI z KOMPOZICE [PĚT ŽEN]*, r. 1945. Oleje na plátně neznámých rozměrů. Vyfotografováno Matějkou v umělcově ateliéru v Paříži. S laskavým svolením Dokumentární archiv Pavla Štěpánka

ČESKÉ TEXTY

ÚVOD

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Tento text a katalog k výstavě *Óscar Domínguez v Československu* je pokusem obsáhnout a analyzovat všechna doposud známá díla Óscara Domíngueze pocházející z českých a slovenských sbírek, sbírek, které jsou spojené s malířovým pobytem a výstavami v tehdejší Československu, konkrétně v době mezi rokem 1946 a 1949 v Praze, Olomouci a Bratislavě. Zde byla díla vystavena, prodána, darována či dovezena z Paříže jejich českými a slovenskými majiteli, takže s několika výjimkami zahrnují roky 1943-1949. Velká část z nich vznikla z malířovy tvorby v Československu jako součást úsilí o přípravu individuální výstavy konané v Praze, Olomouci a Bratislavě. Katalog navíc zahrnuje díla, jejichž majitelé jsou v současnosti neznámí, což je případ děl prodaných v aukcích či těch, jejichž majitelé odmítli jejich zapůjčení, anebo některých, jež známe jenom z dobových fotografií. Současné výzkumy dokládají, že i v porovnání s posledními výstavami (1986-1996) zbývá řada děl, jimž se z různých důvodů nedostalo pozornosti. Na druhou stranu se díky intenzivní obchodní činnosti objevilo mnoho děl přisuzovaných Domínguezovi, ačkoliv jejich pravost je přinejmenším pochybná; jedná se o kopie a parafráze Domínguezových děl, které jsou bohužel v některých případech považovány za díla originální.

Můj výzkum začal v roce 1965, kdy jsem se začal zajímat o moderní španělskou malbu díky výstavě Španělů v Paříži připravené Národní Galerií v čele s Dr. Marií Hovorkovou, již vděčím za víc než jen počáteční podnět. Nicméně hlavní impulzy přišly se dvěma návštěvami: první z nich byl Fernando Castro z Tenerife, jenž v roce 1973 připravoval svou diplomovou práci o Domínguezovi; pomáhal jsem mu vyhledávat díla a byl jsem mu průvodcem a překladatelem. Výsledkem byla monografie publikovaná v roce 1978, která je dodnes užitečná všem zájemcům o Domínguezovo dílo. Stejný scénář se opakoval později, v roce 1975, s návštěvou Maud a Eduarda Westerdahlových, kteří plánovali vydat obsáhlou monografií. Bohužel byl projekt předčasně přerušen Eduardovou smrtí během přípravných prací.

V návaznosti na svůj vlastní výzkum jsem připravil dvě výstavy z československého materiálu. První z nich, k 80. výročí Domínguezova narození (3. ledna 1906) v roce 1986, ještě v době komunismu, v Galerii hlavního města Prahy (v budově Staroměstské radnice), se skromným katalogem. O jedno desetiletí později, v roce 1997, jsem zorganizoval druhou výstavu, rozsáhlejší a s lepším katalogem, pro připomenutí půl století od Domínguezovy výstavy v Uměleckém muzeu v Olomouci v roce 1947. Již první výstava v Praze posloužila jako impuls pro další akce v samotném Španělsku, když konečně padl komunistický režim a přišla změna politického systému, jež dovolila více svobody pro naši činnost, zejména ve věcech zapůjčování děl a publikování analytických prací, což by předtím nebylo bývalo povoleno. Podílel jsem se aktivně na třech výstavách. První z nich, *Španělstí umělci z Paříže: Praha 1946* (Caja de Madrid, Madrid, prosinec 1993 – leden 1994, výstavní sál Casa del Monte; Javier Tusell a Álvaro Martínez-Novillo jako kurátoři). Druhá výstava, s kurátorkou Anou Vázquez de Parga, se jmenovala *ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Antológica. 1926-1957* (Putovní: Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 23. ledna – 31. března 1996; Centro de Arte La Granja, Santa Cruz de Tenerife, 18. dubna – 18. května 1996; Národní

muzeum umění Reina Sofía, Madrid, 25. června – 16. září 1996). A konečně třetí výstava, *Óscar Domínguez, surrealista*, s kurátorem Guillermem de Osma uspořádaná Nadací Telefónica Madrid, 29. listopadu 2001 - 15. ledna 2002.

Na tomto místě by, myslím, bylo vhodné vzpomenout na slova Álvara Martíneze-Novilla u příležitosti první výstavy: "Pražská výstava by byla zapomenuta a mnohými ignorována, kdyby nebylo houževnatosti Pavla Štěpánka, který nám díky sledu svých článků, s dosahem do Španělska již od šedesátých let, ozřejmil existenci bratrských vztahů mezi českými umělci a Pařížskými Španěly během čtyřicátých let. Navíc nás upozornil na existenci děl těchto Španělů ve veřejných i soukromých sbírkách v Čechách a na Slovensku".

Bylo pro mě příjemným překvapením, když jsem byl pozván Isidrem Hernándezem Gutiérrezem, konzervátorem sbírky Óscara Domíngueze v TEA Tenerife umělecký prostor, abych realizoval tento projekt nazvaný *Óscar Domínguez v Československu*, který následoval po společné práci na výstavě *Kanárská malba XX. století*, konané v Galerii města Bratislavy (23. dubna – 21. června 2010) a na Novoměstské radnici v Praze (29. června – 26. srpna 2010). V jejím katalogu jsem představil téma uměleckých česko-kanárských vztahů, ve kterých figurují např. Jindřich Štyrský, Vítězslav Nezval, Manolo Millares, Jiří Georg Dokoupil či Manolo Blahnik. Nicméně nevyšším představitelem uměleckého bratrství mezi Československem a Kanárskými ostrovy byl bezesporu Óscar Domínguez, jak dokazuje, myslím, tato výstava.

ŽIVOT A DÍLO DOMÍNGUEZE V PRAZE A OLOMOUCI

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Pařížští Španělé v čele s Picassem sehráli důležitou roli ve vývoji tzv. Pařížské školy (Picasso, Gris, Dalí, Miró, González, Viola, Parra, Condo, Domínguez atd.¹). Díky náhodným okolnostem a vysoké četnosti kontaktů mezi českými umělci a Paříží se Španělé z francouzské metropole prosadili v tehdejší Československu, a zejména v dnešní České Republice, kde byli obdivováni, a v případě Domíngueze až uctíváni. Jestliže Picasso byl v Praze známý již před velkou válkou, téměř v začátcích kubistické revoluce, a Gris, Miró a Dalí se dostali do povědomí v meziválečném období, skupina mladých Španělů vstoupila na českou a slovenskou scénu díky několika různorodým výstavám konaným během tří poválečných let, mezi rokem 1946 a 1949, v Praze, Brně, Olomouci, Prostějově, Zlíně a Bratislavě².

Pouhých několik měsíců po skončení II. světové války (v Praze 9. května 1945), v lednu a únoru roku 1946, se v tehdejší největší pražské výstavní síni Mánes (na počest zakladatele moderní české malby XIX. století, Josefa Mánes³) konala kolektivní výstava této španělské skupiny, nazvaná *Umění republikánského Španělska* (s podtitulem *Španělští umělci Pařížské školy*, jež upřesňoval předchozí politické označení). Dalo by se dokonce říci, že se stala jakýmsi zástupcem francouzského umění; a přestože se umělecký život znovu probouzí v poválečném nadšení a v Praze se konají s krátkým časovým odstupem výstavy francouzského, belgického, anglického a amerického umění, žádná nevzbudila takový ohlas a zájem jako ta španělská. V jistém slova smyslu se španělská výstava stala symbolem konce sedmileté izolace způsobené II. světovou válkou.

Dopad této události byl obrovský. Španělská výstava dosáhla výrazného uměleckého, politického i společenského úspěchu, nemluvě o tom ekonomickém⁴. Domínguezovi se dostává univerzálního uznání a setkává se se špičkovými osobnostmi tehdejší společnosti. Španělská skupina je přijata prezidentem tehdejšího Československa, Eduardem Benešem, což dodalo Španělům jistý nádech výjimečnosti v pražské společnosti, který do té doby nezažili. Díky těmto skutečnostem víme, že Domínguez se přes svůj sociální nekonformismus a informalismus v mnoha ohledech cítil polichocen a poctěn, jak to doslovně a hrdě sdělil své ženě Maud v dopise napsaném ve francouzštině, ve kterém popisuje, jak je neustále někým zván, jak pro něj přijdou v devět ráno a vrací se ve tři v noci úplně vyčerpaný. Město (Praha) je pro něj „zázrakem, výstavou, úspěchem“⁵.

¹ Autor věnoval monografie některým z nich, jak knihy tak články. Např.: Pavel ŠTĚPÁNEK, *Picasso v Praze*, Madrid: CSIC, 2005. O Dalím, v češtině, „Českoslovenští malíři“. *Salvador Dalí a jeho vliv na české umění*. Praha: Galerie Miró 2010. O Joanovi Miró, „Joan Miró en Checoslovaquia, historia de una aceptación“, Última Hora, Mallorca, LXXV, 15-IV-1978, s. 158. Viz také *Honorio García Condo v Československu. Jeho návštěvy, pobyty, výstavy a díla (sochařství, malba a kresba)* z let 1935-1948. Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, 7. října – 18. listopadu 1990. Další články ve španělštině o Miró, Clavém, Floresovi, Parrovi atd.: „Manuel Viola v Praze v roce 1946“, *Boletín Musea a Institutu “Camón Aznar”* (Zaragoza), LIX-IX (221-236), 1995, s. 221-236; „Ginés Parra v Československu“. In: *Ginés Parra: El espíritu de la materia* (1896-1960), Almería, ed. Arivi Otero, 2006, s. 29-35 (Fundación Unicaja, 4. prosince 2006 – 28. ledna 2007, Almería, Centro de Arte Museo de Almería); a o Antonim Clavé, „Clavé v Praze“, *Estudios pro Arte* (Barcelona), 1976, č. 6, duben-červen, s. 56-61.

² Tento text byl publikován pod názvem „Óscar Domínguez, Surrealista, Madrid, Fundación Telefónica, 2002 (výstava 29. listopadu 2001 – 13. ledna 2002)“, s. 36-43, nyní změněno.

³ Pavel ŠTĚPÁNEK, „Česká malba XIX. století“. In: *Goya, Revista de Arte* (Madrid), 1972, č. 107, s. 290-295. Kromě toho byla nedávno vydána kniha o umělci a jeho mecenáších: Pavel ŠTĚPÁNEK, *Mecenáši Josefa Mánesa – portugalský rod Silva Tarouca – a jeho role v české kultuře*, Olomouc, Univerzita Palackého, 2015, 230 stran.

⁴ Robert MEČKOVSKÝ, *Stavitel Václav Dvořák jako mecenáš a sběratel umění*. Diplomová práce z Masarykovy Univerzity v Brně, MU Brno, 2006, dostupná z: http://is.muni.cz/th/10992/ff_m/doc1.pdf. Dvořák ve své době zakoupil díla od osmi španělských umělců, včetně jednoho od Picassa.

⁵ Fernando CASTRO, *Óscar Domínguez a surrealismus*, Madrid, Cátedra, 1978, s. 35, kde je otištěna oficiální fotografie z návštěvy u prezidenta a dopis pro Maud. Kniha je stále základním zdrojem informací o Domínguezově díle.

Významná část vystavovaných děl, především maleb, kreseb a rytin (celkem 244), zůstala v českých sbírkách, včetně jednoho Picassa. K úspěchu také přispěla fyzická přítomnost osmi z devatenácti Španělských umělců, téměř polovina; konkrétně: malíři Óscar Domínguez, Joaquín Peinado, Pedro Flores, Antoni Clavé a Manuel Viola, a sochaři Baltazar Lobo, Honorio García Condoy a Apel.les Fenosa, kteří navázali umělecké i osobní vztahy s mnohými českými umělci, některé na celý život.

Z dnešního odstupu můžeme vidět, že se mezi Československem (dnešní Českou republikou) a Španělskem odehrálo sblížení, které bychom mohli nazvat "archeologickým řezem"⁶ vzájemných výtvarných vztahů. Umožnila to pravděpodobně tradice české "*moderny*" (tj. meziválečného avantgardního hnutí, které se pohybovalo mezi kubismem a picasovským surrealismem). A byla to především generace, která vstoupila na uměleckou scénu v druhé polovině třicátých let a začátkem let čtyřicátých – již za války (i přes německou okupaci, která stěžila tolerovalu tendence, které otevřeně odporovaly jejich teorii zvrhlého umění (*entartete Kunst*) – generace, kterou Pařížští Španělé ovlivnili rozhodujícím způsobem, až "osudně"⁷, a zanechali tak stopu v celém českém poválečném současném umění. A ještě více zapůsobili na slovenské umělce⁸. Tato generace však byla připravena a ztotožňovala se se Španěly díky četným prezentacím vlastní vize španělské občanské války (i přesto, že většina těchto umělců nikdy nenavštívila Španělsko), takže by se dalo mluvit o široké tematické lince v českém panorámatu, které dominovaly motivy a přímé či nepřímé narážky na španělskou bolestivou zkušenost. Tato česká generace dokázala těžit z posledních záchránů internacionalismu avantgardy a z nekonečnosti poezie a představivosti, ale zároveň se v této zemi nahlíželo na občanskou válku jako na předzvěst střetu dvou světů, jak se také skutečně stalo⁹. Stejně tak zachytila pocit absurdity bytí a intuitivní potřebu hájit hodnoty života a stvoření. Samozřejmě se každý vyjadřoval svým způsobem: od mytologických námětů, přes realistické zpodobnění myšlenek, až po karikaturní tvorbu.

Co je z dnešního pohledu zajímavé, je to, s jakým nadšením byli přijati španělští představitelé na výstavě v Mánesu a do jaké míry ovlivnili podnětným způsobem českou a slovenskou uměleckou scénu, a to především Domínguezovou tvorbou. Pokud se pokusíme zmapovat kontakty, jež vznikly mezi umělci obou zemí po válce, musíme vzít v úvahu sympatie Čechů vůči Španělsku postiženého občanskou válkou, "zemi sedmi barev", jak jí nazval básník František Halas (1901-1949)¹⁰ či ještě více romanticky Josef Hora (1891-1945), jež viděl v obdivovaném Španělsku "obraz mojí vlasti v jiném světě"¹¹. Vybral jsem tyto verše zmíněných básníků, jež vyjadřují dokonale dobovou náladu a vznikly v žáru občanské války, když bylo Španělsko v hledáčku českých intelektuálů, abych názorně ilustroval iluze a solidaritu, jež vzbuzovalo Španělsko v českém intelektuálním prostředí, především levicovém a mezi přívrženci demokracie. Tyto iluze, jež vzbudilo Španělsko po vypuknutí

⁶ Javier TUSELL a Álvaro MARTÍNEZ-NOVILLO, "Nezbytná obnova". In: *Artistas Españoles de París: Praga 1946*, Madrid, Caja de Madrid (výstava prosinec 1993 – leden 1994), s. 13.

⁷ *Evropské malířství ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě. II.* Ostrava, 1979 (text V. JÚŽA), č. kat. 54. O Domínguezově tvorbě se zde píše: "Zdalo se, že oplýval velkou soudržností, když tento umělec vystavoval své obrazy v krátkém časovém období mezi lety 1944 a 1945. Možná proto, že jeho tvorba byla pod silným vlivem Picassa, spolu se surrealistickou tenzí, což rezonovalo se dvěma důležitými směry tradice moderního českého umění, zapůsobil na mladé české poválečné umění tak fatálním způsobem".

⁸ Zuzana BARTOŠOVÁ, "Roky po Oslovení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom umení. Malba, grafika a kresba 1945-1948". *Ars, separata*, s. f., s. 43-60.

⁹ *Česká avantgarda Španělsku*. Ministerstvo kultury Československé Socialistické Republiky, Národní památka Terezín, červenec-srpen 1987. Terezín, IV patio. Ed. Fr. ŠMEJKAL, bez číslování.

¹⁰ Halas je také autorem bojovné a republikánské básně nazvané *Miřte!* Pokud jde o Josefa Čapka, tehdejší umělecká historička Pavla PEČINKOVÁ (In: *Josef Čapek*, Praha, 1995, s. 72) bystře poznamenala, že cykly *Oheň a touha* jsou "variace Guerniky podle Čapka".

¹¹ Jiří HLUŠÍČKA, *Jaroslav Král*, Praha, Odeon, 1990, s. 45.

konfliktu, umožnily a usnadnily o deset let později významné ztotožnění – nejen umělecké ale také citové a politické – se Španěly, kteří reprezentovali svou tvorbou či osobně onu milou a romantickou zemi. Díky tomu všemu je lépe pochopitelné, jak podobnosti a shody mezi španělskými umělci a jejich obdivovateli v Praze, jak bylo zaznamenáno dobovou kritikou, v pamětech či v nových analytických studiích s časovým odstupem, umožnily vzájemné pochopení a empatii¹².

Stejně tak jsou patrné vazby mezi skupinami a jednotlivci v konkrétních dílech českých umělců, ale nedá se mluvit o čistě španělském vlivu, neboť je také zřejmý vliv Pařížské školy. Španělé, a zejména Domínguez, plnili roli zprostředkovatelů. Výjimečně zaznamenáme folklórní a formální vlivy českého, moravského a slovenského prostředí v dílech Clavého, Domíngueze a Condoye, neboť mnohá díla – ať už s věnováním nebo bez něj – byla realizována pro české přátele.

Největší pozornost mezi všemi španělskými reprezentanty (jak pro jeho dílo, tak pro jeho osobnost) budil Óscar Domínguez; a to nejen počtem vystavených děl (dvanáct), ale především silou své přitažlivé osobnosti, svou originalitou a koherencí ať už uměleckou či osobní a autenticky surrealistickou. Nemůžeme však opomenout, že v případě Domíngueze je patrný tento vliv již před II. světovou válkou, v jeho dekalkomaniích, které ovlivnily české surrealisty v čele s Vítězslavem Nezval¹³. Podobně malíř František Vobecký (1902-1991) objevil dekalkomanii Óscara Domíngueze s předstihem, již v roce 1938¹⁴. Také malíř Zdeněk Sklenář, autor jednoho z velmi dobrých portrétů Domíngueze dochovaných do dnešních dnů (kresba), využil Domínguezovu lekci, i když s příkloněním k verzi Maxe Ernsta¹⁵.

Óscar Domínguez odpověděl na velký zájem tím, že se do Československa vrátil ještě dvakrát, a prožil zde velmi intenzivní období jak z hlediska společenského tak profesionálního, a to nejen v hlavním městě Praze, ale také v Olomouci a Bratislavě, nemluvě o krátkých výletech na jiná místa. Pracoval zde tak intenzivně, že téměř čtvrtina jeho známých děl pochází z českých a slovenských sbírek (či prošla československým územím), což stále vzbuzuje jisté překvapení, zejména na Slovensku.

Podruhé se prezentoval v Praze ve stejném roce 1946, znovu v Mánesu (v malém sále) spolu s Juliem Gonzálezem a Ismaelem Gonzálezem de la Serna. Poté vystavoval v ročních intervalech: poprvé v Olomouci (1947), poté znovu v Praze (1948) a potřetí a naposledy v Bratislavě v lednu 1949, kdy už byla umělecká scéna v rukách komunistů, kteří vyžadovali kritérium socialistického realismu a zavrhovali jakýkoli směr, který mu odporoval¹⁶.

Kromě obrazů prezentovaných na výstavách, povětšinou prodaných či darovaných, zůstala v českých sbírkách také mnohá příležitostná díla, která Domínguez vytvořil ve třech městech, Praze, Olomouci a Bratislavě, kde mu jeho čeští a slovenští (v případě Bratislavy) přátelé a kolegové zapůjčili své ateliéry, aby mu

¹² Studoval jsem toto téma v práci nazvané "Španělsko, obrazy mé vlasti v světě jiném". Paralely a obdoby českého a španělského umění. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Historia Artium III*, 2000, s. 251-280.

¹³ Vítězslav NEZVAL, "Dekalkomanie". In: *Magnetická pole* (výběr a organizace J. TOMEŠ), Praha, 1967, s. 124-126, repr.

¹⁴ Velebena Andrém Bretonem v časopisu *Minotaure*; viz *František Vobecký, raná tvorba 1926-1938*. GhmP, Praha, leden-únor 1985 (kat. Fr. ŠMEJKAL). Též teoretik umění Karel Teige se věnoval dekalkomanii.

¹⁵ František ŠMEJKAL, *Zdeněk Sklenář*, Praha, Odeon, 1984, s. 26.

¹⁶ Diskuze vznikla na popud výstavy *Domínguez*. Výtvarný odbor Umeleckej besedy slovenskej, Bratislava – výstavný pavilon UBS, leden 1949; ač byl na počátku výstavy Domínguez prezentován jako umělec vyhovující novým tendencím, během výstavy se stává cílem útoků nových dogmatiků, jak nedávno ukázala L'udmila PETERAJOVÁ, *Cesty a příběhy moderného umenia*. Zborník referátov z vedeckej konferencie k 70. narodeninám prof. Ľudmily Peterajovej. Bratislava 1997 (editováno 1998). Red. Ľuba BELOHRADSKÁ, s. 7-9 a Maliar, "Óscar Domínguez". In: *Sborník VŠUP*, Bratislava, 1999. Domínguez zmizel krátce po inauguraci.

umožnili pracovat. Jiní sběratelé nabyli jeho díla v jeho pařížském ateliéru, kde ho navštěvovali. Tak se také stalo, že na poslední pamětní výstavě k výročí půl století od Domínguezova pobytu v Olomouci se objevilo několik obrazů poprvé k vidění od zmíněného pobytu. V katalogu z Olomouce jsem shromáždil více než 100 děl z českých a slovenských sbírek z doby 1944-1949, což představuje čtvrtinu v současnosti známých Domínguezových děl, i když některá byla prodána do zahraničí, včetně Španělska¹⁷.

Domínguezův pobyt Olomouci v roce 1947 byl zapříčiněn přátelstvím se sochařem Jaromírem Šolcem, kterého poznal v Paříži jako studenta, jenž ve francouzské metropoli strávil nejlepší roky svého života; Šolc ho přijal ve svém domě v moravském městě, představil ho svým přátelům a pomohl mu zorganizovat individuální monografickou výstavu (v *Domě umění* v Olomouci, dnes již neexistujícím). Šolc je navíc autorem jednoho velice charakteristického portrétu Domíngueze, který ho zachycuje při vášnivé práci na jednom obraze. Šolc, jakožto sochař tou dobou se surrealistickým přístupem, zachytil ve své tvorbě kontakt s Domínguezem. Velké množství fotografií od tehdy také malíře, později scénografa Národního divadla v Praze, Oldřicha Šimáčka, zachycuje přátelskou atmosféru, nepochybně nejvíce neformální a radostnou mezi třemi navštívenými městy. Z Prahy jsou dobře zdokumentována setkání většinou díky návštěvám celé španělské skupiny a z Bratislavy známe pouze oficiální fotografie a karikatury z místních časopisů. Narozdíl od toho, z Olomouce nacházíme lidsky hřejivá svědectví úsměvů, objetí, žertů a nekonečné radosti. A nebylo to jen proto, že Domínguez a Maud zde strávili Vánoce a Nový rok 1948, jež jsou zde tradičně oslavovány, ale i proto, že v Olomouci se setkal malíř s velmi vřelým přijetím.

Zájem o Domínguezovu tvorbu pokračoval mezi českými umělci dlouho poté, co skončila výstava v Praze, nejen díky dalším návštěvám Prahy, Olomouce a Bratislavy, ale také proto, že návštěva Domínguezova pařížského ateliéru (a téměř celé Španělské skupiny v Paříži) se stala téměř povinností mezi českými umělci, kteří vycestovali do Francie v následujících třech letech, tak jak je to zdokumentováno v denících, zápiscích, dopisech a pozdějších vzpomínkách samotných umělců, jako byl Karel Černý a František Gross. Tyto návštěvy ustaly až kvůli zákazu komunistického režimu, který nastoupil v roce 1948.

Podle slov zástupce generace, která prožila tyto chvíle, malíře a kritika Václava Zykunda (1914-1984)¹⁸, období, které následovalo bezprostředně po válce, znamenalo pro českou malbu především obnovu meziválečných tradic. Mladá generace přinášela nové impulzy, jako umělci sdružení okolo skupiny Sedmého října – zformované malíři jako Václav Hejna (který prosazoval zejména Honoria Garcíu Condoye), Liesler, Paderlík, Seydl¹⁹ a Plátek –, stejně jako okolo *Skupiny 42*, jež hledala inspiraci v současné civilizaci a která sdružovala – kromě výtvarníků – básníky Jiřího Koláře (autora nadšeného dopisu, ve kterém píše z Paříže o Španělech), Kainara a Blatného, kromě jiných. A do třetice, *Skupina RA*, oddaná aktivnímu surrealismu mezi lety 1945 a 1948. A bez rozpaků můžeme říci, že také měla něco společného se Španěly.

¹⁷ Olomoucká výstava byla koncipována jako putovní a objela místa, na kterých Óscar Domínguez žil jistý čas, jako ve slovenské metropoli, v Národní galerii Bratislavy, a ve světoznámých lázních Karlových Varech (Galerie umění). Jednalo se o výstavu, která významně rozšiřovala český a slovenský přínos uměle, trochu podceněný, dle mého názoru, ve zmiňované antologické výstavě konané v roce 1996 na Kanárských ostrovech a v Madridu, neboť při této příležitosti bylo vystaveno pouze dvanáct děl z českých a slovenských sbírek, neboli ani ne desetina všech zdokumentovaných děl. Olomoucký katalog obsahuje nejen umělcovu biografii, obrazy, kresby, dekalkomanie a trojrozměrné předměty, ale také kompletní seznam jeho děl představených na výstavách konaných na československém území, a navíc se analyzuje vliv jeho děl na české a slovenské malíře. Důvody prodeje jsou následující: z důvodů restitucí byly některé sbírky, do té doby v majetku státních muzeí, v zájmu spravedlnosti vráceny potomkům sběratelů, kterým byly zabaveny, aby byly v zápětí prodány.

¹⁸ Václav ZYKUND, "České malířství z let 1945-1965", *Dějiny a současnost*, 1967, č. 1, s. II.

¹⁹ Zdeněk Seydl (1916-1978), *Rozblíheli chrám nástrojů*, olej na plátně, 45 x 130 cm; vystaveno v Národní galerii, XII/1987; zakoupeno 1984. Na jednom obraze vidíme býka ve stylu Domíngueze.

Na prvním místě bychom měli jmenovat Františka Grosse (1909-1985), jednoho z prvních, který spolu s Adolfem Hoffmeisterem a Aloisem Fišárkem zorganizoval španělskou výstavu. Sám Gross vzpomíná²⁰: "Paříž má pro každého malíře jedinečné kouzlo. Pro českého malíře dvojité, protože všechno moderní umění k nám přišlo přes Paříž. Já sám mám nezapomenutelné vzpomínky, jako např. [...] na setkání se španělskými malíři v jedné restauraci, kde znenadání začala zpívat španělská zpěvačka, [...] návštěvu Picassova ateliéru, kde nás přijal Sabartés [...]".

Jisté sympatie najdeme také u Františka Hudečka (1909-1990). Jeden jeho obraz, *Noční chodec*²¹, jakoby byl vystřižen z Domínguezových maleb, i když Hudeček nemohl znát jeho poslední etapu. Stejně tak je to s jeho dílem *Hlava*, z roku 1946, jejíž kompozice vykazuje podobné struktury jako v Domínguezových *Býčích zápasech* (*Tauromaquias*). Něco podobného se děje v několika dílech Františka Grosse²². Jiný očitý svědek, historik umění a tehdejší student Jaromír Zemina, podotýká: "Pravděpodobně větší vliv než Picasso měli jeho mladší krajani v Paříži, např. Óscar Domínguez, a naproti tomu trochu přeceňovaný B. Lobo."²³.

Všechny tyto umělce ovlivnila zmíněná španělská výstava v Mánesu²⁴. Sám Zykmond, jenž započal svou malířskou kariéru obrazem nazvaným *Španělsko* (1937), začal vykazovat Domínguezovy vlivy nedlouho poté, co se osvobodil od "vězení teratologického světa Salvadora Dalího"²⁵ ve svých malbách, jak se nedlouho poté ukázalo na výstavě tohoto českého malíře, která se konala ve stejném sále Mánesu v roce 1947, v nichž jsou znát odezvy na Domínguezův *Taller* (dnes v soukromé sbírce v Brně)²⁶ a kde můžeme zaznamenat odrazy domínguezíanských žen, především tolik opakované *Ženy na balkóně*. Navíc, inspirován Domínguezovou dekalkomanií, Zykmond nazývá svůj fotografický postup *fotokalko*²⁷.

Takto bychom mohli pokračovat do nejmenších detailů, které by však jen unavily čtenáře fakty více než doloženými: hluboký zájem o Domínguezovu tvorbu v Praze, ale také v Olomouci a Bratislavě. V každém případě zůstává zřejmý význam Československa pro dílo tohoto všestranného španělského umělce.

²⁰ František Gross, Praha, Obelisk, 1969, s. 15. Tento umělec odjel do Paříže z důvodu výstavy *Art Tchécoslovaque 1938-46* v Galerii La Boétie. Na straně 18 můžeme vidět jeho kresby realizované u Gonzálezových soch, přímo na výstavě v Praze, což umožnilo identifikovat ty, které se neobjevily na dochovaných fotografiích.

²¹ Reprodukováno na plakátu k výstavě Skupiny 42 konané v Litoměřicích v roce 1989 (8. června – 13. srpna 1989).

²² Lept *Letadlo*, později *Postava*, č. kat. 125, *V prostoru 20. století*, Galerie hlavního města Prahy, 1996 (kat. ed. Hana ROUSOVÁ, akvarela na papíře, 25,5 x 19,5 cm, č. inv. K 1771). Také k tématu: *Na balkóně*, *Zátiší se šicím strojem*, z roku 1944; *Žena s kočkou*, po roce 1946; Hudeček se shoduje se Španěly, zejména s Domínguezem.

²³ Jaromír ZEMINA, *Jaromír John*, Praha, Odeon, 1988, s. 30.

²⁴ ZYKMUND, *op. cit.*, v pozn. 15, s. III.

²⁵ Eva PETROVÁ, *Dějiny a současnost*, 11/66 II, např., *Boticelliho spektrum*, 1938; katalog skupiny RA, Praha 23. června – 11. září 1988, úvod František Šmejka; a konečně, Marie MŽYKOVÁ, *Václav Zykmond*, Olomouc, 1992, s. 6.

²⁶ Olej na plátně, repr. v *Členská výstava 1947*, Mánes, Praha, 1947.

²⁷ Viz katalog skupiny RA, *op. cit.*, poznámka 22 a s. 112 a dále. Kromě toho nedávná diplomová práce, dosud nepublikovaná, která se detailně věnuje skupině RA: Olga BUCIOVÁ, *Skupina Ra a surrealistický odkaz v české imaginativní tvorbě*, Brno, Masarykova Univerzita, 2006.

ÓSCAR DOMÍNGUEZ NA SLOVENSKU

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Jaká byla umělecká situace na Slovensku v době, kdy Domínguez vystavoval v Bratislavě? Vraťme se ještě do roku 1946: také slovenští umělci se zúčastnili výstavy československého umění v Paříži. Byli to malíři Ladislav Guderna, Ervín Semian, Ernst Zmeták, František Studený, Peter Matejka a Ján Mudroch. Lze předpokládat, že aspoň některý z nich, jestli ne všichni, se setkal se španělskými umělci z Paříže, přinejmenším na výstavách konaných v únoru v Praze a později v Brně. Dopad této výstavy Španělů na slovenskou tvorbu byl podle historičky Zuzany Bartošové ještě větší než v Čechách a na Moravě¹.

Jestliže na Slovensku přezívá – podle názoru Bartošové – přístup charakterizující tvorbu předválečnou (která končí rokem 1945), okolo poloviny roku 1946 se začíná situace měnit.

“Bezprostřednou příčinou sa javí výstava umelcov demokratického Španielska, ktorá sa uskutočnila v zime toho istého roku v Prahe a výber z nej bol potom prenesený do Brna a Bratislavy. Ešte v tom istom roku sa zmenila obsahová náplň i tvaroslovná reč slovenskej maľby ako celku. Premena bola natoľko závažná, že sa dotkla tým či oným spôsobom vari každého maliara. Vcelku sa dá charakterizovať ako odklon od spôsobu obrazového vyjadrovania, ktorý bol aktuálny v období vojnových rokov, vo všeobecnosti poznamenaného vplyvom Rouaultovho i Majerníkovho diela, smerom k uvedomelému nadviazaniu na zreľú fázu Picassovej tvorby. Výsledky tejto tendencie boli potom blízke umeleckej výpovedi španielskych maliarov parížskej školy, ktorí, nadväzujúc na rovnaké východisko, formulovali svoj prejav v expresívnejšej polohe. Doterajšie námetové okruhy, ktorých spoločným menovateľom bolo viac či menej zašifrovaný odpor voči vojnovému násiliu, vystriedali civilné motívy (mesto a krajina, portrét a zátišie) a nastalo aj nové oživenie folklórnej tematiky.

Táto premena má však aj hlbšie korene ako bezprostredný impulz spomenutej výstavy. Picassovo dielo v tomto období v sebe sústreďovalo nielen overené hodnoty modernej maľby nášho storočia súvisiace s jeho experimentálnymi začiatkami, ale aj všetky jej ďalšie výboje, či už ide o klasicizujúce, surrealizujúce alebo dekoratívne tendencie, ktoré tento geniálny umelec dokázal jedinečným spôsobom pretaviť vo svojom diele.” [...].

Autorka dále připomíná politický protifašistický postoj, stejně jako celkovou situaci, která byla na Slovensku po pádu Slovenského štátu odlišná (zde je třeba připomenout, že Slovensko po svém oddělení od Československa za souhlasu Hitlera netrpělo tolik strastmi války, pouze na jejím konci): “Pravdaže, prispela k tomu i nová spoločenská situácia, ktorá priala umeleckým vývojom...”. Z jiného zdroje² se dozvídáme:

“Novú tvorbu charakterizuje výrazná rytmizácia, ktorá poznačila geometrický charakter línií, väzby kontúr, skladbu tvarov i harmóniu ostrých farebných tónov. Narastajúcu expresivitu výrazu určuje

¹ Zuzana BARTOŠOVÁ, “Roky po Oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom umení. Maľba, grafika a kresba 1945-1948”. *Ars, separát*, s. 43-60; omylom však uvedla, že výstava byla také instalována v Bratislavě. Viz též Marian VÁROSS, “Vznik a povaha slovenskej moderny”, *Výtvarný život* XI, 1966, č. 6-7, s. 228; vlivy Španělska pojednává na s. 237.

² Bohumír BACHRATÝ, *Peter Matejka*. Bratislava, Pallas, 1978, s. 15.



GUITARRA / KYTARA, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 53,8 x 69 cm. CORTESÍA / S LASKAVÝM SVOLENÍM GALERÍA GUILLERMO DE OSMA, MADRID

dynamické zdôrazňovanie formových zložiek, ktoré syntetizovali rôznorodé vplyvy a impulzy. Bolo to jednak poučenie z tvorby Pabla Picassa v tridsiatych rokoch, pôsobenie diela mladej generácie španielskych maliarov Parížskej školy (... Viñes, Domínguez), ale aj živý odkaz rytmu, dynamiky, dekoratívosti skladby 'farboplôch', čo v rámci dedičstva ľudovej výtvarnej kultúry povýšilo na jedinečný výrazový i významový systém v modernom slovenskom umení Ľudovít Fulla."

Ale zmínené charakteristiky se vzťahujú také na diela umelcov ako boli Wiliam Chmel, L. Kudlák, V. Hložník či E. Nevan, kromě jiných.

Nejvíce ovlivněn Domínguezem byl Ladislav Guderna, jenž využívá techniky dekalku ještě v sedmdesátých letech³. Dalšími projevy blízkosti k Domínguezovi je celá řada *Zátiší* Ferdinanda Hložníka⁴. Samostatným problémem by bylo důkladné prozkoumání etapy pobytu Domíngueze v Bratislavě, konkrétně v ateliéru Jána Mudrocha (ačkoliv byl španělský umělec ubytován u manželů Slabejových), příslušníka slovenské generace 1909. Vyškolen v Praze a člen pražské Umělecké Besedy – což potvrzuje česko-slovenskou vzájemnost) – Mudroch se po válce v Bratislavě stal iniciátorem a spoluzakladatelem nových uměleckých institucí, včetně popudů k založení Slovenské národní galerie – což se splnilo později – a časopisů, a obnovil Uměleckou Besedu Slovenska; právě zde uspořádal Domínguezovi a ještě před ním Condoyovi jejich výstavy. Na Mudrocha zapůsobila francouzská poimpresionistická malba, mj. její představitelé Bonnard a Rouault, avšak inspiroval se i starými mistry, např. Goyou. Již v roce 1940 reagoval motivem *Zavražděný básník* na španělské události, s věnováním vraždě Garcíi Lorky. Právě jeho zásluhou byla v Bratislavě uspořádána Domínguezova výstava. Z dalších Slováků, jejichž dílo by se mohlo vztahovat do jisté míry k Domínguezovi, můžeme jmenovat např. Domínguezova kritika Štefana Bednára (1906-1976), jehož obraz *Mrtvý rozvedčák* z roku 1947 souzní s Domínguezem. Nemůžeme vyloučit, že Bednár viděl Domínguezovy výstavy v Praze, Olomouci nebo v Brně. Z dalších malířů, kteří souzněli se Španěly, lze jmenovat Petera Matejku, konkrétně jeho *Hlavu dedinčanky* (1947, SNG Bratislava), též *Strach (Poprsí ženy)*. V tomto případě – podobně jako v jiných – jej předurčila k citlivé reakci na Španěly – hlavně na Viñese – zejména jeho dobrá znalost Picassa a Pignona (*Oravská krajina*, 1947). Bylo by zde na místě srovnání s uměleckým vývojem Guderny, Matejka a Chmela, v němž můžeme rozeznat přínosy pařížské školy španělského zabarvení, ať už myslíme přímo na Picassa nebo i na jiné pařížské Španěly.

Jak k tomu ale došlo? Nechme zavzpomínat také Vladimíra Reisela, který tehdy, v letech 1945 až 1949, pracoval na Československém velvyslanectví v Paříži jako kulturní a tiskový atašé.⁵ Tehdy se také seznámil osobně s několika španělskými umělci Pařížské školy: byli to Domínguez, Viñes, Peinado, Flores, Clavé, Manolo, Parra a Condoy. Přestavil mu je Josef Šíma, jenž vykonával funkci kulturního poradce pro Československé velvyslanectví. Byl to právě Šíma, kdo zorganizoval pražskou a brněnskou výstavu. "Občas – vzpomíná Reisel – jsem od nich kupoval za 'přátelské ceny' jejich obrazy, které často ještě ani nestačily vyschnout, takže mi časem

³ Viz Guderna. *Paintings, drawings*. Toronto 1974. Balada, 1947. Také zde by bylo možno hovořit o Picassovském filtru. Velmi blízký Domínguezovi je zvláště *Celista*, tempera, 1947; viz repr. k článku J. MOJŽÍŠ, "Ladislav Guderna", *Slovenské pohľady* 82, 1966, č. 3, mezi s. 64–65, repr. s. 57.

⁴ *Zátiší se zvířecí lebkou*, 1948 připomínající surrealistickou fázi Domínguezovy tvorby, *Zátiší*, 1948, *Zátiší s rybkou*, 1947, z instalace Slovenské národní galerie (SNG) v r. 1990 SNG, *Zátiší s lampou*, 1947, *Zátiší s Mandolínou*, kresba tuší, štětce, *Zátiší s citrónem*, z r. 1949 reflektuje nejen picassovské, ale i právě domínguezovské pojetí zátiší.

⁵ Vladimír REISEL, "Mis amigos españoles de París". *Artistas 1946*, s. 237–9. Vyzval jsem tehdy autora k zavzpomínání na základě dřívějších kusých informací, které mi sdělil před časem během dvou nebo tří setkání.

zůstala malá galerie obrazů moderního španělského poválečného umění.”⁶ Jediné, co v toku času Reisel podržel, byla drobná knížečka Domínguezových veršů *Les deux qui se croisent*, z roku 1947, do které mu malíř vepsal věnování: “*A Gita y Vladimir, con amistad del Caimán de las Islas Canarias. Óscar Domínguez. París, 48.*” A kresbičku, jíž věnoval Domínguez jeho ženě: “*Para Gita, luz sobre la playa, el amigo Domínguez. París 1948*”⁷.

Nepopiratelnou skutečností je, že k zahájení Domínguezovy bratislavské výstavy došlo téměř za deset měsíců po komunistickém převratu a skončila krátce před jeho prvním výročím. Přílákala široký intelektuální výkvět slovenského hlavního města. K dispozici byl útlý katalog s básní Rudolfa Fábryho a předmluvou Jána Mudrocha a Juraje Spitzera (texty i seznam Domínguezových obrazů jsou v příloze). Pokud bychom soudili pouze podle tohoto oficiálního aktu, pak bychom se mohli domnívat, že výstava se ocitla na správném místě ve správný čas. Zejména ale tento druhý předpoklad se velice kvapně proměňoval v kratičkém čase od zahájení do skončení.⁸ Historicky měla ovšem bratislavská výstava takový význam, že se dostala i do encyklopedických informací o umělci.

Se slovenskou výstavou a umělcovým pobytem lze spojovat zhruba třicet obrazů a kreseb, z nichž pouze velmi malá část je ve veřejných sbírkách (ve Slovenské národní galerii a v Galerii hlavního města Bratislavy), a ostatní jsou v soukromých sbírkách, ačkoliv důležité kusy byly prodány v národních a mezinárodních aukcích, které následovaly po olomoucké výstavě (jež poté putovala do Bratislavy). Ve Slovenské národní galerii je pouze čtveřice obrazů z roku 1948, které odrazejí změnu Domínguezova stylu konce čtyřicátých let, kdy se na jedné straně vrací metamorfózami tvarů k surrealismu, stylisticky využívá perfektně načrtnuté linie a zvýšeného smyslu pro čistý kolorit. I když rozbor najde čtenář v jednotlivých položkách katalogu, pokusím se zde naznačit rámcově nejvýraznější charakteristiky těchto hlavních obrazů. Je to zejména *Ženy a bílý pták*⁹, obraz typický pro etapu “trojitě čáry” (*triple-trait*), která se rozvíjela od roku 1948; znázorňuje dvě ženské postavy z profilu, z nichž jedna je vyzbrojena lukem a šípem, druhá sahá po revolveru položeném na sloupku. Uprostřed je korouhvička ve tvaru bílého ptáka, což je opakující se motiv v Domínguezově tvorbě, podobná té, jakou drží v tlapě *Snící býk* z roku 1947. Jejich těla tvoří štíty ve formě rybích ocasů, uprostřed nichž šipky naznačují sexuální symboliku, která je dána už tvarem ryby, jež se ve snech interpretuje jako falický symbol. Chladná barevná škála je umocněna citlivou kresbou. Další, *Trojský kůň*¹⁰, shrnuje bezmála všechny motivy, které Domínguez použil během pobytu v Československu. Třetí je pak *Červená tauromachie*¹¹, jejímž námětem je Minotaur v podobě toreadora, na něhož útočí z pravé strany býk. Barevnost upřednostňuje teplé tóny. Na některých z těchto obrazů vidíme kromě žen, býků, pistolí, kytar a lamp také můry. Zde stačí připomenout, že můra se objevuje nejen v české moderní poezii, konkrétně u Vrchlického (“Já viděl můru kroužit kolem světla”), ale že to je slovní klišé obvyklé i v islámské poezii¹².

⁶ Podobně mi to líčil Juraj Špitzer a ukázal mi, že na obraze *Kohout* byl v horní části ještě otisk novin, ve kterých obraz nesl z Ateliéru Domíngueze. Tento obraz byl prodán na aukci: *61. zimná aukcia výtvarných diel*. Zimná zahrada SNM, Vajanského nábrežie 2, Bratislava, dátum konania : 29. 11. 2005. Výstava ponúkaných diel : 25. 11. 2005 - 28. 11. 2005.

⁷ REISEL (pozn. 5), s. 239-240. Současně se Reisel se Španěly setkával a diskutoval ve svém bytě ve čtvrti Vaugirard, nám. Adolphe Chérioux, 11. Reiselovi vlastnili také keramickou brož od Domínguezovy ženy Maud, rovněž surrealistického stylu. Domínguez také Reisele seznámil osobně s Picassem, a to během první výstavy keramiky tohoto všestranného mistra v r. 1948.

⁸ Domínguez. Výtvarný odbor Umeleckej besedy slovenskej, Bratislava - výstavný pavilón UBS, január 1949. Úvod: Paul ÉLUARD, Ján MUDROCH a Juraj ŠPITZER, básneň od Rudolfa FÁBRYHO.

⁹ Jiný název: *Dvě ženy, Dvě postavy, Dvě figury* (olej, plátno, 37,5 x 45,7 cm), SNG O 2091.

¹⁰ (*Studie II. Žena a býk*), rovněž z r. 1948 (olej, plátno, 33 x 41 cm) SNG O 2349. Podrobnosti viz v Katalogu.

¹¹ (*Studie I*), 1948 (olej, plátno, 32,8 x 40,9 cm), SNG O 2348.

¹² Jiří BEČKA - Miloš MENDEL, *Islám a české země*. Olomouc 1998, s. 127.

Jako ukázkou Domínguezovy práce v Bratislavě lze uvést obraz nazvaný *Mudrochův revolver*, který vznikl pravděpodobně v lednu roku 1949. Ani při pečlivé revizi katalogů výstav konaných v Praze, Olomouci a Bratislavě¹³ není zcela jasné, jestli tehdy byl obraz na Slovensku vystaven anebo vznikl až v průběhu výstavy v roce 1949, protože bratislavský katalog je pouhým seznamem děl, někdy bez názvů (nejčastěji se používá slovo *Kompozice*) a málokdy uvádí techniku a rozměry.

Na fotografické dokumentaci z bratislavské vernisáže, zachycující španělského umělce a jeho představovatele – čelného slovenského malíře Jána Mudrocha – se objevují jen dva či tři obrazy v pozadí, které s dílem nelze ztotožnit. Přestože obraz není podepsán, na zadní straně se nachází autentický nápis ve slovenštině "*Malované v mojom ateliére v Bratislave 1949 / Mudroch, 16. I. 1954.*", a druhý v češtině: "*Óscar Domínguez, Mudrochův revolver*". Slovenský malíř tak osvědčuje pět let po pobytu svého španělského kolegy pravost obrazu, který byl namalován, spolu s jinými, během Domínguezova pobytu v Bratislavě, v jeho ateliéru. Další identifikace pochází od českého sběratele Karla Veselého, jenž tehdy pracoval jako restaurátor obrazů v Akademii múzických umění v Bratislavě.

Díky jeho vystavení v Praze u příležitosti 80. výročí Domínguezova narození, v roce 1986, se obraz stal jedním z nejvíce hodnocených při rekonstrukci Domínguezova díla; již o rok později byl použit pro reprezentační výstavu španělského umění v Paříži a Madridu. Po jeho několikanásobném publikování byl znovu odeslán na první antologickou výstavu v Madridu v roce 1996 a naposledy se objevil na výstavách v Olomouci (1997) a Bratislavě (1998)¹⁴. Nakonec byl prodán za dobrou cenu ve Španělsku galerií Leandro Navarro.

Obraz slučuje motivy z jiných Domínguezových obrazů – *Mísu na ovoce*, *jedlíka ovoce a Revolver*. Svou střízlivou, šedo-modrou barevností se vymyká z pestrých obrazů bratislavské výstavy (i když jeden z nich, velký obraz *Franco nad Španělskem* z Galérie hl. města Bratislavy, má obdobné barevné řešení). *Franco*, vytvořený a vystavený v Bratislavě v roce 1949, se objevuje na jedné z fotografií z vernisáže v Bratislavě. V ateliéru Jána Mudrocha vznikla také druhá verze *Revolveru* (dnes v bratislavské soukromé sbírce; zobrazuje spíše dva revoly a jeden nůž), namalovaný v lednu 1949¹⁵. V ateliéru Jána Mudrocha namaloval Domínguez i další obrazy, mezi nimi *Kompozici s modrým podkladem*, na jehož rubu je načrtnuta vlastnoručně Mudrochova kompozice¹⁶.

Právě během Domínguezovy výstavy na přelomu roku 1948 a 1949 totiž došlo k zásadnímu politickému zlomu, který změnil směřování umění celé země: místo moderně příznivě nakloněné politiky se dostala ke slovu dogmatická teorie socialistického realismu, kterou její stoupenci začali tvrdě a bezohledně prosazovat, a měnící se reakce způsobily, že Domínguez vlastně z Bratislavy do Paříže prchnul. Podívejme se ale na věci po pořádku.

Profesorka L'udmila Peterajová¹⁷ provedla průzkum slovenského dobového tisku (který mi nebyl přístupný v Praze), aby tak prohloubila moje starší španělské texty¹⁸. Peterajová studovala dobový kontext ohlasů

¹³ Pavel ŠTĚPÁNEK, *Óscar Domínguez*. Muzeum umění, Olomouc, 25. 11. 1997 – 11. 1. 1998), č. kat. 110.

¹⁴ Pavel ŠTĚPÁNEK, *Óscar Domínguez. Výběr z díla (k 80. výročí narození)*. Praha, Galeria hlavního města Prahy, Rytířský sál Staroměstské radnice, 14. 10. – 16. 11. 1986, č. kat. 45; "La fortuna crítica de Domínguez en Checoslovaquia". In: *Óscar Domínguez. Antológica. 1926-1957*, s. 73-82, 341-346, pozn. 116, repr. s. 202; *Óscar Domínguez*, Olomouc, 1997, č. kat. 110.

¹⁵ Olej na papíře, 49 x 68 cm, *Óscar domínguez*, Olomouc, 1997, č. kat. 111.

¹⁶ Slovenská národná galéria, SNG O 2090.

¹⁷ L'udmila PETERAJOVÁ, *Óscar Domínguez na Slovensku, Cesty a príbehy moderného umenia*. Bratislava: Katedra teorie a dejín umenia Vysokej školy výtvarných umení, 1997, s. 5-12, s. 11. Podle vyprávění očitých svědků (Marenčina, Reisela, Spitzera), Domínguezovy obrazy si rozebrali lidé blízké vedení výstavní síně, ve které Domínguez vystavoval.

¹⁸ Pavel ŠTĚPÁNEK, "La fortuna crítica de Domínguez en Checoslovaquia". In: *Óscar Domínguez. Antológica. 1926-1957*, s. 73-82, 341-346. Viz též "Domínguez en Checoslovaquia. Precisiones, rectificaciones y modificaciones en torno a la estancia y la obra de Domínguez en Checoslovaquia". In: *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (Barcelona), XII, 1998, s. 11-43, il. Také možno najít v "Óscar Domínguez y Praga". In: *Óscar Domínguez, Surrealista*. Madrid. Fundación Telefónica, 2001, s. 36-43, a další menší články. Viz též pozn. 24.

na bratislavskou výstavu, včetně té předchozí Honoria Garcíi Condoye¹⁹. Lze souhlasit s názorem autorky, že ne vždy se pronikání moderny do Bratislavy dělo přes Prahu. Přinejmenším dva ze sběratelů, které jsem poznal osobně – Juraj Špitzer a Vladimír Reisel – kontaktovali pařížské Španěly přímo v Paříži. Podruhé Peterajová shrnula své poznatky v další stati²⁰, v níž ještě přispěla upřesněním dalších Domínguezových kontaktů. Přestože v samotném katalogu Španělovy výstavy byla v Bratislavě ještě odvaha čelit palčivému problému spojování moderní malby se společenským pokrokem, už tomu tak nebylo v kritikách výstavy, které se objevily v tisku.

Domínguezova výstava v Bratislavě se konala již v ovzduší, které nastolili teoretici typu Štefana Bednára, jenž prosazoval generální linii umělecké tvorby, “socialistický realismus”, i když tento styl nezačal prosazovat ihned. Nicméně později přitvrdil a odmítl i Picassa. Na obranu Domíngueze vystoupil na samém počátku roku 1949 časopis *Bojovník*²¹, který vyhradil celou jednu stranu španělskému umělci a jeho výstavě v Bratislavě. Anonymním autorem byl – podle Peterajové – Juraj Špitzer, tehdy pracovník Ústředního výboru Komunistické strany Slovenska zodpovědný za kulturu, osobní Domínguezův přítel a sběratel jeho tvorby. Také týdeník *Kulturný život* z konce ledna²² přinesl v článku “Kto je Domínguez” pozitivní údaje. Kromě toho reprodukuje karikaturu umělce z rukou jeho francouzské ženy Maud, která ho doprovázela do Bratislavy, stejně jako předtím do Olomouce²³. Na téže straně pak vyšel článek umělkyně Esther Šimerové, která obhajovala abstraktní umění, takže šlo o vědomou resistenci k zavádění teorie (a zkrátka i praxe) “socialistického realismu”. Mezitím i časopis *Nové slovo* (ze dne 21. 1. 1949)²⁴ přineslo redakční rozhovor s Domínguezem a uveřejnilo i jeho perokresbu, která symbolizovala solidaritu. Španělův výrok, že “maliar má pokračovať po cestě, ktorú nastúpil. Že ľud je schopný pochopiť moderné umenie”... můžeme interpretovat dnes tak, že časopis využil Domínguezovy osobnosti a osobitosti, aby se postavil za moderní umění, které začínalo ztrácet terén pod nohama.

Za týden nato vyšla v dalším čísle téhož časopisu²⁵ odborná recenze Jaroslava Dubnického pod názvem “Na okraj Domínguezovy výstavy”, která už naznačuje opačnou tendenci. Dubnický konstatuje – poté co stručně shrnul přínos výstavy – následující:

“Niet pochyby, že toto konvenčné, snivé, ale do istej miery aj bojovné umenie neprináša odpoveď azda ani na jednu z tých pálčivých otázok, ktoré pred umelcov v krajinách ľudovej demokracie prinieslo víťazstvo robotníckej triedy a pracujúceho ľudu nad silami cudzej i domácej reakcie. Nejednen z princípov moderného umenia je v našich nových pomeroch už len mŕtvou dogmou, ktorá prekáža ďalšiemu vývinu a ktorú možno i musia opustiť slovenskí výtvarníci s ľahkým srdcom, nielen preto, že u nás niet takej starej, bohatej výtvarnej tradície ... lež predovšetkým preto, že si stále väčšími uvedomujú svoju príslušnosť k pracujúcemu ľudu i zodpovednosť za splnenie svojej historickej úlohy”.

¹⁹ Měl bych připomenout i výstavu H. G. Garcíi Condoye ve Slovenské národní galerii (SNG), v r. 1991, kterou jsem připravil pro Muzeum Pabla Gargalla v Zaragoze v r. 1990.

²⁰ L'udmila PETERAJOVÁ, “Maliar Óscar Domínguez”. *Slovo. Almanach vedeckých úvah a umeleckých aktivít*. Bratislava, 1998, č. 3, s. 77–86.

²¹ *Bojovník*, 8. 1. 1949.

²² *Kulturný život* č. 1. z 23.1.1949 (cituji jej v olomouckém katalogu i dřívejších textech).

²³ V roce 1975 se Maud vrátila do Československa se svým druhým mužem Eduardem Westerdahlem, aby schraňovali údaje o Domínguezovi pro další monografii, kterou Eduardo zamýšlel vydat. Měl jsem tu čest je doprovázet a uvítat u sebe doma.

²⁴ *Nové slovo*, č. 3 z 21. 1. 1949.

²⁵ *Nové slovo*, č. 4 z 28. 1. 1949.

Prítom článok v závere ovšem opäť nasazuje tón skrytých sympatií: "Rozdielne chápanie umenia a jeho úloh nám nebráni v tom, aby sme si povšimli výtvarného diela O. Domingueza s takou pozornosťou, akú si každé objaviteľské a tvorivé umenie zasluhuje".

Spolu s uvedeným textom se ve stejném čísle objevil "Príspevok k diskuzii o našom výtvarnou umení", a zejména karikatura Ervína Semiana nazvaná "Jeden pohľad do beztriednej spoločnosti", na níž je zobrazen Domínguez s obrazem jedlého zátiší (surrealistická hříčka) v jedné ruce a ve druhé třímá revolver. Není náhodou, že jde o zátiší s mísou na ovoce, která, když se pootočí, vytváří v duchu surrealistických hříček obličej z profilu. Jak Domínguez, tak Mudroch, který stojí na jeho pistoli, mají na klopě srp a kladivo, což bylo podle historičky Ludmily Peterajové "*klincom do rakvy surrealizmu v našich (rozuměj slovenských) podmienkach*".

Mezitím si vzal opäť slovo Štefan Bednár, který v týdeníku *Nové slovo*²⁶ ze 4.3.1949 přiznal, že od začátku svých úvah sám prošel vývojem (mentálním) a procesem uvědomění: "Najmä pod vplyvom čítania sovietskych prameňov som musel korigovať niektoré svoje prvotné východiská". S odvoláním na shora popsanou polemiku o Domínguezovi dochází k závěru, že výstava:

"...ukázala, že nemožno dnes sedieť na dvoch stoličkách, že nemožno koketovať s marxizmom a prítom vo veciach umenia zaujať stanovisko kompromisné, alebo uplatňovať estetické názhľady prekonané už dosiahnutým vývinovým stupňom. Ani kritikom neostáva dnes iné ako hľadať pevnú podstatu v marxistickej teórii. Mali by kráčať pred nami, umelcami, a ukazovať nám cestu, no keď sa tak nestalo, nech nás aspoň dohonia a bežia súbežne s nami".

Z toho L'. Peterajová správně vyvozuje, že tehdy "ani Dubnického kritika nebyla považována za dostatečně zásadovou".

Posledním ohlasem na bratislavskou výstavu byl Domínguezův rozhovor v prvním čísle nového časopisu *Umenie*²⁷, který vyšel pochopitelně až po Domínguezově návratu do Paříže. S narážkou na proběhlou polemiku na stránkách týdeníků redakce konstatovala, že "jeho diela (Domínguezova) vzbudili zaslúženú pozornosť a boli príčinou polemiky o poslaní moderného umenia v socialistickej spoločnosti. Prinášame niekoľko jeho myšlienok". Vzhledem k tomu, že poslední slova jako by postrádala smysl, nebo lépe řečeno znějí pohrdavě – *bla, bla, bla!* – lze usoudit, že Domínguez si situaci uvědomil a chtěl dát trochu najevo svůj postoj k novým politicky laděným polemikám. Překvapivé je jen to, že jeho rozhovor byl nakonec publikován.

Na Slovensku byla představena Domínguezova tvorba na začátku XXI. století na výstavě *Pocťa kubizmu*, v jejíž recenzi připomenul kritik Miro Procházka – kromě jiného – i jediné Domínguezovo dílo na této výstavě – kvaš představující *Dvě ženy*²⁸. Ale Domínguezovo dílo působilo inspirativně v Československu ještě v šedesátých letech XX. století. Tak např. podstatně ovlivnila i umělce, jemuž nebylo dopřáno se svobodně rozvinout, Ludovíta Lehena. Ten se seznámil s Domínguezovou tvorbou ve vězení prostřednictvím

²⁶ *Nové slovo* č. 9. ze 4. 3. 1949.

²⁷ *Umenie*, I, 1949, č. 1-3.

²⁸ Miro PROCHÁZKA, Vstupenka do raja (Dost bolo blázcov – teraz už máme kubizmus!). *Slovo. Politicko-spoločenský týždenník*. 3.10. – 10.10.2001.

časopisů²⁹. Na druhé straně zapůsobil Domínguez i na Milana Lálu, který v polovině šedesátých let připoměl veřejně Španělův surrealistický postoj, když prohlásil, že je příznivcem vět jako: “V umění som nikdy nemal rad teórie a rozpravy, na to sú diela, aby všetko, čo som hovoril o umení, môžem dobre nahraďiť takto – Bla... bla bla bla. Bla bla? Bla bla bla: bla bla bla! Bla bla bla”. Podle Lahuly je toto “jedna z najpodstatnejších myšlienok o umení, ktorú povedal Domínguez (pretože slovami sa maľovanie nahraďiť nedá)”³⁰. Takto narostlá, dnes už obrovská Domínguezova popularita má ovšem i své stinné stránky. Dnes se nabízí k prodeji desítky obrazů, z nichž většina, přestože prochází významnými síněmi a dražbami, jsou falza.

Tyto poznámky, jež by vyžadovaly prohloubení specialistů jak v Čechách tak na Slovensku, jen naznačují složitou problematiku vztahů, paralel, vazeb a možných vlivů španělského malíře Domíngueze na české a slovenské prostředí; anebo přinejmenším, naznačuje důvody jeho spontánního, přímo velkolepého přijetí v tehdejší Československu, které pokračuje ještě půl století po jeho smrti.

Příloha

SEZNAM DĚL VYSTAVENÝCH* NA BRATISLAVSKÉ VÝSTAVĚ, LEDEN 1949

1. - *Kompozícia s červeným podkladom*
2. - *Kompozícia s modrým podkladom*
3. - *Kompozícia s šedým podkladom*
4. - *Sen*
5. - *Tauromachia 1*
6. - *Tauromachia 2*
7. - *Modrá ryba*
8. - *Šijúca*
9. - *Hlava*
10. - *Diana*
11. - *Sediaca žena*
12. - *Červená Tauromachia*
13. - *Mačka*
14. - *Maria*
15. - *Vtáci*
16. - *Trójsky kôň*

* Prodejem obrazů byla pověřena výlučně Umelecká beseda slovenská, Bratislava, Šafárikovo námestie.

²⁹ Ludovít Lehen. *Presentazione di Marco GERBI – Prezentácia umelca z pohľadu Marca Gerbiho: Umelec z novej Európy*. Lehen v letech 1949 až 1954 navštěvoval Vysokou školu výtvarných umění (VŠVU) v Bratislavě. Po ukončení získal několik československých národních cen za malbu i grafiku, pracoval v reklamě, jeho výstavy v zaharaničích vyvolaly velký ohlas kritiky i veřejnosti. V 60. letech ho však režim na několik let uvěznil. Ve vězení se mu dostal nečekaně časopis s malbami Oscara Domíngueze, který na něj velmi zapůsobil. Nakonec se i přes uvěznění mohl věnovat umění, i když po propuštění přežíval jen s velkými těžkostmi.

³⁰ Milan LALUHA, “Malé úvahy. Slovo výtvarníka”, *Výtvarný život* (Bratislava), 1965, č. 4, s. 158.



GUITARRA / KYTARA, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 61 x 80 cm. CORTESÍA / S LASKAVÝM SVOLENÍM GALERÍA ANSORENA, MADRID

- 17. - *Ženy a biely vták*
- 18. - *Iris*
- 19. - *Očakávanie*
- 20. - *Hlava*
- 21. - *Hlava*
- 22. - *Prízrak minotaura*
- 23. - *Číhajúci*
- 24 - 30. - *Malé kompozície*
- 31 - 41. - *Malé kompozície*
- 42. - *Franko nad Španielskom (neprodejný)*
- 43. - *Stránky z knihy Paula Éluarda "Poézia a Pravda", 1942, ilustrované leptami Óscara Domíngueza, ktorá vyšla v 250 výtlačkoch.*
- 44. - *14 miniatúr v cene od Kčs 500 do 1.000.*

PŘEPIS ZAHAJOVACÍHO PROSLOVU JÁNA MUDROCHA NA VERNISÁŽI V BRATISLAVĚ³¹, LEDEN 1949.

Panie a páni, priatelia!

Mám česť privítať maliara Oscara Domíngueza, jedného zo slávnej skupiny španielskych emigrantov žijúcich v Paríži, priateľa Picassovho, priateľa Tristana Tzaru, André Bretona, Paula Eluarda a priateľa nás všetkých. Oscar Domínguez patrí medzi najvýznamnejších umelcov súčasnej doby. Vzali sme si za úlohu v Umeleckej besede zoznámiť našu verejnosť, ako i našich umelcov s najlepšimi a najpriebornejšími zjavmi v modernom umení. Do tohto programu patrí i výstava obrazov Oscara Domíngueza, na ktorej vás všetkých srdečne vítam.

Nechcem vás unavovať životopisom nášho súdruha a priateľa, tento nájdete v katalógu. Rád by som Vás však uviedol pred jeho dielo a priblížil Vám jeho obrazy. Oscar Domínguez vyšiel z tých istých tendencií, ktoré rozhýbali lavínu moderného umenia a ktoré spolu s ostatnými francúzskymi umelcami zahájil ešte v roku 1907 a ktoré reprezentuje až dodnes Pablo Picasso. Svoje obrazy buduje na výdobytkoch a výsledkoch snáh 20. storočia, tj. na formách, líniách a farbách, ktoré majstrovsky harmonizuje a vytvára nimi akýsi nový obsah – nový obraz. To neznamená, že je púhym formalistom bez účasti ducha a citu v akomsi svojvoľnom automatickom počínaní a nie je ani dekoratórom, ktorý by svet videl iba ako elegantne pristrojený a pričesaný, zharmonizovaný do účinku pohodlnej harmónie.

Oscar Domínguez je predovšetkým veľký človek, ktorý vyspel na vysokú úroveň senzibility a revolty, ktorý sa našiel na vysokom stupni slobody a ako taký sprostredkuje nám vo svojich obrazoch procesy voľného cítenia a exaktného myslenia. Takto vznikajú obrazy, ktoré nás povznášajú a ktoré nás mobilizujú k aktivite, aby sme produkovali a aby sme nás i iný svet pomohli konštruovať a vyzdvihnúť z trosiek, ktoré tu po explózii tejto hroznej vojny zostali. Mám nutkanie, aby som Vás viedol od obrazu k obrazu a aby som Vám zdelil, čo tieto vo mne vyvolávajú. Viem však, že by som týmto tlmočil iba svoje

³¹ Vďečím jeho dceři, Darji Mudrochové, za umožnění jeho opisu.

osobné dojmy a preto Vás vyzývam, aby ste sa pustili na okružnú cestu okolo stien s nami. Jedno je však isté, že jednotne dôjdete k záveru, a rezultátu, ku ktorému som prišiel i ja, totiž že chcej-nechcej musíte konštatovať, že Oscar Domínguez je už na takej výške myslenia a cítenia, odkiaľ je vidieť do ďalekých perspektív oslobodeného človeka, oslobodenej spoločnosti ľudskej.

Opakujem, že Vám nechcem unúvať mojim výkladom, ale rád by som bol, aby radosť z tejto výstavy, ktorú hlboko pociťujem, tu v Bratislave sa preniesla aj na Vás. V zmysle tejto radosti a provokácie k aktivite budovania, ktoré v konečnom dôsledku odovzdáva štafetu k výstavbe novej spoločnosti, odovzdávam slovo priateľovi Domínguezovi.

PO PROSLOVU JÁNA MUDROCHA PŘEČETL BÁSNÍK RUDOLF FÁBRY SVOU BÁSEŇ NA PŘIVÍTÁNÍ³²:

Na privítanie

*Pri čistom stole z krištáľov zimy
Po druhý raz ťa vítam Španielsko medzi nami
Tento raz v tvojej osobe súdruh Domínguez
Táto báseň na privítanie
Obišla by sa aj bez čačiek slov
Ale mi nedá
Hoci cez fagle škrípajúcich zubov
Vysloviť kľatbu na hlavu otročiteľov
A rozbúšiť túto milú chvíľku
Výstrelmi všetkých šípov
Výstrelmi rozhodného vzdoru
Ktoré kvitnú v trojica farbách
keď sa však pýtam
Po farbe slobody tvojej vlasti
Aká je a čím je
Či žena a či biela vatra
Či je purpur alebo ruža
Ak sa pýtam po farbe slobody
Odpovedz mi že je červená
Rudá a červená
Ani purpur ani vatra ani ruža ani žena
Červená ako vyschla krv dona Quijota
Z ktorej sa narodí*

RUDOLF FÁBRY

³² Publikováno poprvé ve španělštině Nélidou Noskovičkovou: "Dos artistas españoles de vanguardia en Bratislava", v časopisu *Revista de la Universidad Complutense*, 1981, č. 4, s. 369-373.

[Komentář redakce v časopisu *Umenie*, duben 1949, s. 51-52]

V januári malo bratislavské umenia milovné obecenstvo možnosť 'vidieť' v Umeleckej besede slovenskej výstavu španielskeho maliara a parížskeho emigranta Oscara Domíngueza. Jeho diela vzbudili zaslúženú pozornosť a boli príčinou polemiky o poslaní moderného umenia v socialistickej spoločnosti. Požiadali sme majstra Domíngueza, aby nám napísal niekoľko aforizmov o umení, čím by priblížil čitateľom svoju tvorbu. Prinášame niekoľko jeho myšlienok, konfrontujúcich na druhej strane nasledujúceho listu jeho náhľad s názorom francúzskeho maliara André Fougerona.

DOMÍNGUEZŮV TEXT

Domínguezovy myšlenky vyjádrené ve slovenském časopisu *Umění*, jsou oddělené třemi hvězdičkami, aby byla zřejmá jejich nesouvislost (zde se respektuje systém odstavců). Co se týče obsahu, a vzhledem k přímému odkazu na realismus, zdá se, že si byl Domínguez vědom blížící se diskuze v době svého pobytu v Bratislavě. Jako doslov najdeme několik myšlenek samotného Domíngueze, které by se daly považovat za poetické ve svém vyjádření tvaru:

"Picasso raz rozprával, ako mu istý starý španielsky maliar, špecialista v maľovaní náboženských motívov, hovoriac o svojom spôsobe tvorby, povedal: 'Ak to má bradu, je to svätý Jozef, ak je to bez brady, je to Panna Mária'. Aké poučenie pre toho, kto hľadá odpoveď na každé *prečo* v maliarstve! Domnievam sa, že maliari sú ľudia, ktorí veľmi nepremýšľajú, najmä nie pri svojej práci, a že robia to, čo majú robiť' – či už dobre, či zle – lebo nemôžu inakšie. Je to ich spôsob vyjadrovania sa. Nemôžu žiť bez práce, práca je ich radosťou, je však súčasne aj drámou: večná nespokojnosť, ilúzia, že sa im dielo podarilo, potom najtrpkšie sklamanie a znechutenie sebou samým, a potom veľká nádej, že raz zvíťazí, jeden jediný raz, celkom."



"Pochopiť umelecké dielo neznamená vidieť to, čo predstavuje. Dívame sa na Velázquezove 'Infanty' – dielo najväčšieho, najvýznačnejšieho maliara – realistu. Ľudia vidia len mladé princezné, ich šaty, ich účesy: nevidia však umenie. Myslia, že pochopili, pretože videli obraz. Ak im ukážeme moderný obraz, nevidia o nič viacej ani menej. Avšak v prvom prípade pochopili obraz ľahko pochopiteľný, v druhom prípade videli súhrn foriem, ktorý im nič nehovorí a ktorý nevidia pomenovať'. Dielo samé im celkom uniká. Je to ako keď sa analfabet pozerá na knihu. Realistické maliarstvo je teda rovnako ťažko pochopiť ako maliarstvo moderné. Maliar vie, prečo táto modrá je pekná popri tejto zelenej. Ak to však chce vyjadriť, nezostáva mu iné, ako použiť ohavný žargón ktorý vymysleli pre tento účel. Napríklad: bieloba je dobre umiestená uprostred, tá červená tlačí príliš naľavo, táto farba vystupuje z obrazu. Čo to znamená?

Básnik – nehovorím len o tom, ktorý píše verše – zachytí nejakú myšlienku a jeho duch ju pretvorí, oživí ju azda iným životom, ako životom, ktorý jej chce dať maliar. Podlieha emócii. Nevníma vec citovo – je to otras alebo pocit – a potom si duch rozpráva čo chce a beží svojou vlastnou cestou.

V skutočnosti pochopiť takú umeleckú techniku maliara, ako aj citovosť básnika, možno iba pomocou zmyslových a citových vnemov."



“Ako to povedal Éluar, básnik je ten, kto inšpiruje a nie ten, kto je inšpirovaný – to platí aj o umelcovi. Koho bude inšpirovať a ako? Každý tu môže nájsť čo hľadá, hoci to tam autor nevložil. Stačí si len priat’.”



“V umení nejestvuje *prečo* ani *ako*. Keď začínam mal’ovať obraz, kým nakreslím prvú čiaru, neviem, či to bude mačka alebo šijací stroj: ale obraz sa začína a pociťujem už všetku jeho náročnosť: problém pomaly rozvíja vlastnú základnú myšlienku: treba ho vyriešiť čiarou a farbou, v každom prípade aspoň sa o to pokúsiť, pričom človek naráža na ťažkosti, ako zachovať duševný stav alebo okamih jasnovidnosti, hnev i zmierenie. Priznávam sa, že sa mi niekedy stane, že vyhrším svoje obrazy, ak sú ku mne príliš kruté.”



“V umení sa vždy všetky teórie rodia až *potom*, lebo umení jestvuje len vtedy, keď sa zrodí: dívame sa na obrazy, sochárske diela, a len potom o nich rozprávame. A teórie, ktoré potom prichádzajú, sú iba klasifikácie. Nemyslím, že by sa van Gogh veľmi staral o impresionizmus, on ktorého snom bolo mal’ovať ako Millet. A dnes je pilierom teórie, na ktorú ani nemyslel.”



“V umení som nikdy nemal rád teórie a rozpravy. Na to sú diela, aby rozprávali o tom všetkom, vo všetkých odboroch umenia. Môžeme teda celkom dobre nahradiť všetko to, čo som práve povedal, takto: Bla bla bla bla bla. Bla bla? Bla bla bla bla bla bla bla: bla bla bla! bla bla bla! bla bla bla! Bla bla bla bla.”³³

³³ Španielska verze je od Noslavíčovú, op. cit., s. 372-373.

ODEZVY UMĚLECKÉ KRITIKY DOMÍNGUEZE V ČESKOSLOVENSKU

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Četná přítomnost Domínguezových děl ve výstavních síních po celém Československu nabídla logicky příležitost k umělecké kritice během každé výstavy či bezprostředně po ní. Kupodivu sklízel výlučně pozitivní kritické ohlasy, jež byly odpovědí samotných umělců, sběratelů či široké veřejnosti. To samé se opakovalo, i když v menším měřítku, u konání výstavy, kterou jsem připravil k příležitosti výročí narození Domíngueze (80 let) v roce 1986¹, při níž se projevila jak umělecká, tak tématická a technická šíře jeho tvorby vzniklé v Československu, přestože ještě mnohé zbývá. Můj článek o této výstavě, publikovaný v novinách *El País* (a *Goya*), přiměl některé španělské kritiky k zájmu o dílo tohoto kanárského umělce, což způsobilo, že část jeho tvorby bylo možno shlédnout na několika výstavách organizovaných v devadesátých letech, jako *Španělští umělci z Paříže: Praha 1946* (Caja de Madrid, 1993-1994)², jejímž cílem byla rekonstrukce oné velkolepé události v roce 1946. Jedno z Domínguezových děl se stalo emblematickým motivem, neboť jeho olej na plátně *Vidoucí* byl použit jako propagační ilustrace na pozvánky³.

Tímto se také vysvětluje, proč se Domínguezovi v roce 1946 dostalo tak velké odezvy, hned po Picassovi, a takového zájmu o jeho nekonformní osobnost. Jeho atraktivní vzezření i umění se odrazilo nejen v mnohých pozváních k vystavení jeho díla či sdílení ateliérů s kolegy umělci. Domínguezova povaha přitahovala pozornost již v Paříži během prvních návštěv Čechů, kteří se za ním vydali⁴.

Z důvodů stručnosti nemůžeme věnovat pozornost společným rysům celé španělské skupiny či jejích výstavám, které souhrnně komentují kritici umění a novináři. Z tohoto důvodu budeme analyzovat vyslovené názory na Domíngueze a jeho dílo spíše z hlediska myšlenkových návazností než přesné chronologie.

Pokud necháme stranou výjimečný případ Picassa, jehož dílo bylo přijato v Praze již před první světovou válkou v roce 1913, díky zapálenému sběrateli již od roku 1911 – Vincenci Kramářovi (jenž se později zasloužil o kritické a teoretické šíření kubismu), z Pařížské školy to byl Domínguez (spolu s Boresem), kdo pronikl svým dílem do českého prostředí dlouho před slavnou výstavou z roku 1946. Oba se představili v Praze na výstavách přivezených z Paříže ve třicátých letech⁵.

¹ Oscar Domínguez. *Výběr z díla (K 80. výročí narození)*. Rytířský sál Staroměstské radnice. Galerie hlavního města Prahy. Říjen-listopad 1966. (Kat. ed. Pavel Štěpánek) 82 katalogovaných děl.

² Pavel ŠTĚPÁNEK, "Výstava pařížských Španělů v Praze; ohlasy a dopady", v *Artistas Españoles de París: Praga 1946*. Caja de Madrid. Madrid, prosinec 1993 – leden 1994. Madrid, Sala de Exposiciones Casa del Monte, s. 199-235; Národní galerie v Praze, léto 1994; Moravská galerie v Brně, 11.-12. 1994; Jihlava 2.-3. 1995, s. 199-236 (kat. ed. Javier TUSELL a Álvaro MARTÍNEZ-NOVILLO).

³ V Praze, výstava se konala v Národní galerii, od 5. srpna do 9. října 1994, v Galerii Morava v Brně od 27. října 1994 do 8. ledna 1995 a v Oblastní galerii Jihlavy od 2. února do 26. března 1995.

⁴ Návštěvy Čechů u Španělů v Paříži pokračují i po výstavě v Praze. Svědectví o tom podává katalog výstavy, který shrnuje zážitky mladých českých umělců ve francouzské metropoli: *Ze zájezdu českých výtvarníků do Francie. 58. výstava Vilímkovy galerie*. Praha, od 24. června do 18. července 1947. Podle deníku publikovaného v katalogu (bez podpisu), setkání se španělskými umělci se konalo ve francouzské metropoli odpoledne dne 24. června 1946. Přítomni byli členové republikánské vlády v exilu. "Bylo to smutné i přes veškerou naději vyslovenou i nevyslovenou". Výsledkem bylo, kromě jiného, několik portrétů, mezi nimi Domínguezův, olej od Josefa Lieslera (č. 56 katalogu – uvádí *Dominiques*). Zároveň neidentifikovaného španělského umělce nakreslil Václav Sivko (č. 73 katalogu) a Zdeněk Seydl nakreslil českého kolegu, malíře Přibyla (č. 64 katalogu). Bohužel se mi nikdy nepodařilo lokalizovat tyto kresby.

⁵ Francisco Borese se představil v Praze dlouho předtím jako člen Pařížské školy; neuvádí se jeho španělské občanství, neboť ho považovali za francouze. V té době byl získán obraz *España, 1937*, olej na plátně, 146 x 113 cm pro dnešní Národní galerii v Praze. Další jeho účast v Praze v té době byla na *Soudobé francouzské kresbě*, Praha, výstavní síň Sdružení výtvarníků Purkyně, Na příkopě č. 16, 15.-III. Dne 20.4.1946, č. katalogu 23 a 27; tzn. pět kusů. Autor předmluvy Jaroslav Pecháček věnuje Boresovi jen jedinou větu; přisuzuje mu lidskou přitažlivost vlastní francouzskému umění.

Je celkem překvapivé, že jméno mladého Domíngueze proniklo do českého prostředí tak brzy. Bylo to díky časopisu *Surrealismus*, vedeného Vítězslavem Nezvalem, jehož první a jediné číslo, vydané v Praze v roce 1936, přineslo informaci o tomto hnutí, a na jehož obálce se objevilo, vedle hvězdných jmen jako Picasso a Dalí, i jméno Domíngueze. Surrealismus byl nicméně v Československu známý již od samotného roku 1924, kdy se objevil první článek s manifesty I. Golla a A. Bretona⁶. Kromě toho je André Breton spojovacím článkem mezi Kanárskými ostrovy a Prahou, neboť spolu s kanárskými umělci, přítomnými na vernisáži surrealistické výstavy, poslal lístek českému surrealistickému básníkovi Vítězslavu Nezvalovi. Nezapomínejme, že již ve dvacátých a třicátých letech, když kulminuje surrealistický proud, existovala přímá a osobní spolupráce André Bretona a jiných pařížských surrealistů s Čechy, díky jejich návštěvám Prahy, jako např. návštěva Miróa⁷. Během roku 1935 vystoupil André Breton na třech konferencích v Praze a Brně ohledně *Situace objektivního surrealismu*. Byly publikovány v češtině v knize *Co je surrealismus (Qu'est-ce que le Surréalisme)*, vydáno v Bruselu [nakladatelství R. Henríquez]. Záhy poté vyráží z Prahy na Tenerife. Tyto česko-francouzsko-španělské kontakty pokračují až do začátku občanské války ve Španělsku a druhé světové války. V roce 1937 se koná v pražském Divadle D 37 výstava nejmladší české generace, která vycházela ze surrealismu: František Gross, Bohdan Lacina, Ladislav Zívř, Miroslav Hák, Václav Zykmond, s úvodem Karla Teigehe, jejichž jména se znovu objeví okolo španělské výstavy v Praze v roce 1946. Tento zájem se dá vysvětlit řadou formálních shod mezi českými a španělskými umělci. V Domínguezově případě, pokud se podíváme např. na jeho kresbu *Pocta časopisu Gaceta de Arte (Homenaje a Gaceta de Arte)*, ca. 1935, inkoust na papíře, 24 x 37 cm, soukromá sbírka), připomenou se nám kresby Adolfa Hoffmeistera v jeho čistotě a zároveň hravosti a humornosti. Kromě toho musíme vzít v úvahu, že nejpozději v roce 1949 se tito dva osobně potkali a Domínguez mu věnoval obraz, dnes na neznámém místě.

V roce 1936 přináší Domínguez surrealismu novou techniku – dekalk – jenž funguje na základě diktátu psychického automatismu. Breton přiznává Domínguezovi autorství této techniky a rozděluje ji na *dekalk bez předem stanoveného objektu* a *dekalk touhy*. Zároveň již zmíněný český surrealistický básník Vítězslav Nezval přiznává, že “psal velice vzrušen”⁸ o Domínguezovu dekalku. Nicméně Domínguez opustil svůj vlastní objev pro jiné styly a vrátil se k němu jen velmi sporadicky.

Kritik, který věnoval španělské skupině v roce 1946 i později největší pozornost, byl Miloslav Mičko, jenž podpořil Domínguezovu tvorbu při vícerych příležitostech. Již z Paříže, kde zakotvil krátce po válce, shrnul stručně celé jeho dílo⁹:

“[Domínguez] mi ukazuje fotografie obrazů ze svého surrealistického období, z nichž utkvívá zejména fantastická krajina s alejí slonů; měl potom fázi jakéhosi kosmického vizionářství, po jejíž mlhovinně

⁶ Fr. GOETZ, “Nadrealismus”, *Host* (Brno), 1924/25, č. 4. První kritika na filozofické úrovni ohledně hnutí byla publikována Václavem ČERNÝM, “K surrealistickému manifestu”, *Host*, 1925, č. 5. Nicméně již v roce 1920 spisovatel Karel Čapek publikuje překlady moderní francouzské poezie (*Francouzská poezie nové doby*), do kterých zahrnul i G. Apollinaira (*Zone*). Několik malířů, např. Jindřich Štýrský a Toyen žijících v Paříži, jsou informováni o hnutí, které nejprve odmítou a později přijmou, ale v jeho původní formě. Tito umělci se hlásili ke stylu zvanému *artificialismus*, který charakterizoval umělecký spolek s poetickým názvem *Devětsil*, který později vyústil v surrealismus.

⁷ Viz Pavel ŠTĚPÁNEK, “Joan Miró en Checoslovaquia, historia de una aceptación”. In: *Última Hora* (Mallorca) LXXXV, 15.10.1978, s. 158, il. (speciální číslo věnované Miróvi).

⁸ Ve své sbírce básní *Absolutní hrobař* (Praha 1937), Vítězslav NEZVAL doprovází své texty dekalky inspirovanými Domínguezem. Podle Vratislava EFFENBERGERA, *Výtvarné projevy surrealismu*, Praha 1969, s. 2017, Domínguez ovlivnil českého básníka konkrétně *Dekalkem bez předem určeného objektu*, otištěném v osmém čísle časopisu *Minotaure*, Skyra, červen 1936. Effenbergger (s. 157) prezentuje zmíněný dekalk jako vzor pro jiný od Vítězslava Nezvala, i když formou velmi odlišné, nazvaný *Soví muž*, z roku 1937. Z toho je vidět, že Domínguez ovlivnil české autory ani ne jeden rok poté a ukazuje se, že prostředí pro přijetí Domíngueze v roce 1946 bylo předem příznivé.

⁹ Miloslav MIČKO, “Dopis o pařížských Španělech”. In: *Člověk v umění*, Praha 1962, s. 216 (původně otištěné v časopisu *Kytice*, Praha, 1946, č. 4).

amorfности hledal zas pevnější základ v picassovském tvarosloví. Od čtyřicátých let se v jeho obrazech objevují obsedantní mříže čar, nesčíslná kola, vymyšlené stroje, závratná prostorová bludiště, která se otvírají do neskutečných dimenzí ... Předvádí mi nakonec své mobilní plastiky, sochy – stavebnice, sochy, které lze rozebírat a skládat do nových a nových sestav; pochechtává se při každé sestavě jak při spirituálním bonmotu.”

V druhém textu píše Míčko¹⁰ o Domínguezovi:

“Žije od roku 1928 ve Francii, kde se záhy sblížil s Bretonem a Eluardem a byl získán jejich hnutím. Ve svých nejstarších surrealistických obrazech s jejich monstrózními metamorfózami lidských a zvířecích figur se blíží spíše paradoxnímu naturalismu Salvadora Dalího než abstraktnější řeči takového Joana Miró. V poslední době, z níž jsou všechny přítomné kresby a studie, ustupuje svévolná fantastičnost novému poměru k realitě; v obraze pevné kubizující kompozice nepřestává však znít ozvěna surrealistické tajemnosti”¹¹.

Kromě toho v dalším textu¹² uvádí “námi dobře známý Domínguez, který se vrací od fantastičnosti a paradoxnímu naturalismu ze svých začátků, které připomínají Salvadora Dalího, k picassovské morfologii, která je čím dál tím více nasáknuta realitou.”

Druhý kritik, který ho navštívil v Paříži a informoval české publikum o jeho tvorbě, byl Ladislav Matějka, jehož velmi podnětná reportáž ho představuje takto¹³:

“Domínguez může po libosti doplňovati své sbírky podivuhodných strojů z Blešího trhu o mušle, motýly a brouky, všelijaké věci zbavené funkčnosti a právě o to poetičtější – a především pak může ve svém podkroví v ulici Campagne I pokračovati soustředěně ve svém výtvarném úsilí objevujícím svět s úžasem. Znovu a znovu může definovati štětcem své náhodné setkání s dvěma jeptíškami na kole, do formátů malých i větších, s přísnou úsporností stylizovat a zápolit s problémem pohybu, který byl v minulých letech tolik přezírán, že malba nezřídka upadala do strnulosti perských tkanin. S rozmachem úměrným mohutné postavě maluje svět velmi subtilní, v němž ani nejkřehčí lyrický obraz neutrpí, neboť není zaznamenán pouze literárně, jak se to zhusta dělávalo, nýbrž je produktem ryzího výtvarného úsilí.”

Při porovnání s Dalím – a jsou to srovnání spíše politická než výtvarná – vyzdvihuje Matějka to, co je pro oba společné spíše v jejich cílech než v obrazech:

“surrealistická minulost. A ta, až se jednou bude Domínguez stěhovat domů do Španělska, možná že dílem skončí v nádobách na popel, nebo půjde zpátky na Bleší trh nebo se rozbije při balení, tak jako

¹⁰ M. MÍČKO, “Pařížské výstavy v zimě a v předjaří”. *Život* (Praha), XX, 1946, č. 4-5, s. 132.

¹¹ Ze stručného úvodu katalogu *Tři Španělé*, op. cit. (pozn. 3).

¹² Kromě toho, M. MÍČKO, “Poslední fáze francouzského malířství”, *Život* (Praha), XXI, 1947, s. 82.

¹³ L. MATĚJKA, “Ve španělských ateliérech v Paříži”. *Život* (Praha), XX, 1945-46, s. 1-8, s. 61-62. Na fotografii od autora článku v Domínguezově ateliéru jsou vidět dva obrazy: první, *Ženy na balkóně*, který je možno identifikovat s *Kompozicí z r. 1945*, vystavený v Mánesu a otištěný v katalogu, ale na neznámém místě; dále *Tři dívky*, s menšími rozměry.

končívá příliš opotřebovaný nábytek, nebyl-li dost fortelný ... Domínguez patří do skupiny španělských malířů, kteří dneska dělají francouzské moderní umění..."¹⁴.

Matějka navíc doprovází svou reportáž fotografiemi Domínguezových děl, které má v ateliéru, z nichž jedno se poté objevuje v katalogu pražské výstavy z roku 1946.

Třetí osobností, která komentuje Domíngueze z Paříže, byl básník a později malíř Jiří Kolář¹⁵, který se nechtěně stal také jedním z umělců Pařížské školy, i když až o tři dekády později, když byl komunistickým režimem vyhoštěn. Po návštěvě svého španělského přítele v jeho ateliéru nám podává tuto zprávu:

"Domínguez je velké, hromotlucké, usměvavé dítě. Obedněná vysoká místnost je přeplněná obrazy býčích zápasů, cyklistek, telefonních aparátů, prodavaček květin, nosorožců, kohoutů, poloměstských krajin dělaných s křiklavým temperamentem. Malíř sám ztělesňuje všechen tento tematický bludný kruh i výtvarnou krevnatost".

Zdá se být nepochopitelné, že o Domínguezovi nereferuje čtvrtý autor obsáhlého komentáře, malíř Alois Fišárek, když hovoří o celé španělské skupině, zvláště o Picassovi, Condoyovi, Miróovi, Parrovi, Lobovi, Manuelovi, Palmeirovi a Clavém, které navštívil během svého francouzského pobytu¹⁶; možná proto, že se s ním nesetkal.

Vrátíme-li se do Prahy v okamžiku, kdy se zahajuje výstava pařížských Španělů, abychom viděli, co říkají ti, kteří znají tvorbu Domíngueze i ostatních Španělů z Paříže, najdeme kritiky z pera těch, kteří se v té době zabývají kritikou výtvarného umění. Nejlepší bude začít s dalším mladým kritikem, v té době ještě studentem, Jiřím Kotalíkem. Ten nejprve opakuje základní charakteristiky z úvodního textu katalogu od Frédérica Delanglada a přidává své vlastní pocity:

"Druhým překvapením výstavy jsou plátna Domínguezova. Navíc je však v nich jistě i prudké zazření do reálné skutečnosti každodenně potkávané, pathetická inspirace vnější i duchovou mašinerií našeho století a odevzdání se světu přijímanému a ne už jen automatismem psychického života, leč i vášnivou vůlí podrobit si jej – snad že jen tak mimoděk, z překvapivého okouzlení nad věcí a situací náhodně viděnou – výtvarným ekvivalentem obrazu"¹⁷.

Jiný aspekt zdůrazňuje kritik Jaroslav Pecháček¹⁸: "Zběsilou přesností a nádhernou vyvážeností v podstatě abstraktních výtvarných prvků, jen vzdáleně odvozených ze skutečných tvarů, má k Picassovi dosti blízko O. Domínguez". Tuto údajnou Domínguezovu závislost na Picassovi zdůrazňuje také Vladimír Šolta¹⁹: "O. Domínguez,

¹⁴ L. MATĚJKA vydal další texty ohledně tohoto tématu: "Pařížští Španělé do Prahy". *Svobodné noviny* (Praha), 8.1.1946, a Španělé a československá pohostinnost, *Svobodné noviny* (Praha), 3.2.1946.

¹⁵ Jiří KOLÁŘ, "Pařížské dny". *Život* (Praha), XXI, 1946, s. 67.

¹⁶ Alois FIŠÁREK, "Dopis o pařížských Španělech". *Kytice* (Praha), 1946, č. 1. Fišárek spolu s Grossem byli vysláni do Paříže se specifickým cílem pomoci zorganizovat výstavu v české metropoli.

¹⁷ Jiří KOTALÍK, "Svobodmýlovní umělci Španělska". *Práce* (Praha), 5.2.1946. Další texty J. Kotalíka, o mnoho později: Francouzská kresba. *Literární noviny* (Praha), (12) 1963, č. 25, s. 8; Španělsko v nás. *Tvorba* (Praha), 1989, č. 41, s. 8-9.

¹⁸ Jaroslav PECHÁČEK (Pchč-), "Umění republikánského Španělska". *Národní osvobození* (Praha), 9.2.1946; (Pchč-), Španělé v Praze. *Národní osvobození* (Praha), 9.3.1946.

¹⁹ Vladimír ŠOLTA, "Štětcem a barvou za svobodu". *Mladá fronta* (Praha), 1. 2. 1946.



CICLISTA / CYKLISTKA, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 55 x 46 cm. Firmado, fechado y dedicado al dorso / Podepsáno, datováno a věnováno na zadní straně: "*Pour Olga Dohnalova, souvenir*", COLECCIÓN PARTICULAR / SOUKROMÁ SBÍRKA, BARCELONA

zřejmě žák Picassův, maluje ze všech nejkonstruktivněji. Barvy zelené, červené, fialové a modré sepjaté pevnými čarami budí neklidnou vzrušující atmosféru. Jako jeden z mála si všímá technických předmětů (Zelené letadlo)”. Tento obraz je jeden z mála, který si vysloužil zmínku od kritiků, neboť tito se věnují zejména společným znakům v celé malířové tvorbě.

Jako doslov k prvnímu vystoupení Domíngueze před českým publikem, v době pronikání jeho tvorby do Československa, zmíním jen pár slov od malíře Otty Mizery²⁰, která vyšla před vernisáží výstavy v Mánesu v roce 1946. Těmito slovy přibližuje Domínguezovu povahu a jeho předchozí kontakty s Československem, nebo lépe řečeno jeho umělci:

“Černovlasý, velký a robustní malíř, jenž byl ve svém mládí boxerem, jakmile zaslechne jméno Československa, rozhovoří se, pln přátelského temperamentu, zvučným hlasem: Z Československa, odtamtud znám Štyrského, Toyen, Nezvala ... Vzpomíná na pražské surrealisty, hovoří o Bretonovi, Eluardovi, a pařížské skupině, z níž, jak říká, se zachovalo jen málo. Ukazuje své obrazy, několik svých “pohyblivých plastik”, jak nazývá dřevěné sochařské soustavy, jejichž části je možno dle libosti přeskupovati, přináší několik knih, které byly tištěny během války, ilegálně s jeho ilustracemi (známe stejný způsob ilegálních publikací i u nás během okupace), vytahuje poslední obrazy, nazvané ‘Atomová puma’ a bouřlivě prohlašuje své kredo: miluje ženy, víno, lásku, tanec, poesii ... Nebylo zatěžko se brzy přesvědčit, a to nejednou, že tato slova byla upřímná”²¹.

Kritika, která nejvíce vyzdvihla individuální roli Domíngueze, vyšla v Zemědělských novinách:

“Výstava přiláká návštěvníka zejména pro své chromatické hodnoty. Již od dob Velázqueze se španělská malba pyšní dlouhou tradicí umění barev a tónů. Tím nejvýraznějším v tomto smyslu je Óscar Domínguez. Dokáže střídat své akordy hlubokých tónů, okořeněných poněkud hořkými odstíny, s příjemnými neutrálními nebo tlumenými tóny. Jeho velkolepá kompozice Pyramidy vzduchu je, podle našeho názoru, nejlepší plátno výstavy”²².

Na jeho výstavě z roku 1948 již nebylo tolik ohlasů, neboť kritika, stejně jako celá žurnalistika, již byla pod kontrolou komunistů, a nikdo se neodvažoval překročit dané limity; to nejzajímavější tak najdeme v katalogích výstav, přestože to nejsou ve všech případech texty od českých autorů. Musíme se uchýlit k poetické tvorbě vzniklé jako pocta kanárskému malíři. Katalog k výstavě v malém sále Mánesu v Praze obsahuje pouze básně Paula Éluarda²³, zatímco katalog k olomoucké výstavě přinesl dvě Domínguezovy básně²⁴ a text básníka Stanislava Křupky o

²⁰ Otta MIZERA, “Umění republikánského Španělska”. *Svět v obrazech* (Praha), 1946, č. 4, s. 12.

²¹ MIZERA, *op. cit.* (pozn. 23). – *ibid.*, O básníkovi a malíři Mizerovi, který spáchal sebevraždu v Paříži r. 1952, vyšel článek od Jana Gabriela “Zapomenutý básník”, *Host* (Brno) 1993; č. 5, s. 77-96. Tak si ho skutečně pamatovali ti, kteří ho znali z Československa, zejména Juraj Spitzer. Vladimír REISEL zformoval své paměti v *Umělcích ... op. cit.*, (pozn. 2), s. 237-239. Více než výmluvné jsou skvělé fotografie Václava Chocholy, nezbytného článku k rekonstrukci atmosféry pražského setkání, stejně jako ty od Oldřicha Šimáčka, který nedosáhl technické kvality Chocholy, ale také skvěle ilustruje srdečné ovzduší v Olomouci. Samotný Chochola zaznamenal své vzpomínky z poválečných let v článku *Španěláci, Mladý svět*, červen 1965. V *Antologice* se mylně píše, že to jsou scény z Prahy. Ve skutečnosti jsou z Olomouce.

²² *Zemědělské noviny*, 8. 2. 1946, překlad v *Artistas ...*, *op. cit.* (pozn. 1), s. 273.

²³ *Domínguez ...*, Mánes 1948, *op. cit.* (pozn. 4).

²⁴ *Domínguez*. Olomouc, *op. cit.* (pozn. 4). *Premier message, Second Message* z básní *Les Deux qui se croisent*, původně francouzsky, a text – báseň Stanislava Křupky *Svoboda, přijdi!*. Jeden exemplář této básně zůstal v rukou Domíngueze, s věnováním.

Španělsku, nazvaný stejně jako jedna jeho báseň publikovaná až v roce 1978²⁵, ač přednesená na vernisáži: *Svobodo, přijdi!*:

ZA OSCAREM DOMÍNGUEZEM

*Víc zůstalo nerozdáno
té noci poslední
a výkřik neslyšený:
Svobodo, přijdi!*

*Více jsi daroval,
Více jsi bral.
Nejvíc však zůstalo nerozdáno.*

*Kytara španělská na zdi nám visí
se třemi stuhami
v španělských barvách.*

*Žlutá.
Fialová.
Červená.*

*A jeden žlutý plod citronu jak
Zlaté ňadro.
Kytara španělská na zdi přátel na severu,
kde za okny v černí bíle čárkuje sníh.*

*Ach, horko, horko, horko!
Ve žlutém písku fialový stín,
Rudá muleta toreádora.*

*Ne.
Žlutý písek pije šarlatovou krev.
Protože zemřel básník!
Býk!*

*Ach, pít ze žhavého jižního slunce
A malovat zlato.*

*Žluté.
Fialové.
Červené.
Svobodo, přijdi!*

*Moře si brouká?
Palmy šeptají?
Přátelé!
Maud!
Žlutě hoří má touha..
Padají fialové stíny na lebku.*

*Maluji červenou krví,
Pro svět maluji poslední obraz.
Svobodo, přijdi!*

Jediný katalog, který přináší vedle téměř obligátních textů Paula Éluarda také vlastní texty, je ten bratislavský, z pera Juraje Spitzera a Jána Mudrocha, s uvítací básní od Rudolfa Fabryho²⁶. V textu, který stručně představuje biografii smyšlenou samotným Domínguezem, a který již vykazuje známky politizace kultury, se nachází jen jedna poznámka k jeho stylu: "Ve své tvorbě sleduje stejné proudy, které reprezentuje Picasso. Svě obrazy staví na tvarech, liniích a barvách, které mistrně ladí a spojuje s obsahem věcí..."²⁷. Bude asi lepší vrátit se k poetickým slovům uvítací básně, otištěné v tomto katalogu²⁸ [s. 63].

²⁵ Fernando CASTRO, *Óscar Domínguez y el surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1978, S. 188, doc. 2.11.

²⁶ Oscar Domínguez, 1949, *op. cit.* (pozn. 4). Pražský katalog vydaný o měsíc dříve (prosinec 1948) neobsahuje jiné texty než Eluardovu báseň. Trocha kritiky se objevuje v Bratislavě v anonymním článku Španielsky maliar Dominguez vystavuje v Prahe. *Pravda* (Bratislava, 19.12.1949. "... Domínguezovo dílo má mnoho společného s Picassem. Malíř pokračuje ve svém výtvarném vyjádření až k úplnému schematismu s tendencí ke zdobnosti..."

²⁷ Nelida NOSKOVIČOVÁ, "Dva avantgardní umělci v Bratislavě" ("Dos artistas de vanguardia en Bratislava"). *Revista de la Universidad Complutense*, Madrid, 1981, č. 4, s. 369-373. Překlad autorky.

²⁸ NOSKOVIČOVÁ, *op. cit.*, pozn. 20, s. 370.

Je zajímavé, že o dvě desetiletí později byly ohlasy Domínguezovy tvorby stále četné a díky nové generaci profesionálních kritiků také více kvalifikované. Historička Marie Hovorková, jež připravila výstavu, která pomohla obnovit španělské hodnoty v Československu, znovu vyzdvihuje ve svém katalogu²⁹ Domíngueze, který “byl nejpřitažlivější mezi umělci, kteří vystavovali v Mánesu v roce 1946. Jeho zápasnický zjev působil nezkrotnou silou, jež však kupodivu nepromlouvá z jeho obrazů drsností ani násilnostmi výrazu. Zaujal spíše smělostí černých linií, kterými budoval svá plátna. V jeho figurálních kompozicích i zátiších se znovu a znovu objevují španělské motivy v dvojedinosti boje a snu, patosu a lyrismu”.

Této dvojedinosti si všímá také Jan Škvára³⁰, který dodává, že tato “se promítá do osobité směsice kubistických zkratk a surrealistických symbolů, svíraných soustavou silných čar”. Na rozdíl od Marie Hovorkové, pro Jana Škváru prozrazují Domínguezova plátna autorův “impulsivní, dravý temperament”³¹, názor, který sdílí také Luboš Hlaváček³². Po připomenutí Míčkových slov (viz výše)³³, připojují také ta Hlaváčkova:

“Již při první výstavě se ukázalo, že jeden z nejvýraznějších fenoménů byl Óscar Domínguez. Více než ostatní je přitahován oslňujícím příkladem Picassa, majíce dost síly nepodlehnout. Obrazy tohoto malíře nepřestávají odrážet jeho fyzický i duševní stav. V obraze Revoluce z roku 1947, plátně složeném z dynamické tvaroslovné tříště, je Domínguezův lidský i umělecký typ obsažen nejuplněji. Kubisticky ostrá analýza formy se prolíná s mohutnou fantazií nadreálného ladění, v níž nepřestává zaznívat cosi z Goyova úžasu.”

Neznámý kritik (-dl-) v novinách *Lidová demokracie*³⁴ vyzdvihuje Domíngueze jako “nejvíce španělského” a který spolu s Boresem a Clavém “dominuje celé výstavě”. Picassův otisk komentují i jiní kritici: Jiří Šmíd³⁵ tvrdí, že “Picassův vliv je všudypřítomný ... především v obrazech Óscara Domíngueze, jenž věrně následuje Picassovu tvorbu ve všech svých revoltách s přidáním svého vlastního temperamentu”. Souhlasí s ním neznámý kritik z *Večerní Prahy*³⁶, pro nějž je Domínguez “umělcem nejbliže Picassovi. Od něj je možno vidět čtyři expresivní a barevně výrazné práce”.

Jeden z nejkvalitnějších kritických ohlasů zazněl překvapivě z regionálního deníku *Jihočeská pravda*, v němž se kritik, skrývající se za zkratku TR, vyjadřuje k výstavě přenesené z Prahy do Soběslavi³⁷, s výstižnou analýzou každého obrazu. Domíngueze považuje za “magnet” výstavy.

“Jeho *Vidoucí* mocně uchopuje prostor, vytvářejíc dominantu výstavní místnosti. Ženská figura, která pojetím draperie šatu upomíná na dynamismus barokních plastik, nese v sobě cosi z věčné záhady ženské duše, tak rychle pulsující v skořápce statiky osobnosti. Též barevná harmonie podtrhuje

²⁹ *Španělští umělci pařížské školy*. Národní galerie Praha, od 19.2. do 19.3.1965. Kat. ed., úvod Marie HOVORKOVÁ, s. 4, 15 Domínguezových děl.

³⁰ Jan ŠKVÁRA, “K výstavě *Španělů Pařížské školy*”. *Průvoj* (Ústí nad Labem), 9.9.1965.

³¹ ŠKVÁRA, *op. cit.* (pozn. 32), ibid. Viz také M. Hovorková, Španělé v Národní galerii, *Plamen* (Praha), 1965, č. 6, záložka.

³² Luboš HLAVÁČEK, “Dědici Goyovi”. *Kulturní tvorba* (Praha), III, 11.2.1965, č. 6, s. 13. Viz také Hč (Luboš Hlaváček), “Kronika výstav. *Výtvarná práce* (Praha), XIII, 13.3.1965, č. 3, s. 4.

³³ MÍČKO, *op. cit.* (pozn. 13 a 14).

³⁴ -dl-, “Poučná výstava po letech. Španělé v Národní galerii”. *Lidová demokracie* (Praha), 28.1.1965.

³⁵ Jiří ŠMÍD, “Z výstavních síní. Dvakrát odjinud”. *Rudé právo* (Praha), 8.1.1965.

³⁶ -dl-, “Španělé v Národní galerii”. *Večerní Praha* (Praha), 8.1.1965.

³⁷ TR, “Španělé Pařížské školy v Soběslavi”. *Jihočeská pravda* (České Budějovice), 15.5.1966.

dominanci tohoto plátna. Oproti tomu *Dvě figury* se svou pohodou a mírem se od *Vidoucí* jasně odlišují. Tyto dvě ženské postavy nepopírají Picassův vliv, který utvářel počáteční tvorbu tohoto surrealistického umělce. I další dvě plátna jsou pro milovníky umění dokonalým potěšením. Úspornost, kterou nese v sobě obrysová kresba v oleji *Zátiší s lampou*, vytváří neobvyklou lyriku těchto naprosto obyčejných předmětů. Podobně i v *Interiéru* je zachována harmoničnost; dokonce podtržena barvou, která se později stává jednou částí umělcovy imaginace při tvorbě nadreálna, kde fantazie a magie vytvořily dodnes obdivované dílo tohoto klasika surrealistické malby.”

Mimo kontext výstav, na sklonku šedesátých let, kdy výše zmíněná výstava měla za cíl mimo jiné ukázat publiku, že předepsaný socialistický realismus je překonatelný, vezme-li se za základ pařížské umění avantgardního obsahu, jak v uměleckém, tak v politickém smyslu slova, bychom mohli zmínit přínos Vratislava Effenbergra³⁸ k výzkumu surrealismu. Tento autor během dlouhého zakázaného období investigoval ohledně českého, francouzského a španělského surrealismu, a poté zejména v době Pražského jara (1968). Popsal konkrétně vztahy mezi Domínguezem a básníkem Nezvalet, kterého, jak jsme již viděli, zmínil sám Domínguez³⁹. Effenberg porovnává Domíngueze s Massonem a dochází k názoru, že “vliv Domínguezovy výtvarné citlivosti na jeho surrealistickou tvorbu je sice mnohem méně zřetelný, přece však působí v jisté aranžovanosti iracionálních prvků”⁴⁰. A pokračuje ve srovnání s Massonem:

“Ve srovnání s Massonem mnohem vyrovnanější, jak ve vztahu k surrealistické ideologii, tak v neporušenosti jeho intenzity v předválečných letech. Vliv Domínguezovy výtvarné citlivosti na jeho surrealistickou tvorbu je sice mnohem méně zřetelný, přece však působí v jisté aranžovanosti iracionálních prvků. Trvá v jeho surrealistických objektech, které jsou konstruovány se spolehlivým citem pro imaginativní eleganci. Domínguez pochopil ideologickou podstatu hnutí jako úsilí o rozšíření a prohloubení fantazijních schopností lidského ducha, jako výzkum obrazotvornosti. Avšak imaginativní zdroje, které si přibližuje někdy velmi složitými cestami, bezděčně podrobuje výtvarné cenzuře, která jim sice zcela neodjímá jejich autenticitu, ale také jim samozřejmě nebrání podléhat nadřazenosti estetického zaměření, které se někdy, proti duchu surrealistických zásad, nebezpečně blíží jakési ‘surrealistické’ slohovosti. Nicméně nejedna Domínguezova iniciativa měla koncem třicátých let značný vliv na soudobou povahu surrealistických výtvarných projevů, zejména v souvislosti s interpretacemi vycházejícími z Einsteinovy koncepce časoprostoru”⁴¹.

Během třetího období, které začíná výstavou z roku 1986⁴² až do současnosti, se také objevují komentáře, které stojí za zmínku. Simeona Hošková se vrací k Mičkovým slovům, když upozorňuje – i když ne příliš zdařile – na fakt již několikrát komentovaný, avšak do té doby neprostudovaný, ohledně vztahů k českému umění. Hošková zdůrazňuje, že “v Domínguezově tvorbě ze čtyřicátých let najdeme mnoho výtvarných paralel s

³⁸ EFFENBERGER, *op. cit.* (pozn. 11).

³⁹ MIZERA, *op. cit.* (pozn. 23), *ibid.*

⁴⁰ EFFENBERGER, *op. cit.* (pozn. 11).

⁴¹ EFFENBERGER, *op. cit.* (pozn. 11).

⁴² Óscar Domínguez, *op. cit.* (pozn. 6).



AVIÓN VERDE / ZELENÉ LETADLO, 1945. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 19 x 27 cm. COLECCIÓN PARTICULAR / SOUKROMÁ SBÍRKA

Picassovými obrazy téže doby. Zdá se však, že klasickou tematiku expresivního kubismu – zátíší, ženských aktů, býčích zápasů – obohatil v našem prostředí o nové náměty krejčovských ateliérů a švadlen”⁴³.

Zároveň Vlastimil Zuska⁴⁴ nahlíží na Domínguezovu tvorbu z mnohem širšího úhlu a upozorňuje, že “dávno před Christem [bulharský umělec] vyvinul ‘obalovou’ sopečnou techniku, kterou nazval ‘litochronii’”. Obzvláště významné je Zuskovo tvrzení:

“[Domínguez] vytváří řadu ‘plochých’ environmentů, interiérů i zátíší, často s razantní konturou až rouaultovské výraznosti. Těsné sepětí francouzské a naší meziválečné avantgardy je ilustrováno i osobním setkáním Domíngueze s mnoha našimi výtvarníky i teoretiky výtvarného umění a jeho pobytem v Praze ... Divák, očekávající barevné či tvarové šokantní exploze, atributy surrealismu předválečného, byl možná zklamán relativní nenápadností prezentovaných prací, ale při podrobnějším pohledu snad odhalí skrytou přítomnost oné ‘alchymie zázračného’, dimenzi, která v malířově tvorbě přesáhla mnohdy poměrně striktně stanovené hranice jednoho směru”.

Další články, které vyšly u této příležitosti, měly spíše novinářský charakter, ač některé byly významné⁴⁵. Bylo by nespravedlivé nevšimnout si, že i na výstavě pařížských Španělů ze sbírky Galerie Morava o rok dříve to byl právě Domínguez, kdo na sebe strhl pozornost, i když byl zastoupen jen dvěma obrazy a jednou kresbou: “Největší zájem milovníků umění vzbuzuje se svými obrazy Óscar Domínguez. Jeho známé plátno s názvem *Kompozice (V ateliéru)* upoutává svou křivolakostí, malířská velkorysost se propojuje s jistým lyrismem”⁴⁶. I při příležitosti výstavy Honoria Garcíi Condoy se objevily reprodukce Domínguezových děl, což je důkazem toho, že uvnitř celistvé španělské skupiny je Domínguez považován za nenapodobitelného⁴⁷.

Na konec zbývá zmínit poslední výstavu, na které je Domínguez nevýrazný kvůli stejnému fenoménu, který zapříčinil společnou výstavu Španělů v Praze, Brně a Jihlavě v letech 1994-95, přivezenou z Madridu. Z důvodu omezeného prostoru a odlišného tématu uvedu jeho analýzu při jiné příležitosti⁴⁸.

Závěrem můžeme konstatovat, že česká umělecká kritika dokázala vždy pojmout smysl Domínguezovy tvorby, osobitost jeho obrazů i nezaměnitelnou osobnost mezi ostatními Španěly. Bere na vědomí jeho kořeny, inspiraci i vzor v Picassovi, ale všímá si rozdílů, které je odlišují, i Domínguezovy individuality⁴⁹.

⁴³ Simeona HOŠKOVÁ [hs], “Výstava republikánského Španělska”. *Lidová demokracie* (Praha), 4.11.1986. Po pravdě řečeno, toto téma se objevilo v Domínguezově tvorbě již v *Elektrosexuálním šicím stroji*, vzniklém v roce 1934 a inspirovaném nepochybně lautreamontovskou definicí surrealismu, která mluví o náhodném setkání šicího stroje a deštníků na operačním stole.

⁴⁴ Vlastimil ZUSKA, *Oskar Domínguez, Čs. architekt* (Praha) 1987, leden, č. 1, s. 2.

⁴⁵ Miluše VÁLKOVÁ, “Setkání s Óscarem Domínguezem”. *Československý život* (Praha), 1986, s. 42-43, bohatě ilustrováno.

⁴⁶ Marie ŠIMÁKOVÁ, “Umění republikánského Španělska”, *Lidová demokracie* (Praha), XX (výstižek bez určení dne měsíce prosince roku 1985). Jde o kritiku výstavy *Španělské umění pařížské školy*. “Pohledy do sbírek Moravské galerie v Brně”, č. 23 série. Kat. č. 4 a 5; jinde (*Hlava ženy*, 1947). Napsal jsem kritiku oné výstavy v “Španielski umelci pařížskej školy”. *Výtvarný život* (Bratislava), 1986, č. 3, s. 48.

⁴⁷ Silvia ILEČKOVÁ, “Honorio García Condoy v Česko-Slovensku”. *Literární týždeník* (Bratislava), 1991, č. 3, s. 14. Celé číslo je ilustrováno obrazy pařížských Španělů, v majetku Slovenské národní galerie, mezi nimi Domínguezova díla.

⁴⁸ Jana TICHÁ, “Španělé v Praze – tehdy a nyní”. *Mladá fronta Dnes* (Praha), výstižek bez data; Eva PETROVÁ, “Španělé opět v Praze”. *Ateliér* (Praha), 1994, č. 21, s. 8; Vojtěch LAHODA, “Španělé Pařížské školy”. *Lidové noviny* (Praha), 14.9.1994; Anonym, “Španělé z roku 1946 v Praze”. *Haló noviny* (Praha); Blanka FRAJEROVÁ, “Pražská výstava Španělských umělců Pařížské školy”. *Zemědělské noviny* (Praha), 29.9.1994; Ivo MATĚJKA (mat), “Pařížští Španělé (znovu) v Praze”. *Hospodářské noviny* (Praha), 16.9.1994; Kateřina VALENTOVÁ, “Trocha výtvarné nostalgie na Pražském hradě”. *Český deník* (Praha), 9.8.1994. Otiskl Picassovo plátno *Šedá hlava (La cabeza gris)*, která je dnes v Národní galerii Praha. Zároveň *Literární noviny* (Praha), 1994, č. 33 zveřejnil reprodukce děl Clavého, Picassa (2), Domíngueze (*Vidouci*) a snímek Domíngueze v objetí s kritikem Chalupeckým.

⁴⁹ Na poslední chvíli jsem se dozvěděl o článku, který může vypadat naprosto nevýznamně (a jenž nemění nic na nastíněném panoramatu), kdyby nešlo o jednu z prvních kritik budoucího malíře Mikuláše Medka, jehož tvorba se rozvinula pod vlivem Dalího a Tápiese a jenž je českým symbolem abstraktního umění. Viz Mikuláš MEDEK, Několik slov k malířům demokratického Španělska, *Student* (Praha), II, č. 6, s. 7.

ÓSCAR DOMÍNGUEZ, HLAVA BÝKA

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Představa minotaura, jako mytologické postavy, byla předmětem značné pozornosti literatury a umění všech dob. Jeho znázornění sahá do dávných dob, neboť lidská postava s býčí hlavou se objevuje již v záznamech, v kresbách a na nástěnných malbách jeskyní Altamira či Lascaux. S příchodem řecké kultury nabývá minotaur kategorie mýtu s četnými symbolickými interpretacemi, obzvláště v oblasti projevu primárních sil – jak vnitřních, tak vnějších – lidské podstaty. A tak bájný příběh obludného syna Pásifaé, zplozeného s bílým býkem krétského krále Mínóa, vývolává po staletí ve stejné míře obdiv a hrůzu; tj. protichůdné pocity strachu, údivu a soucitu. Možná je to nejproslulejší příběh starověku, jehož úspěch – jak vysvětluje Paolo Santarcangeli ve své *Knize labyrintů* – spočívá v tom, že tento mýtus “v sobě spojuje materiál univerzálního dosahu a ohlasu, směs úzkosti a naděje, schopné vyvolat jistý druh intelektuální noční můry blížíci se šílenství, a zároveň, i když na jiné úrovni, meditaci moudrých”¹.

Surrealismus, se svou magickou interpretací světa, přijal postavu byčí stvůry, napůl zvířete, napůl člověka, jako jeden ze znaků svého ikonografického lexikonu, neboť z metaforického pohledu se stal něčím, co William Rubin nazýval “paradigmatickým schématem surrealistického dramatu”². V této báji je dokonalá daidalovská architektura – nepropustná a mistrně vystavěná – symbolem lidské mysli a rozumu, která střeží nejtajnější instinkty a iracionální impulsy nevědomí, reprezentované nezkrotitelnou stvůrou uvrženou do tohoto spleťového vězení. Pouze básník se svou loučí tvořivostí – znázorněný v báji postavou Thésea – bude schopen vrhnout světlo poznání prýstíci z vnitřní vize a osvětlit vizionářským světlem výlučně lidské svědomí a uvažování.

Stejně jako v případech jiných ikonografických motivů a elementů surrealistického bestiáře, který napájí celé dílo Óscara Domíngueze od začátku až do konce, a jehož prvky se opakovaně objevují v subverzivním jazyce jeho maleb a objektů, fascinace tauromachii je přítomna v jeho díle od poloviny třicátých let a představuje jedno z neoriginálnějších obrazových znázornění tohoto motivu. Invenční náboj a ikonografická síla kompozic jako *Toreadorův skok (El salto del torero)* (1935) – z původní sbírky Andrého Bretona –; stejně jako zvířecí útok na klavír v objektu *Krabice s klavírem a býkem (Caja con piano y toro)* (1935), či projekce pohybu v malbě *Býčí útěk (La estocada litocrónica)* (1939), ještě dnes dokáží překvapit. Obsahují v sobě totiž ohromnou představivost, jež nabývá tragického a zároveň ironického významu díky znepokojujícím a břitkým výjevům v souladu se surrealismem. Závratný skok toreadora přes býčí stvůru na prvním z nich; či útok zvířete na klávesy na druhém, s sebou přináší strhující intenzitu a zároveň nemalou dávku fascinujícího překvapení a deliria. Podobný impulz není ničím jiným než zdůrazněním hravosti v neustálé metamorfóze na jeho malbách. Domínguez vytrhuje postavy a věci z jejich jednoznačné skutečnosti, aby je poslal po cestách, kde vše vypadá podivně, proměnlivě a nečekaně. Právě takto nás uchvacuje brutální a subverzivní síla obrazu *Les siphons surréalistes* (1937) – možná reinterpretace obrazu *Kůň nabraný na rohy (Caballo corneado)* (1917), první tauromachie Picassova zralého období – na kterém geologický výbuch násilných výjevů končí útokem hory proměněné v býka na koně se spícíma očima uprostřed

¹ Paolo SANTARCANGELI, *El libro de los laberintos (Kniha labyrintů)*, Siruela, překlad César Palma, Madrid, 1997.

² Viz William RUBIN: *Dada, Surrealism and Heritage*, The Museum of Modern Art, New York, 1968.

surrealistické scény, ze které vyčnívají sifony plyvající létající kameny, bubliny a džbány, které lehce stoupají vzhůru k nebi. Tato ostrovní krajina slouží malířovi jako skvělé prostředí pro jeho vizionářské hry a zpodobení: ostré vrcholky černých hor, zvedající se z bezedného oceánu, jsou téměř nepatrné uprostřed oblohy plné plynné hmoty.

Rovněž v díle *Umírající býci* (*Toros moribundos*) (1939) otvírají zvířata své chřtány jako masožravé rostliny, zatímco jsou pohlcovány malířskou hmotou, která je obklopuje v nekonečných spirálách. Lidská tvář zvířete – výraz jeho očí – a jeho skomírání nás přivádí k myšlence na autoportrét malíře, jenž jsi vždy pohrával s nejasnou hranicí mezi životem a smrtí, skutečností a snem. Také v *Býčím útěku* (*La estocada litocrónica*) – obraz ilustrující teorii, kterou vypracoval Domínguez spolu s Ernestem Sábatem ohledně lithochronických ploch³ – je možné pozorovat, do jaké míry má znázornění býka u Domíngueze náboj osudnosti: zpodobnění raněného, na rohy nabraného či umírajícího zvířete, oběti rozhodující bodné rány, odpovídá vlastnímu, dobrovolně přijatému zoufalství. Jeho malba je tak osudovou katarzí, při které je subjekt vykoupen invokací vlastní oběti, neboť, jak píše Mircea Eliade, dimenze zdánlivého má “hodnotu dimenze existenčního”⁴. Malířovo znázornění sebe sama proměněného v obětovanou zvířet – smrtelně zraněného minotaura – nabývá vedlejšího významu, kterému lze porozumět jen symbolicky, a kde subjekt přestává existovat, aby se stal nositelem heraldické totožnosti svého neblahého osudu.

Tato volba *minotauromachie*, jako symbolického zobrazení malířova alter-ega, je navíc do jisté míry znásobena vyobrazením zvířat, která na Domínguezových obrazech většinou poukazují na jeho autoportrét; tj. na jeho intimní a fantastickou zoologii v jeho životě, na protivenství jeho samotné existence. Tyto postavy – raněný býk, motýl hořící při dotyku plamene, krab, nosorožec uvězněný v kleci – skrývají malíře a ukazují zároveň barbarskou a lidskou stránku, proměnu člověka v šelmu, jež obývá labyrint svého vlastního vězení. Křehký a krutý zároveň; rozumný a intuitivní; muž a dítě; vycpaný a pradávny, tak jak ho vyobrazil jeho přítel Patrick Waldberg výmluvnými a emotivními slovy ve své sbírce esejí o surrealistické malbě, *Les demeures d'Hypnos*, v životopise, jenž pokládáme za rozhodující pro porozumění rozporné osobnosti malíře:

“Dvacet let přátelství způsobilo, že cítím k umění Óscara Domíngueze jistou náklonnost. Za jeho dílem stojí muž, tak jak se mi zjevil jednoho dne roku 1937, prudký a melancholický hlavoun s očima jiskřícíma tolik nebezpečným alkoholem. Majestátní tehdy a navždy, s lyrickým knírem, královskou bradou a nosem vzdorujícím jakýmkoli normám, připadal mi, jako by vypadl z nějakého žertovného románu od Alemána či Queveda, ve kterých je vznešenost především ve svobodě jednání a ducha. Bezesporu prudký díky své vrozené dychtivosti, s neutuchající touhou vzplanout v okamžení a vychutnat si ten požitek, se zuřivostí tygra, jenž chytí kořist do svých spárů. Melancholický taktéž díky hořkému poznání podstaty vášně a nasycení. Rozhořčený, protože mu nebyla dána opravdová křídla, a protože byl ponechán na pospas pravidlům racionálního světa. Dítětem, díky vůli podmanit si onen svět podle svého rozmaru, díky neutuchajícímu údivu převažujícímu nad vztekem, euforií nad desiluzí, smíchem nad strachem. Konečně básník a umělec, netvor, člověk ve všech směrech vytržený, ztracený, který znovu a znovu pochybuje o všem, nepřízpůsobivý, nezkrotitelný”⁵.

³ Tento obraz ilustruje teorii “zkamenění času”, publikované ve sbírce *Conquête du monde par l'image* v Paříži r. 1942. Toto téma bylo obšírně rozebráno v katalogu k výstavě konané ke stému výročí malířova narození, *Exodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto (Exodus na jih: Óscar Domínguez a absolutní automatismus)*, IODACC, OAMC, Cabildo Insular de Tenerife, 2006.

⁴ Viz Mircea ELIADE: *Mito y realidad (Mýtus a skutečnost)*, Labor, Barcelona, 1991.

⁵ Patrick WALDBERG, *Les demeures d'Hypnos*, 1976.

A skutečně, volba zvířecího převleku v sobě skrývá nejen divou, nestvůrnou symbologii poukazující na nezkrotitelnou stránku lidského jedince. Stejná volba nás vrací do časů malířovy vznešenosti a důstojnosti, jak o tom mluví Waldberg ve svém popisu, s ohledem na cosi, co Marius Schneider nazývá "morální nadřazenost zvířat nad lidmi"⁶, neboť zatímco zvíře jedná s naprostou jednoznačností, člověk je povětšinou "dvojsmyslnou bytostí", boječtivý a nemotorný. Přesto nám pravděpodobně bude připadat patřičnější interpretovat surrealistický bestiář, který si malíř zvolil, ve spojení s *instinktivní silou* jeho ikonografické práce. Pokud dávní mudrci považovali zvířata za nositele hluboké nevědomé moudrosti, bytosti napůl mýtické – jak zdůrazňuje Schneider – často převtělení lidských předků či ochraňujících bohů, přeměny subjektu v býka či dokonce nosorožce, dovolují přisvojit si nemálo vlastností pocházejících ze zoologie, kde je instinkt kolektivních faktorem.

Jedním z obrazů, které nejlépe dokumentují tuto malířovu sebereferenční schopnost, je *Hlava býka* (*Cabeza de toro*) (1941), klíčová kompozice mezi početnými autoportréty Óscara Domíngueze, neboť do jisté míry určuje bod zvratu v trajektorii někoho, kdo krátce předtím praktikoval gestický automatismus ve svých kosmických malbách a zkoušel opustit zemi směrem do Ameriky z přístavu v Marseille; plán, který nevyšel, stejně jako v případě jiných malířů, jako byli Victor Brauner či Jacques Hérold. Rok 1941 je právě kvůli tomuto návratu do francouzské metropole uprostřed zoufalé válečné atmosféry skoupým obdobím vzhledem k obrazové produkci. Obraz, o kterém mluvíme, zobrazuje polovinu těla nestvůry pozorující či vyzývající diváka, spojení býčích a lidských rysů. Kopyta zvířete se proměňují v obrovské ruce, o které se opírá hlava nestvůry v zamyšlení, stejně jako na kolektivních kresbách z Marseille.

Jedná se o záhadný a nepříjemný výjev kvůli oné symbióze zvířecího – býčí rohy, korpulence, agrese – a lidského – provokativní úsměv na rtech, dlouhatánské prsty, napůl otevřená ústa, která jako by chtěla něco říci, či vyslovit nějaké nevyslovitelné slovo; póza před zrcadlem, autorem či divákem. Násilí a zároveň ironie, se kterou přistupuje autor k tomuto autoportrétu s hlavou býka, potvrzuje volbu estetiky krutosti, tak jak jí rozumí surrealismus: se stejnou niterností a stejným skokem do neznáma. Černý humor, rozpolcenost a fragmentace, které zvíře postihují, kontrastují s úsměvem, který pozorujeme jako diváci této scény.

Stejně tak toto brutální, nestvůrné a násilné malířovo zobrazení nabývá odlišných forem v dalších kompozicích: někdy ve formě krvavých rozpolcení, jindy v zobrazení střelné zbraně; nebo ve vyobrazení smrtelně zraněné holubice, tak jak můžeme pozorovat na obrazech jako je *Autoportrét* (*Autorretrato*) (1933), *Portrét klavíristky Romy* (*Retrato de la pianista Roma*) (1933), *Propastná krajina* (*Paisaje abisal*) (1939), *Olejová lampa a holubice* (*El quinqué y la paloma*) (1942) či *Telefon a revolver* (*Teléfono y revólver*) (1943).

Tak, jako je tomu v případě *Hlavy býka* (1941), i další početné kompozice z tohoto období, mezi nimi předměty, kresby a malby, využívají společného jmenovatele v podobě znepokojivých metamorfóz akromegalických těl, rozbujelých a zveličených; neboli postavy s fragmentovanou anatomií a náznaky býčích forem, jak můžeme pozorovat na pohyblivých sochách či transformovatelných objektech, které malíř zhotovil v první polovině čtyřicátých let. Tato řada *rozkládacích figur* v neustálé transformaci slouží Domínguezovi vyzkoušet si různé možnosti pohybů postav, jejichž pozměněné údy nabývají opět zvláštního býčího výrazu, jak je tomu v případě *La femme couchée* (1942), *La main passe* (1941) či *Femme sur le divan* (1942).

⁶ Viz esej Mariuse SCHNEIDERA: *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas* (Hudební původ zvířat-symbol v antické mytologii a sochařství), Siruela, Colección Árbol del Paraíso, Madrid, 1998, s. 17.

Během československého období, mezi lety 1946 a 1949, se motivy *minotaromachie* obecně, a bestiáře, jenž Domínguez přijal za vlastní, objevují se stále větší dotěrností, a otvírají únikové cesty směrem k malbě, která se uchyluje stále více k jistému formální schematizmu, přestože využívá stejné motivy. Nyní jsou barva a čistota nejdůležitější, čímž dosahuje malířské zralosti v kompozici prvních olejů malovaných trojitou čarou, v době bratislavské výstavy v lednu 1949. A skutečně, v těchto letech jsme svědky opakování motivů z původního surrealistického bestiáře, ale prosáknutých daleko rozmanitější představivostí. Stačí porovnat již zmíněný obraz *Hlava býka (Cabeza de toro)* (1941) s obrazem *Revoluce (La revolución)* (1947), který Domínguez daroval sochařovi Jarovi Šolcovi – dnes ve sbírce Galerie výtvarných umění Ostrava – za jeho pohostinnost a přijetí ve svém ateliéru v Olomouci o Vánocích roku 1947. Do jisté míry tento obraz představuje další krok ve fragmentaci a desintegraci subjektu, tak jako je pojal na autoportrétu z roku 1941. Kompozice ztrácí na dramatismu prvního z nich. Dokonce i použitá barevná škála je daleko štedřejší a živější. Nicméně nějak cítíme, že fragmentace subjektu je větší, v souladu s kubickým zobrazením. V tomto druhém autoportrétu zvolil Domínguez celkovou dislokaci fragmentů, které se dají pokládat za údy těla napůl skrytého za shluk srsti a chlupů zvířete a vyjmutých očí. Na rozdíl od malby s hlavou býka z roku 1941, volí nyní malíř skrytý tvář netvora a vyhnout se čelnímu pohledu. A ne nadarmo, neboť kolikrát byla zvířecí figura v malbě vykládána jako znak všeho neproniknutelného a zvláštního; proto – jak zdůrazňuje Ignacio Malaxecheverría ve svém *Středověkém bestiáři (Bestiario medieval)* – tak často “člověk do něj projektuje své úzkosti a strachy, ač temné a nepodložené”⁷.

V *Revoluci* jsou objekty, stejně jako sám protagonista, zobrazeni ve stavu proměny: květina, která se proměňuje v šíp, motýl měnící se v plamen a revolver v okřídleném ptákově, vykrojený do půlměsíce. Nic nezůstává ve svém původním stavu ani na původním místě; žádná figura není nehybná, vše se posunuje. A tím se na tomto obraze jakýkoliv element stává symbolem – abychom citovali slova Juana Eduarda Cirlota – “symbolem přetvořené a přetvářející se reality”⁸. Autor opouští přímé zobrazení a volí převlek; dává přednost kompozici založené na fragmentech a geometrických tvarech, blíží se abstrakci. Do značné míry nám srovnání těchto dvou obrazů nabízí klíč k evoluci směrem ke schematismu, jenž využívá ve svých dílech od poloviny čtyřicátých let. V obou případech, i když v rozdílném zpracování, prosakuje instinkt osudovosti, tento rozpor mezi životem a smrtí, jenž ho nutí přijmout, od začátku až do konce, nit, kterou za sebou nechává Ariadna⁹.

A stejně tak obě malby vykazují podivný paralelismus s kresbou *ženy-minotaura*, načrtnuté zuřivými tahy na papíře. Centrální pozice postavy, přímý pohled na diváka a znepokojující spojení lidské a zvířecí figury potvrzují tento vztah. Jedná se o jednoduchý, i když znepojivý náčrt nervními a svižnými tahy, který dobře vypovídá o hbitosti a technické úrovni svého autora. Tu samou posedlost minotaurem nacházíme i na další kresbě tužkou v sešitě, na které Domínguez načrtl čtyři ozbrojené minotaury s jejich atributy: šípem, listem a mečem.

⁷ Ignacio MALAXECHEVERRÍA, *Bestiario Medieval (Středověký bestiář)*, Ediciones Siruela, Madrid, 1986.

⁸ Viz JUAN EDUARDO CIRLOT a jeho známý *Diccionario de símbolos (Slovník symbolů)*. Konzultována edice Labor, Barcelona, 1969. Tento obraz byl jedním z klíčových děl výstavy *Taurus. Del mito al ritual (Taurus, od mýtu k rituálu)*, konané v r. 2010 v Museu výtvarných umění Bilbao, pod vedením Javiera Viara a Miriam Alzuri. Také byl jedním z klíčových obrazů výstav organizovaných pro TEA Tenerife umělecký prostor, *Óscar Domínguez: una existencia de papel (Óscar Domínguez: papírová existence)* (2011) a *Óscar Domínguez: entre el mito y el sueño (Óscar Domínguez: mezi mýtem a snem)*, druhá z nich otevřená veřejnosti mezi lety 2014 a 2016.

⁹ Tento obraz byl jedním z klíčových děl výstavy *Taurus. Del mito al ritual (Taurus, od mýtu k rituálu)*, konané v r. 2010 v Museu výtvarných umění Bilbao, pod vedením Javiera Viara a Miriam Alzuri. Také byl jedním z klíčových obrazů výstav organizovaných pro TEA Tenerife umělecký prostor, *Óscar Domínguez: una existencia de papel (Óscar Domínguez: papírová existence)* (2011) a *Óscar Domínguez: entre el mito y el sueño (Óscar Domínguez: mezi mýtem a snem)*, druhá z nich otevřená veřejnosti mezi lety 2014 a 2016.

Čtyři býčí hlavy věnované jeho příteli, sochařovi Jarovi Šolcovi, jako dárek k jeho narozeninám¹⁰. Je nám známo, že setkání Domíngueze s tímto českým sochařem bylo jednou z nejšťastnějších epizod jeho života; byl to moment, kdy malíř dosáhl nejen uznání, ale také se mu dostalo času na přátelství a bratrské vztahy. Zde se dá vycítit jistý rozpor či paradox, neboť vyobrazení tak závažného motivu, jakým je muž s býčí hlavou – zobrazení subjektu a jeho životních rozporů a konfliktů – je zde prezentováno žertovnými tahy a s neobyčejně hravou empatií, což dokládá nejen extravagantní a nezkrotnou povahu malíře, ale i jeho hravou stránku a vitální charakter, tak jak ho popsal Patrick Waldborg.

Ve stejném směru se během českého období objevují v Domínguezově díle všelijaké zoomorfní bytosti, které nabývají života a mění zaběhnutý stav věcí. Jeho přítel, kritik Eduardo Westerdahl, tvrdil, že Domínguezovo dílo je třeba nahlížet s hravostí, neboli "je třeba dívat se stejnými očima jako on. Jde o trpělivé svědectví básníka, který každý den objevuje dvojí tvář věcí tohoto světa z pohledu reality a přání. Každý objekt má v sobě další možnosti a jeho náhledy v sobě mají často humor a vždy vysoký stupeň poetiky: obří krab, železný pták, stroj, jenž neslouží k ničemu, rohy namísto telefonního sluchátka, vzpřímený býk s dalekohledem, býk s knírem, býk s řidítky od kola místo rohů, minotaur, kůň-žena, kočka váza, mísa na ovoce – jedlík ovoce, atd."¹¹. Dobrým příkladem je kresba se čtyřmi hlavami býka, či také řada *býků-lukostřelců*, která vznikla v tomto období v náhodném trojitém obrazu paranoi či metafory. Postava býka má zde vyzbrojení válečného stroje, ale v bitvě, v níž není nepřítele či protivníka a konflikt je vyřešen mnohotvárnou postavou schopnou proměnit se v herní nástroj, ve službě tvorbě a malířské invenci. Děje se tak v *býcích-lukostřelcích* a *býcích-samostřilech*, datovaných do r. 1948. Samostříl a zvíře zdánlivě tvoří dvě dimenze jedné postavy: zvíře je vězněm stejné kostry, jež tvoří jeho tělo; nebo zbraň, jež nese s velkou únavou na bedrech jako trest. Oběť, stejně jako na obrazech, na nichž je smrtelně zraněný býk přenesen na plátno a trestán osudovým bodnutím.

Jisté je, že značná část zobrazení býků v tomto období poukazuje znovu a znovu na emblematického *Trojského koně*, jako symbol odporu; obrněná a ozbrojená zvířata ve válce. A je to právě prvek střelné zbraň, který doplňuje scény tauromachie. Jestliže v *Hlavě býka* z r. 1941 se čumák zvířete mění v hlaveň pušky, v československém období Domínguez opakuje zobrazení revolveru lemovaného křídly ve tvaru půlměsíce, které otvírají zásobník nábojů, jako by to bylo zátiší. Tento způsob přiblížení motivu mu ubírá na vážnosti a přináší do kompozice značnou dávku hravé lehkosti. Existuje několik obrazů, na kterých Domínguez přenáší na plátno motiv proměňujícího se revolveru, a ze kterých je obecně cítit atmosféra černého humoru: smrtící nástroj leží opuštěn na stole, v nepřítomnosti lidské postavy, což je pro toho, kdo se dívá, neodolatelně přitažlivé. Ve hře je odložený, neaktivní objekt, který ale čeká na bezprostřední rozhodnutí. V *Zátiší s revolverem* (1946) – obraz, který jsme vybrali na titulní stranu tohoto katalogu – jsme svědky potlačeného očekávání, jež vzbuzuje strach, zatímco střelná zbraň je přenesena na plátno s dětskou bezprostředností dítěte, které čmárá po zdi. Odtud jeho absolutní přímost; zbraň zabírá v podstatě celé plátno, zatímco nás překvapí rozměry autorova podpisu, ke kterému směřuje náš pohled, jako by v jeho mysli obcházela jistá osudová, dobrovolně přijatá myšlenka. Uvedením prvku, který je schopen zničit život – jak je tomu na malém obraze *Hrozba (La amenaza)* (1943), na kterém škorpión čeká, až nějaký nešťastlivec vsune ruku do mísy s ovocem, aby mu vytetoval svůj osudový znak – nastiňuje malíř výjev,

¹⁰ Vedle kresby stojí věnování: "Pour mon très cher Jara 4 Minotauros pour son anniversaire en toute amitié. Paris 48".

¹¹ Eduardo WESTERDAHL, *Óscar Domínguez*, Gustavo Gili, Barcelona, 1968.



RETRATO DE JAROMÍR ŠOLC / PORTRÉT JAROMÍR ŠOLC, 1948. Óleo sobre chapa de madera / Olej na dřevěnou dýhu, 14 x 18,5 cm.
COLECCIÓN / SBÍRKA JEAN BOURGOIN

který je sám o sobě sarkastickým otazníkem ohledně budoucích událostí. Revolver na stole, možná imitace onoho revolveru, který nechává na nočním stolku sebevrah z Rigautovy povídky v *Antologii černého humoru* - "revolver, kterým se dnes v noci zastřelíme, když budeme chtít..." - nabývá v Domínguezově tvorbě biografických konotací. Revolver na stole se stává jedním z nejutkvělejších ikonografických elementů v Domínguezově malbě již od ilustrace pro přebal antologie editované Andrém Bretonem v r. 1940, s dekalkem zobrazujícím stůl, telefon a revolver¹². A jestliže jednou z nejdůležitějších charakteristik černého humoru – francouzský spisovatel ho definuje jako "nejvyšší vzpoura ducha" – je to, že nám s krutou ironií ukazuje absurditu naší existence, revolver s okřídleným zásobníkem ve tvaru půlměsíce jen dokládá příklad oné fascinace objekty a nástroji, jež se nacházejí na hranici mezi životem a smrtí. Domínguez si vybírá revolver jako ikonickou střelnou zbraň pro své obrazy, protože mu umožňuje pohrávat si s náhodou, což je téma, které tolik zajímá surrealisty, nejen jako vytrvalou vlastnost, která určuje cesty kreativního procesu, ale také jako katalyzátor života; surrealistická náhoda, jež je vždy objektivní, tzn. přímo úměrná síle touhy.

V díle Óscara Domíngueze je postava býka symbolem jeho závazku k malířské tvorbě a k životu, v němž byl vždy připravený odevzdat se se všemi důsledky, tak jak to sám popsal, když řekl, že "když se maluje doopravdy, je to na život a na smrt: tak jako správný toreador se svým býkem"¹³. Je to sázka na všechno a nebo nic, ve které se umělec musí dokázat celkově oddat svému závazku, stejně jako to popisuje Michel Leiris ve svém prologu ke knize *L'âge d'homme*¹⁴.

Tato býčí či daidalovská posedlost doprovází Óscara Domíngueze až do konce jeho dní, přičemž v československém období mezi lety 1946 a 1949 nacházíme jeden z momentů největší kreativity. Jeho malba se vyvíjí směrem k životní křížovatce, jež vede do labyrintu osamění, ve kterém se zmítá malíř při prvních symptomech nevyléčitelné nemoci a předtuce smrti. Jeho postava se tehdy stává minotaurem ve svém labyrintu, zajatým nosorožcem či motýlem, jenž hledá své vykoupení ve spojení s plameny.

¹² *Antología del humor negro (Antologie černého humoru)* vybrala celkem 45 spisovatelů, mezi nimi Jonathan Swift vybraný jako vynálezce *divokého a pohřebního vtipu*; Lichtenberg, prorok náhody; *oslnivá postava černého světa* hraběte de Lautréamonta; či Sade pro jeho *vícero horizontů*. Také *genius* od Duchampa; Baudelaire, *surrealista v mravnosti*; stejně jako Kafka, Fourier, Poe, Nietzsche, Rimbaud, Jarry, Gide, Rousell nebo *umor* (bez h) od Vachého. Jedná se o výběrový vzorek myšlenky černého humoru. Předpokládalo se, že jeho obálka bude nést reprodukcí díla Marcela Duchampa, ale protože byl vyhoštěn do Ameriky, zakázku dostal Óscar Domínguez. Malíř se vrací k technice dekalku, aby vytvořil úvodní stránku knihy, a využívá v ní tyrkysovou barvou, se schematickými vzory úzce souvisejícími s jeho prací: telefonem, lampou, stolem, škorpií a revolverem. Pro studium tohoto období viz text Elisea G. Izquierda, *De una antología con humor preconcebida (Z antologie s apriorním humorem)*, publikované v našem katalogu k výstavě *Óscar Domínguez: una existencia de papel (Óscar Domínguez: papírová existence)*, TEA Tenerife umělecký prostor / Ediciones la Bahía, Madrid, 2011.

¹³ Mercedes GUILLÉN, *Conversaciones con los artistas de la escuela de París (Rozhovory s umělci pařížské školy)*, Madrid, Taurus, 1960.

¹⁴ Předmluva knihy s názvem "De la littérature considérée comme une taumachie" nás nenechá na pochybách ohledně této býčí příslušnosti.

MÍSA S OVOCEM, JEDLÍK OVOCE

HUMOR A PROMĚNA V DÍLE ÓSCARA DOMÍNGUEZE

FERNANDO CASTRO BORREGO

Ikonografická tvorba v díle Óscara Domíngueze je patrná v řadě estetických kategorií, které odrážejí surrealistické pojetí života. Uvedu některé z nich: touha, smrt, hra, náhoda a humor. Existuje ještě jedna, která se vztahuje ke všem předchozím: proměna (či metamorfóza). Za nejvýznamnější z těchto vztahů považuji ten, který se tvoří mezi proměnami a humorem. Impulzem všech metamorfických obrazů je touha, ale výbušným nábojem, který je v nich přítomen, je humor.

Jestliže touha je hnací silou proměn, je tomu tak, protože jedinec neakceptuje svět takový, jaký je nebo jakým se zdá být. Breton mluví o “odmítání daného života”. Jako proroctví světa opanovaného silou bezpodmínečné touhy se jeho představy vymykají realitě díky převratnému projevu humoru. Tato vytržení (*dépayement*) působí obdobně; v přesném slova smyslu to nejsou metafory, nýbrž metamorfózy, jež s sebou nesou známky něčeho “zázračného”. Toto je ústřední osa Domínguezovy poetiky, osa, jež protíná četné etapy jeho života a dodává jeho tvorbě jedinečný smysl, jež přesahuje formální vazby či ikonické strategie. Domínguezova koncepce zastoupení znamená popření reality jako něčeho daného. Věrný myšlence Paula Éluarda, *donner à voir*, malíř neodráží viditelné, nýbrž ho tvoří, aby ho vzápětí nabídl divákovi jako posvátný dar.

Breton se v roce 1946 domníval, že se malba vrací na banální cestu imitace vnějšího světa. Popření realismu bylo pro něj mravním příkázáním, které měla surrealistická malba ctít. V tomto smyslu litoval odchýlení mnohých kolegů, kteří porušili toto příkázání, přestože dodával: “rád bych udělil zvláštní výjimku pro Braunera a Hérolda, a další (i přes některé koncese vizi realismu) pro Domíngueze”. Domínguez nepřeběhl do řad realismu, ani se neuchýlil k čemusi, co Breton nazýval “hospodská podvodná mystičnost”. Po válce se Domínguez sblížil s básníkem Paulem Éluardem a Picassem, dvěma komunisty. První z nich, jak je známo, opustil disciplínu surrealismu, aby se plně věnoval oficiální tezi komunistické strany, což pravděpodobně přivedlo Bretona k myšlence, že kanárský malíř převzal tyto teze, jež nebyly ničím jiným než teze socialistického realismu propagovaného Moskvou, a proti nimž surrealismus nekompromisně bránil tvůrčí svobodu. Picasso byl pro Bretona nedotknutelný, přesto mu byl zřejmý neblahý vliv, který měl malíř z Malagy, zamilovaný do reality, i když jen aby jí krutě deformoval, na mladé malíře. Dalo by se říci, že se i Domínguez chytil do jeho sítě, ale také je třeba dodat, že jeho tvorba po roce 1945 nebyla ničím jiným než vzdorem proti Picassovi. Humor a metamorfóza jsou klíčem tohoto vzdoru, jejímž dobrým příkladem je obraz, který posloužil jako název tohoto článku (*Mísa s ovocem, jedlík ovoce – El frutero come-fruta*).

Paul Éluard věděl, že Domínguez nezběhl do řad realismu. Důkazem toho je fakt, že zkrslující schopnost jeho obrazů nebyla menší v roce 1946 než o deset let později. Text, ve kterém Breton vyjadřuje podezření vůči Domínguezovým sklonům k realismu, je datován do října 1946, pár měsíců po jeho návratu z New Yorku. Je logické, že ze svého odstupu pochyboval o loajalitě umělců, kteří zůstali v Paříži, z nichž někteří se sblížili s neokomunisty Aragonem a Éluardem, zatímco jiní, jako je případ Domíngueze, aktivně spolupracovali se skupinou blízkou Bretonovi *La Main à Plume*. V důsledku toho můžeme konstatovat, že Domínguez nezamýšlel v roce 1946 opustit směr surrealistické skupiny. A přestože Éluardovo kritický příspěvek k Domínguezovu dílu, jímž byla předmluva k výstavě v Galerii Lous Carrée v roce 1943, mohla vyvolat Bretonova podezření, není možné najít ve zmíněném sblížení žádný ideologický nádech.

V Domínguezově poetice se “princip slasti” prosazuje nad “princip reality”, a toto se děje proto, že sny mají podle surrealistické teorie absolutní nadvládu v životě člověka. Koncept zjevení odpovídá roli, kterou přisuzoval snovým výjevům ve svém psychickém rozpoložení. Éluard to věděl, a proto také v katalogu výstavy z roku 1943 kategoricky prohlásil: “Domínguez otvírá surrealismu nová okna, která vedou do světa, ve kterém každý jednou najde svou podstatu dobra a právo vidět vše”. Malba plní poznávací funkci, která míří k utopickému cíli. První, kdo nazval Domínguezovu malbu “oknem”, byl Breton. Ve své definici dekalkomanie v 8. čísle časopisu *Minotaure* (1936) vysvětluje tuto funkci následovně: “Podle libosti otevírá okna do nejkrásnějších krajín světa a jiných míst”. K funkci otevírání jako metafory poznání přispěl Domínguez humorným výjevem: otvírákem konzerv. Na jednu stranu Éluard (v již zmiňovaném textu katalogu) upozorňuje na záplavu věcí všedního života v Domínguezově malbě z této doby, věcí proměněných umělcovou představivostí: “vznešená malba oplývající metamorfózou”. Není to prostý návrat k realismu, jak se domníval Breton. Na druhou stranu hmota také prochází proměnou: “tělesa z hmoty, půvabná látka, půvabné dřevo, půvabné železo, které zítra bude krásným vzduchem, krásnou vodou, krásným sněhem a krásným modrem”. Sen převládá nad realitou: “Ptačí snílek, kterého vidíme všude” – uzavírá svůj text Paul Éluard. A není ptačí snílek novou verzí Gradivy, zítřejší krásy?

Proměny v Domínguezově malbě odpovídají na dvojí podnět touhy a humoru. Breton mluvil o objektivním humoru ve dvou článcích: “Surrealistická situace objektu” (1935) a “Limits, ne=hranice surrealismu”, z roku 1938, a kromě toho se obšírně věnoval tomuto tématu v prologu k *Antologii černého humoru* (1940). Již ve druhém ze zmiňovaných článků se odvolává na hegelianský koncept objektivního humoru. Ale zároveň zapisuje tento koncept na orbitu Freudova myšlení, když konstatuje, že “humor, jako paradoxní triumf principu slasti nad reálnými podmínkami, které jsou v daném okamžiku považovány za nepříznivé, je přirozeně zaměřen na dosažení obranného mechanismu v této době nabitě hrozbami, ve které žijeme”. Humor je obrannou zbraní proti čemusi, co Adorno nazýval “technicky vyzbrojený svět”.

Pro Bretona byl humor vyjádřením principu slasti, principu, kterému Domínguez zasvětil celý svůj život. Francouzská publikace Freudovy eseje *Vtip a jeho vztah k nevědomí* je z roku 1930. Nezapomeňme, že v Karetní hře z Marselly Óscar Domínguez vyobrazil Freudovu postavu jako Snového čaroděje. Humor byl pro surrealisty vážnou věcí.

Není proměny bez přirovnání. Breton tvrdil: “Nikdy jsem neprožil intelektuální požitek, pokud to nebylo v rovině analogie” – takto začíná jeden z jeho nejkrásnějších a skvělých článků, “Vycházející znamení”, napsaný v roce 1947 a publikovaný v souboru *Klíč k polím*. V tomto článku uvádí Breton některé příklady, které slouží k porozumění smyslu metamorfózy v malbě Óscara Domíngueze, vždy z pohledu idealistického vektorového principu. Nejcitovanějším z těchto příkladů je haiku japonského básníka Basho, jenž opravuje jinou báseň jednoho svého žáka, která říká: “Červená vážka – utrhnete jí křídla – paprika”. Na což mistr odpovídá: “Paprika – dejte jí křídla – červená vážka”. Taktéž cituje tyto Apollinairovy verše: “Tvůj jazyk/ Červená rybka v akváriu/ tvého hlasu”. Zacházející znamení poezie by bylo to, které navrhl Georges Bataille jako útok na poetická pravidla materialistické a eschatologické podstaty v některých svých knihách, jako *Příběh oka* nebo *Erotovy slzy*. Všimněme si také způsobu, kterým Bataille mění název jednoho Dalího díla, *Med je sladší než krev*, na *Krev je sladší než med*. Je zřejmé, že smysl proměny, která probíhá v Domínguezových dílech, odpovídá Bretonovu vycházejícímu znamení a ne tomu zacházejícímu od Bataillea, který viděl v Dalího eschatologické vášni dobrý příklad své materialistické koncepce zobrazení. Tento rozdíl mezi Bataillem a Bretonem osvětluje obdobný rozdíl mezi Dalím a Domínguezem.

Znamení musí být vycházející, jinak nebude, pokud budeme parafrázovat Bretona, když řekl "krása musí být křečovitá, jinak nebude". Zde se nachází důkaz idealismu, který inspiruje jeho poetické vidění světa, jež je ve skutečnosti výrazem dualismu (hmota/duch). V podtextu této koncepce vizuálního surrealismu se nachází teorie Swedenborgových souvislostí: mezi nebem a zemí, smrtelnými a nesmrtelnými, duchem a hmotou existuje tajná souvislost či analogie, kterou může zaznamenat pouze umění. Původ této teorie můžeme hledat ve spisech švédského vědce Emanuela Swedenborga, který, když přišel o rozum, viděl podivné spojitosti mezi těmito dvěma světy. A právě tato zvláštní formulace platonické teorie myšlenek 18. století byla jedním z hlavních zdrojů inspirace evropského symbolistického hnutí a později ve 20. století našla odezvu v teorii surrealismu v malbě. Breton zamýšlel reformulovat – jak sám později přiznal – Swedenborgovu teorii souvislostí, ale ne ve smyslu baudelairovské metafory, kde je také možno najít stopu švédského teozofa, čili ne jako metaforu symbolistické poezie, nýbrž ve smyslu halucinací, bližších Rimbaudovi než Baudelairevi. Cílem je navodit skutečné zmatení smyslů, ze kterého vzejde zjevení skryté a zázračné pravdy. V dubnu roku 1929 říká Breton, že "surrealismus zrušil slovo "jako". A podotýká: "Snové hodnoty definitivně převládly nad jinými hodnotami a žádám, aby byl považován za idiota každý, kdo se ještě vzpírá, například, *vidět* koně cválat po rajčeti". V té době jediný, který maloval koně cválající po rajčatech, byl Max Ernst. Jak nevidět v Bretonově narážce na kouli, když ve stejném článku říká "rajče je také dětský balónek", jak tedy v tom nevidět narážku na slavný obraz *Slon Celebes* Maxe Ernsta, na kterém benzínová nádrž je také slonem? Ne "jako" slon (metafora). Později se malíři této skupiny oddávali tvorbě konstelací snových výjevů tohoto druhu.

Idealismus dovedl Bretona k ustanovení orientace na vycházející znamení, což pohoršilo Picabiu, který viděl v této idealistické a nezvratné jednosměrnosti omezení tvůrčí svobody. Obraz *Mísa s ovocem, pojídač ovoce* navozuje podobnost mezi mísou na ovoce a obličejem. Není metaforou obličeje, nýbrž obličejem, ve kterém lze rozpoznat oči, ústa a nos. Taktéž se mění její funkce: již není odsouzena pasivně skadovat ovoce, nýbrž má chuť ho jíst.

Obraz *Džbány* vyvolává podobnost mezi funkcí mraků a džbánů. Měníci se tvary mraků vyvolávají v představivosti toho, kdo je pozoruje nebo o nich sní, myšlenku ukojení žízně. Z mraků se lije voda jako ze džbánů. Předměty z hlíny, které se vznášejí nad zemí, jako by byly hydrostatickými balóny. Téma je inspirováno volnou asociací, kterou vytváří naše oko při pozorování některých přírodních výjevů. Jedná se o vjemový fenomén, který doložil Leonardo da Vinci příkladem mraků a vlhkých skvrn na stěně. Porovnejte toto Domínguezovo dílo s jiným obrazem od Magritta, ve kterém je také použit jev dvojitého zobrazení: *Hrozivý čas*. Tyto dva způsoby nakládání s analogií dokládají dvě různé koncepty objektivního humoru. Ale také je možné interpretovat tento obraz jako humoristickou reakci na název Bretonovy knihy *L'air de l'eau*, kde poprvé zmiňuje kanárské pláže s černým pískem. V dolní části obrazu je možné pozorovat sopečnou pláž s velkými kalužemi mezi čedičovými skalami. V *Lovci* se ruka proměňuje v klec. V tomto případě v sobě metaforická funkce obsahuje symbolický záměr, který odkazuje na svobodu. *Jamais (objekt a kresba)*: antropomorfní podobnost hudebního přístroje převládá nad mechanickou podobností aktu lásky. Přes tvar raménka gramofonu představuje Domínguez podobnost mezi ženskou sukní a ampliíonem, a dodáním reliévu desce na jejím povrchu vystupují ženská řadra, která se otáčejí a nabízejí se pohazení náměsíčné ruky, která zároveň představuje raménko gramofonu. Stroj zastává erotickou funkci.

Beau comme... – podle Lautréamonta. Toto je heslo, kterým se řídí surrealistická konstrukce obrazu. Ze střetu těchto tří tak různorodých objektů vzniká vnitřní krása této scény. Nehybný charakter

Lautréamontova obrazu spočívá ve faktu, že věci se nemění, pokud se objeví společně a dekontextualizované: deštník je dál deštníkem, stejně jako šicí stroj a stůl, na kterém se nacházejí. Přesto si můžeme představit, že se něco stane. Pocit "zázračného" vychází z tohoto podezření. Nejde o změnu, ale o humor v Lautréamontově obraze. Dalo by se říci, že změna je odlišná. Breton proměnil tento obraz v motto surrealistické poetiky a Domínguez se jí pokusil volně interpretovat ve svém díle *Elektrosexuální šicí stroj*.

Breton přisoudil černému humoru politický rozměr, což je zjevné z jeho prologu k *Antologii černého humoru*, knihy, jejíž první vydání ilustrované Óscalem Domínguezem bylo tajně vydané v Paříži během německé okupace. Hrozby, o kterých hovoří Breton ve zmíněném textu, nebyly ničím jiným než hrozby vzestupu totalitních režimů. Před totalitním systémem, ať je jakéhokoliv znaménka, šermujeme na svou obranu humorem. Domínguez to dělal. V prologu k *Antologii černého humoru* uznává Breton Hegelův vliv na definici konceptu objektivního humoru a vyjmenovává některé z jeho průkazných rysů, které osvětlují účel hry pro zrození nového člověka:

1.- "Jedná se o hodnotu, která nejenom vyniká mezi ostatními, ale je i schopna podmanit si ostatní, dokud nedosáhne toho, že mnohé přestanou být univerzálně oceňované. Vstupujeme na nebezpečné území, putujeme mezi sopkami [...]"

2.- "[...] Černá sfinga objektivního humoru se nemohla nepotkat na prašné cestě budoucnosti s bílou sfingou objektivní náhody a jakéhokoliv následující lidské dílo bude nevyhnutelně plodem tohoto setkání.

3.- "Černý humor má příliš mnoho hranic: hloupost, skeptická ironie, vtip bez hloubky... (výčet by byl dlouhý), ale především je to smrtelný nepřítel sklíčeného sentimentalismu – věčný sentimentalismus na modrém dně" [...]"

Hřbitov slonů je také manifestem surrealistického černého humoru. Hlavy slonů tvoří svými choboty průchod bez východu, *cul de sac*, jehož perspektiva je přepažena trnitým plotem. Jedná se o fatalistickou vizi existence, jejíž dějiště je poznamenáno smrtí. Použití obrazu je zde znovu metaforické: život je jako tunel, kterým se nelze vrátit, a na jehož konci se člověk setkává s nepřekonatelnou zdí. To, co pozoruje subjekt na své cestě, jsou obrazy těchto tlustokožců, ležících s rozbitými kly. Hřbitov slonů je navíc narážkou na vlastní nemoc. Jedná se o metamorfózu: sám umělec se zpodobňuje jako ležící tlustokožec, obraz, který opakuje během celého života. Je to ten samý slon, který tvoří součást neblahého průchodu vedoucího ke smrti. Nacházíme zde příklad černého humoru ve smyslu, ve kterém ho chápal Freud, když ve své studii humoru citoval anekdotu o odsouzenci na smrt, který, když mu bylo oznámeno, že bude popraven v pondělí, vykřikl: "Hezky začíná týden!". Stejně tak měl Domínguez odvahu vyobrazit krajinu své vlastní destrukce. Také v *Elektrosexuálním šicím stroji* mají autobiografické reference svůj tragický význam. Proměny s sebou nesou velká nebezpečí. Umělec se proměňuje v hlavu býka, která spočívá jako hlava Křtitele na malířové paletě. Proměny jsou předzvěstí. Mluví o osudu. Zobrazením sama sebe krvácejícího na objektu touhy předjímal svou vlastní smrt.

V surrealismu jsou vztahy mezi mechanickým světem a touhou dědictvím dadaismu. Breton mluvil o "duchu sabotáže" v zacházení, které dal dadaista Picabia mechanickému objektu. Další zpodobnění proměny stroje:

Drago
Otvírák
Parní válec
Psací stroj
Fonograf

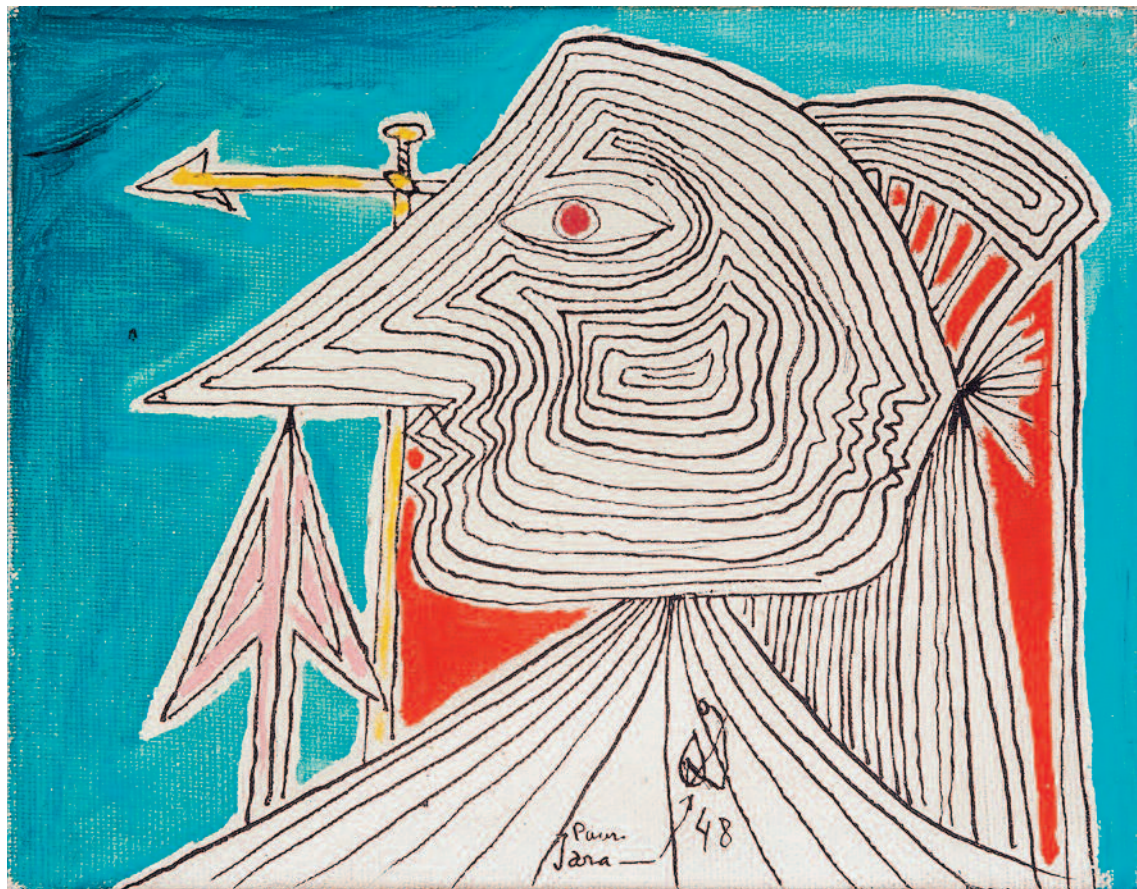
Drago je obraz, který namaloval Domínguez ještě než oficiálně vstoupil do surrealistické skupiny. Domínguez také nastínil metaforické užití proměny stromu drago: květy stromu se tvoří rašením názvu časopisu *Gaceta de arte* na každé z jeho větví. Kultura, stejně jako krása, klíčí. Na jiném obraze ze stejného období, *Sifony*, vidíme, jak se květy drago proměňují v sifóny stříkající vodu pod tlakem, jako symbol jasně sexuální konotace. Další strom drago pluje po vodě, která zaplavuje vnitřek koncertního klavíru (ve *Vzpomínce na můj ostrov*, 1934).

Otvírák zobrazuje zezadu mužskou postavu, která se nachází na střeše budovy; místo hlavy má loveckou pušku, ze které vylétají broky ve dvou okamžicích: nejdříve vidíme brok v celku a poté úlomky rozprášené po nebi. Postava jde kupředu jako Vítězství Samothrace, přetvořená v mechanickém smyslu, jako to udělal Brancusi v *Jedinečných formách kontinuity vesmíru*. Kalhoty mají na sobě záhyby, jaké můžeme najít na figurativních malbách futurismu a kubismu. Je strojem, který se nemůže zastavit. Podrážka boty poukazuje na tanec. Ví se, že Domínguez si vydělával na živobytí v Paříži jako placený tanečník pro dámy v lokálech Montparnassu. Před postavou se nachází dřevěná loď, jejíž kýl naráží do zdi terasy; z jejího nitra se vynořuje ruka, možná ženská, která natahuje ukazováček směrem k nebi. Prkna trupu lodi se rozevírají působením otvíráků. Tento nástroj je také možné vidět zasazený do rámu obrazu, jež není malbou, ale věcí, což znamená, že dotyčný obraz má skutečný obsah, který překračuje jeho estetickou dimenzi. Hranice mezi obrazem a objektem se rozplývají. Obraz, na který se díváme, se promítá uvnitř krabice nebo plechovky se sardinkami. Je otevřeným oknem. Stejná představa se opakuje v jedné z ilustrací k Lautréamontovým *Les Chants de Maldoror*. V tomto případě jediné, co je vidět ze střechy budovy, je apokalyptická krajina tvořená vodopády pod rozbourěným nebem. Hlavní rozdíl mezi oběma obrazy tkví v tom, že na jednom obraze je zábradlí, které odděluje postavu od krajiny, jež se před ní otvírá, zábradlí, které je však protínáno lodí "lásky"; zatímco na druhém obraze pozorujeme, jak se postava naklání nad bezednou propastí. Je jasné, že se jedná o narážky na morální zákazy, které vycházejí ze super-ega, a krotí nutkání dotyčného.

Na obraze *Parní válec* vidíme, jak se válec rozbíjí v momentu, kdy by měl přejet růží. *Fonograf* se proměňuje v ženu. Je ztvárněním aktu lásky se záhadným názvem *Jamais*. Láska, humor a proměna se zdají propojeny v tomto obraze mechanického, sabotovaného světa. Tento obraz se objevil jako ilustrace ve stručném slovníku surrealismu na stránce s termínem "Humor". Touha je silou, ze které tryská obraz nepředvídatelnou formou. Teprve sabotováním mechanického objektu se zjevuje akt lásky. Dalo by se říci, že sabotáž stroje je podmínkou, která umožňuje lásku. Dotyk vyvolává podobnost mezi gramofonem, který se dotýká desky, a hlazením ženských řader. Breton hovořil o *deliré a toucher*.

Na tomto obraze existuje sadomasochistický element, který navazuje na téma z *Elektrosexuálního šicího stroje*. Ampliόν je masožravou rostlinou, viz forma rostliny, která požírá ženu v dolní části *Elektrosexuálního šicího stroje*.

Breton cituje jedno Domínguezovo dílo, které představuje psací stroj, z jehož písmen "klíčí květiny". Jedná se o *Souvenir de l'avenir* (Vzpomínka na budoucnost). Je zajímavé, jak úzký vztah má tato proměna



RETRATO DE JAROMÍR ŠOLC / PORTRÉT JAROMÍR ŠOLC, 1948. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 14,5 x 18,5 cm. Firmado, fechado y dedicado / Podepsáno, datováno a věnováno: "Pour Jara OD 48". COLECCIÓN PARTICULAR / SOUKROMÁ SBÍRKA

k té předchozí: obě explicitně narážejí na téma času. Příslovce “nikdy” je opakem vždy, neboli deska gramofonu se stále otáčí, zatímco v kosmické krajině splývají hranice minulosti a budoucnosti. V pomyslném bodě se navzájem vyrovnávají nikdy a vždy, minulost a budoucnost. Je to geniální předpověď čtvrté dimenze, fyzikální teorie, pro kterou Domínguez později zkoušel najít estetický význam, když napsal s Ernestem Sábatem článek, v němž mluvil o “litochronických plochách”.

Proměny v Domínguezově malbě, a především během jeho surrealistického období, v sobě nesly silný erotický náboj, například klavír a ženský akt, na obraze *Drago*. Ženské tělo se spojuje s lávovou řekou, která teče mezi kořeny totemového stromu. Žhavý proud lávy má sexuální podtext díky mléčnému zabarvení, zatímco klavír představuje biografický prvek, vzhledem k tomu, že polská pianistka Roma byla v tu dobu ženou, kterou miloval.

Jeden z těchto obrazů s erotickým významem byl oživen Andréem Bretonem, který ho zmiňuje v jedné povídce z knihy *Dráha snů*, kde přepisuje výjimečný sen, který se mu zjevil 7. února roku 1937. Název povídky zní “Plnění snů a zrod animovaného obrazu”. Breton vidí malíře Óscara Domíngueze malovat obraz, na kterém jsou zobrazeny stromy-lvi, kteří se po domalování začnou hýbat a zahajují sexuální styk. Proměna nastává, když, podle Bretona, “díky společnému efektu malby a lviho počínání se lvi zadky pomalu proměňují ve slunce. Před mýma překvapenýma očima se rozprostře polární záře”. Sám Breton si vyložil svůj sen tím, že mohl být vyprovokován vizí rozbité trubky od topení, kterou obvázal cáry látky. Bretonův text byl doplněn ilustrací samotného umělce; byla to nová verze *Fonografu*. V tomto případě je žena oddělena od hudebního přístroje, ukazujíc pod amlionem nohy, zatímco místo hlavy má ruku, která ve druhé verzi byla rukou, jež se dotýkala desky fonografu.

Je jasné, že do tohoto snu pronikla vize jednoho z nejzáhadnějších obrazů v celém Domínguezově díle: jeho lvi-kola, představa, kterou rozvinul spolu se svým přítelem Marcelem Jeanem v sérii variací s využitím techniky dekalkománie pro ilustrace k Bretonovu textu. Kniha měla neméně záhadný název, jistě vymyšlený samotným Bretonem: *Grisou*, smrtící plyn y uhelných dolů. Obraz “funguje” jako animovaný předmět. Obraz ožívá jako portrét Gradivy v Jensenově vyprávění, když tato žena vystoupí z reliéfu a prochází se po pokoji německého archeologa. Domínguezovi lvi se milují v Bretonově snu, ale v Domínguezově malbě, kterou si vysnil, to jsou lvi-stromy (proměna zvířecího a rostlinného světa). Na konci snu se lvi zadek promění v polární záři. V *Dragu*, obraze namalovaného Domínguezem několik let před tím, než měl Breton zmíněný sen, Domínguez namaloval spícího lva v koruně stromu. Tento totemový význam nás odkazuje k Freudovu pojetí totemových zvířat. Také je významný fakt, že lev spí, neboť tak se podle psychoanalytické teorie projevuje splnění přání ve snu. Stejně tak je zjevná metamorfóza ženy, jejíž tělo se vynořuje z proudu lávy, po kterém pluje koncertní klavír.

Breton věřil, že jeden sen vede k druhému, v tom smyslu, že sny jsou jako spojitě nádoby. A právě v jedné své knize, nazvané *Spojitě nádoby*, nám říká, že “s trochou důmyslnosti je možné vyprovokovat jisté sny u jiných lidí, stačí, když zajistíme, abychom dotyčného, bez jeho vědomí, provedli systémem dostatečně významných náhod. Proto – pokračuje Breton – není utopií chtít působit na dálku na život druhých”. Nechceme tvrdit, že Bretonův sen byl svévolně vyprovokovaný Domínguezem, nicméně lze připustit, že teorie spojitých nádob, či spojitých snů, může fungovat: nejprve snil Domínguez o lvech-kolech a poté Breton o lvech-stromech, milujících se lvech, jejichž zadky se promění na konci snu v polární záři.

Pokud se vrátíme k názvu Bretonovy knihy *Grisou*, s Domínguezovými ilustracemi, je třeba dodat, že poetický mechanismus, který se aktivuje ve spojení konceptu s představou – smrtící plyn s proměnami lvů-kol

– poukazuje na nebezpečí, pokud se vydáme sami do hloubek psyché. Toto nebezpečí na nás číhá jako na průzkumníka, který postupuje chodbami opuštěného dolu. Strašný výbuch plynu se může přihodit a plameny vytvoří prameny připomínající lví hřívu. Hra na *Jedno v druhém* vznikla také jako analogie, ve které heraldický obraz lva znovu ukázal drápy. Breton vyprávěl, že jednou v noci byl v kavárně na Place Blanche, “když se naše diskuze mezi přáteli znovu stočila k tématu analogie. Při hledání přímeru toho, co jsem obhajoval, mě napadlo říct, že lva lze snadno popsat jako sirku, kterou jsem právě chtěl škrtnout. A hned mi došlo, že rozškrtnutý plamen sirky se podobá hřívě, a že je potřeba pouze několika směřujících a odlišujících slov pro popsání lva. Lev je v sirce, stejně jako sirka je ve lvoví”.

Humor se tedy dotýká roušky smrti dříve než se na nočním nebi objeví lev-kolo, měňavý symbol touhy, plod spasitelské proměny, která se může rozvinout pouze v zahradě snů.

Některé Domínguezovy obrazy, kde nacházíme zajímavé zpodobnění symetrie a zrcadlení, se mohou také vysvětlit pomocí této teorie. Například *Dimanche*. Proměna koní, jejichž těla narážejí do větví, je klasická verze tohoto tématu. Nicméně to, co nejvíc znepokojuje na tomto obraze, je symetrie zvířat díky plátům zrcadla. Tyto zrcadlové představy odkazují k jednomu z opakujících se symbolů jeho poetiky: dvojakost.

Alfred Jarry mluví téměř ve všech svých dílech o tomto ústředním tématu esoterického myšlení, k jehož proudu je třeba přidat také *Dva, kteří se potkají*, knížečku, ve které je zakódován (v esoterickém a hravém tónu) smysl života, který Domínguez reflektuje ve svých obrazech. Dílo je svázáno s tvorbou Jarryho a s obrazoboreckým duchem, který humorně vyplul na povrch ve hře *Král Ubu*. “Toto nepřekonatelné spojení Jerryho a revolveru” – píše André Breton v *Antologii černého humoru*. Revolvery se neúnavně objevují v Domínguezově ikonografii po druhé světové válce. V jednom z prvních zpodobnění revolveru jej vidíme uprostřed hlubokého lesa s kulatou hlavní, která se blýská ve slunečním světle jako obrovský falický a smrtonosný nástroj, zatímco uvnitř válce se rozprostírá podmořský svět.

Dva, kteří se potkají, sbírka básní, které napsal Domínguez v Paříži ke konci II. světové války, také odráží podstatu surrealistického černého humoru. To, co odhalují básnické výjevy, je vztah mezi humorem a smrtí, perpetuum mobile, kde vše plyne. Záhada dvou, kteří se potkají spočívá ve vnímání času. Nic není, jak vypadá. Vše se může změnit. Dva, kteří se potkají se neustále transformují, aby se mohli potkat. Svět je kaleidoskopem protichůdných představ. Malba se tak stává fotolaboratoří snů.

Mísa s ovocem, jedlík ovoce je název díla, jehož nám Domínguez zanechal několik replik. Náleží k podžánru jeho produkce, která by se dala nazvat vzpourou předmětů. Tragické vyznění obrazů, které převládalo v surrealistickém období, bylo vystřídáno hravou koncepcí, vyjádřenou proměnami světa a odtržením podstaty předmětů od jejich funkce.

Do této série se řadí *Kůň s ostruhami*. Stejně jako mísa na ovoce je unavena tím, že slouží jen jako nádoba na ovoce, a rozhodne se ho jíst, tak i koni se dostává nástroje, který je vyhrazen jezdcí: a tím nástrojem jsou ostruhy. Vytržení tohoto znaku znázorňuje svobodu a rebelii. Pasivní se stává aktivním a osvobozuje se od pout, která mu nutí realita. V *Kocourovi* je zřejmá ambivalence symbolu. Nevíme, jestli se vítězný oblouk mění v kocoura nebo naopak. Volná asociace je zakódována a dovoluje vidět „jedno v druhém“. Humor a hra se podílejí stejným dílem na konstrukci obrazu.

Vytržený svět je svobodný svět. Domínguez se ke konci svého života cítil zahrán do kouta okolnostmi a sehrál nevďěčnou úlohu ve vysokých kruzích fransouzské společnosti jako milenec komtesy de Noailles. Byl polapen. Je příznačné, že ke konci jeho života převládají známky melancholie a nářky na nemožnost

svobody. V tuto dobu namaloval svůj autoportrét jako Clown a alegorii *La liberté*, na které je vidět vůz tažený okřídlenou strůvkou jako na *Triumfech* italské renesanční malby. Použité tvary znázorňují ideu dynamismu díky technice dekalkomanie. Rychlost vyjadřuje touhu po nedosažitelné svobodě. Útěk se zhmotňuje v křídlech symbolizujících touhu povznést se nad utrpení pozemského světa, světa, který se pro něj stal vězením, v němž mu bylo odepráno štěstí.

PRAHA U VZNIKU PROJEKTU *GACETA DE ARTE*

MARÍA ISABEL NAVARRO SEGURA

Kanárské ostrovy byly z celého Španělska místem, kde se nejdříve projevil intenzivní kontakt s Československem díky zážitkům Eduarda Westerdahla z cesty v roce 1931, během níž navštívil Holandsko a Německo a pokračoval do Československa, aby se přes Paříž vrátil na Kanárské ostrovy.

Byla to cesta dlouhá a pečlivě připravovaná s pomocí knih a časopisů a s jasnou vizí evropského panoramatu.

Poslední zmínka ohledně důvodů tohoto itineráře se objevila v korespondenci uskutečněné již během cesty s Domingem Pérezem Minikem, kolegou z místního tisku, který připravoval článek ohledně této cesty pro publikaci v deníku *La Tarde*. Ve skutečnosti to byla tisková kampaň, která měla připravit terén pro další aktivity naplánované po návratu z cesty. Díky zkušenostem a zážitkům nabytým během této poutě můžeme definitivně potvrdit důležitost, kterou měla návštěva města Prahy v bezprostředních rozhodnutích ohledně založení časopisu *Gaceta de Arte* a dalších paralelních aktivit vyvíjených skupinou zformovanou okolo tohoto projektu, v té době rozvíjeného v rámci Spolku Výtvarného Umění (*Círculo de Bellas Artes*) v Santa Cruz de Tenerife. Westerdahl našel mnohé paralely ohledně situace země, profesního složení české avantgardní skupiny a osobních okolností jejích členů, které osvětlují vliv, který měl dvoutýdenní pobyt rozdělený mezi města Brno, Bratislava a nakonec Praha na plánovaný projekt na Tenerife.

“Tento časopis byl mnohem více než jen kulturním počinem nebo prostředkem vyjádření. Tvořený básníky a kritiky, jeho počáteční jádro, jak je zachyceno na hlavičkovém štítku, bylo ‘soudobým vyjádřením literární sekce’ Spolku Výtvarného Umění (*Círculo de Bellas Artes*) v Santa Cruz de Tenerife až do 13. čísla. Tato definice vystihuje dvojitý význam, kulturní a kreativní, časopisu *Gaceta de Arte*, reprezentovaného členy redakční rady pod vedením Eduarda Westerdahla – kritika umění – Pedrem Garcíou Cabrerou – básníkem a politickým aktivistou – jako redakčním tajemníkem, a dalšími členy, jako byli Domingo Pérez Minik, Francisco Aguilar, Domingo López Torres, Óscar Pestana Ramos a José Arozena. Od 14. do 36. čísla se představuje jako „Mezinárodní kulturní časopis“ (*Revista internacional de cultura*), do jehož redakční rady se přidal básník Emeterio Gutiérrez Albelo a z níž odešel José Arozena. Tato etapa, ve formátu tabloidu o čtyřech stranách, vykazuje silné experimentální rysy ve své prezentaci a přináší fragmenty zpráv či akcí, což je v záměrném kontrastu s konečnou etapou, ve které se připojil jako tajemník redakce José de la Rosa, konkrétně v číslech 37 a 38, které vyšly v netradičním formátu (širším a kratším než A4) se stovkou stran a v knižní formě”¹.

Obzvláště zajímavé jsou odstavce, které Westerdahl věnuje prezenci nového politického režimu v čerstvě vzniklém státě pod vedením Tomáše Garrigua Masaryka, patrně na množství soch umístěných na různých veřejných místech v českých městech, které navštívil:

¹ M^a Isabel NAVARRO SEGURA, “Gaceta de Arte: revista de cultura de la internacional constructivista y del surrealismo internacional”, en BECERRA, Eduardo (ed.): *El surrealismo y sus derivas. Visiones, declives y retornos. Hacia una caracterización del surrealismo hispánico*. Abada Editores (CD) a web Autonomní Univerzity v Madridu, 2013. Dostupné na internetu: <<http://www.uam.es/proyectosinv/surreal/>>.

“Téměř všechny památky jsou v rekonstrukci. Je to Masarykova tendence. / Masarykova busta se nachází všude. Na Masarykově nádraží, ve školách, ve výlohách. Viděl jsem vitráž s fotografiemi prezidenta. Na jedné fotografii jede na koni, na jiných ho najdeme sedícího a čtoucího nebo studujícího v pozadí s obrovskou knihovnou. Ale to všechno s jistou reprezentativní moudrostí, operetně pózující před kamerou”².

Popis vývoje této nové společnosti, výsledku spojení dvou teritorií v jednu novou republiku, dodala české zkušenosti unikátní rozměr v Evropě, který souzněl s ideami při přípravě cesty i plánů okolo projektu *Gaceta de arte*, časopisu, akční skupiny a kolektivního podniku, který vznikl po této evropské výpravě a osvojil si ji jako symbol tohoto projektu. A byla to strategie, která vznikla právě v Praze, jež po návratu potvrdila správnost zvoleného itineráře tohoto dobrodružství plánovaného již na Tenerife, neboť Westerdahl v něm naplnil všechny důvody, které ho původně vedly k výběru trasy. Revoluční nálada Španělské Republiky té doby byla v souladu s duchem vzestupu nových teritorií, pro něž kulturní revoluce vytvořila významnou laboratoř zkušeností.

A opravdu, až do dnešních dnů časopis *Gaceta de Arte* dostal mezinárodního významu, protože během krátké doby svého trvání dokázal vyobrazit autonomní koncept na scéně mezinárodní avantgardy. A tento charakteristický model aktivistické avantgardy, společensky angažované a osvobozené na poli estetiky díky využití radikálních postupů, nám umožňuje docenit význam, který cesta a návštěva Prahy měla pro dva paralelní projekty: projekt *Gaceta de arte* pod vedením Eduarda Westerdahla a projekt českého hnutí a několika akčních skupin pod vedením Karla Teigehe.

Je třeba připomenout, že bylo potřeba celých desetiletí pro rekonstrukci evropské avantgardy, která až do nedávné doby zůstávala rozdělena studenou válkou. V této situaci bylo možno získat velmi málo systematických informací pro složení kompletního obrazu ohledně zkušeností jednotlivých skupin, jejich zakladatelů a děl hlavních avantgardních uměleckých hnutí dvacátého století. Až nyní vidíme kulturní propojení, které dovolilo, aby většina hlavních hnutí avantgardy byla významně přítomna v mnoha oblastech kontinentu, a to díky modelu komunikace založeného na síti časopisů jednotlivých hnutí a pořádání významných výstav.

Po první přehlídce evropského umění díky velkým výstavám organizovaným v počátečním období Pontusem Hultenem, komisařem a ředitelem Centra Pompidou – Paříž-New York (1977); Paříž-Berlín (1978); Paříž-Moskva (1979); Paříž-Paříž (1981)... – od své inaugurace v roce 1977 a obzvláště během osmdesátých let se rekonstruovala idea předválečné unitární Evropy díky řadě výstav, které navrátily jednotu do proudů rozvíjených v kulturních oblastech Evropy bez hranic v období před druhou světovou válkou.

Obzvláště obtížná byla obnova některých avantgardních episod v zemích střední a východní Evropy a v případě Československa byla složitá kvůli absenci kulturní výměny během několika desetiletí. Ojedinelost tohoto vývoje byla v ostrém kontrastu s kanonickým vývojem, kterým prošla historická avantgarda v několika obdobích po první světové válce.

Skupiny konstruktivistické produkce v Rusku a Holandsku, které částečně stavěly na argumentech suprematismu, expresionismu a dadaismu, měly jako své hlavní výměnná centra německá města Berlín a Hannover,

² Eduardo WESTERDAHL, Escorzos checoslovacos. “Crónicas de viaje”. Praha, září 1931. *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 30. září 1931, z knihy *Eduardo Westerdahl: Viaje a Europa*. Pilar Carreño (ed.). Vláda Kanárských ostrovů, 1996, str. 81.

zatímco Paříž fungovala jako místo pro výměnu idejí spojených s kubismem-futurismem a internacionálním poetismem, vedle dalších východních center jako Vídeň a Praha, která udržovala aktivní projekty hnutí, jejichž impulsem byl pravděpodobně text ruského básníka Vladimíra Majakovského *Políček obecnému vkusu* (1912).

Konkrétně toto desetiletí bylo poznamenáno radikálním rozporem, který vznikl ze střetu mezinárodního poetismu a konstruktivismu, a který určuje radikální charakter dvacátých let, během nichž se etablovaly znepřátelené a navzájem se veřejně kritizující mezinárodní sítě a skupiny. Hlavním tématem debat během tohoto období bylo poslání umění jako povinnosti k estetice a role umělce jako politického nástroje ve službách idejí internacionální revoluce.

Nejhodnotnějším španělským přínosem k tomuto tématu je i v současnosti výjimečná výstava pořádaná Valencijským ústavem moderního umění (Instituto Valenciano de Arte Moderno) v jeho počáteční etapě, *Avantgardní umění v Československu 1918-1938*, v roce 1993.

Na rozdíl od této mezinárodní tendence k radikálnímu rozkolu, Praha byla centrem aktivit široké skupiny umělců reprezentujících oba proudy znepřátelené v hlavních evropských městech. Od roku 1919 do roku 1937, početné skupiny, organizované okolo uvědomělého kulturního aktivismu spojeného s politickou změnou, zažívaly svůj vývoj od mezinárodního poetismu/purismu ke konstruktivismu a konečně k surrealismu. Toto byl také směr, který poznamenal projekt časopisu a skupiny *Gaceta de arte*.

KULTURA A UMĚNÍ U VZNIKU ČESKOSLOVENSKA

Od počátku století vznikaly v zemi různé akční umělecké skupiny. První z nich byl Spolek výtvarných umělců Mánes – *S.V.U. Mánes* – který byl založen jako spolková organizace výtvarného umění v roce 1887 na počest slavného českého malíře Josefa Mánese.

Byla to inkluzivní organizace, jež se rozvinula na přelomu století pro propagaci a šíření nových forem umění. Stala se pořadatelem řady výstav věnovaných reprezentativním osobnostem z přelomu století, mezi jinými sochaři Augustu Rodinovi nebo malíři Edvardu Munchovi, průběžně se také zajímali o futuristické a kubistické aktivity. Organizovali akce v Národní galerii, kterou po několika letech aktivity pojmenovali Moderní Galerie, a ve dvacátých letech se otevřeli dalším avantgardám spojeným s estetikou mezinárodního funkcionalismu.

Při svém pobytu v Praze, Eduardo Westerdahl navštívil Moderní Galerie a všiml si výstavní politiky pořadatelů, o jejichž nedostatcích napsal:

“Praha má ve své ‘Moderní galerii’ významné ukázky hlavních malířů naší doby. Francouzské ‘ismy’. Španělští průkopníci. Němečtí koloristé. České ozvěny. Jedna věc chybí: Sociální tendence německé malby. Další: Italové. Další: významné abstrakty. Praha, září, 1931”³.

Nedlouho po začátku století vznikl *Svaz socialistických architektů*, v roce 1908, který spojil ideály angažovanosti s realitou země a s mezinárodními organizacemi.

Po této iniciativě přišlo založení *Skupiny výtvarných umělců* v roce 1911, která začala vydávat časopis *Umělecký měsíčník*. Tento umělecký časopis, se sídlem v Praze a pod vedením Pavla Janáka a Františka

³ *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 30. září 1931.

Langer, byl okamžitě uznán jako prostředek šíření českého kubismu-expresionismu, paralelně s ruským kubismem-futurismem. Mezi jinými psal o dílech nové architektury Josefa Chochola a Joža Gočára, jako např. o Obchodním domě v Jaroměři⁴. Skupina byla mezinárodně uznávána jako samostatná odnož Spolku Výtvarných Umělců Mánes a sama sebe nazývala "moderní provokativní avantgardou". Vešla do povědomí výstavami organizovanými Galeríí Der Sturm, na nichž se podílelo mnoho jejích členů, jako Josef Čapek, Pavel Janák, František Langer, Emil Filla, Otto Gutfreund, Vincenc Beneš a Antonín Procházka.

Inkluzivní charakter těchto českých organizací se odrážel v širokém záběru, který zahrnoval sochařská díla, malbu a grafickou tvorbu, zajímavou expresionistickou architekturu přesahující dekorativní umění a impulsy ke spolupráci mezi vizuálním uměním a poezí.

Účast českých umělců na Podzimním salónu v Paříži v roce 1912 odráží přímé propojení českých skupin s Paříží, které ovlivnilo počáteční iniciativy těchto uměleckých organizací a proměnilo Prahu v mezinárodní aktivní centrum. Díky rozšíření kaváren, a konkrétně Kavárna Union, se tato místa proměnila v zázemí pro umělecké debaty a tvorbu některých časopisů.

Nicméně česká verze modernismu měla také svůj jedinečný vývoj před první světovou válkou, ovlivněný vlastním proudem kubismu a jeho aplikací v architektonickém a průmyslovém designu, který se řídil pravidly tzv. tektonického designu, hlavní esteticou linií Werkbundu reprezentované např. Adolfem Loosem a Peterem Behrensem a v Praze propagované architekty Pavlem Janákem a Josefem Chocholem.

Tato moderní tradice spojená s německým expresionismem byla postupně nahrazena novou skupinou vedenou mladým Karlem Teigem, teoretikem a aktivistou, a dala základy vztahům s ruským futurismem představovaným raným obdobím Vladimíra Majakovského. Tento ruský básník přijal roli revolucionáře a obránce umělecké svobody, a zároveň byl přesvědčeným zastáncem soudobých komunikačních metod konstruktivismu užitých v časopise *Lef*, který vedl se svým přítelem Ósipem Brikem. Karel Teige navázal vztah s Majakovským v období, kdy Majakovský cestoval po Německu a do Paříže, a které odpovídalo době zakládání českých skupin.

Počínaje rokem 1919 se ustavil nový stát Československo, který vznikl připojením některých teritorií starého Rakouska-Uherska, dnes patřícím Slovensku, a na této nové scéně plní kultura mnohočetné funkce jako nosič kritiky soudobých stylů života, jako aktivita orientovaná na potřeby jak výrobního průmyslu, tak průmyslu kulturního a také jako nástroj politického aktivismu.

V tomto kontextu byl 5. října 1920 založen *Umělecký spolek Devětsil*, jehož jméno převzalo název květiny, která vždy na jaře znovu ožívá devíti květy, v odvolání na umělecké múzy, neboť zakládající členové pocházeli ze všech disciplín, a zároveň číslo devět bylo číslem zakládajících členů. Zakladateli spolku byli Karel Teige, Vítězslav Nezval, Jindřich Honzl, Jan Werich a Jiří Voskovec, k nimž se přidali Jaroslav Seifert (budoucí Nobelova cena), Vladislav Vančura, Adolf Hoffmeister a Artuš Černík. Jako čestné členy přijali Charlieho Chaplina a Douglase Fairbankse, neboť cítili, že kinematografie vystihuje soudobou kulturu.

Integrační kapacita Devětsilu byla výjimečná po dobu deseti let, během nichž rozvíjel své aktivity. Spolek byl podporován skupinou mladých umělců a spisovatelů se socialistickou orientací, kteří se scházeli v Praze. K prvním členům se postupně přidali Josef Frič, Josef Havlíček, Karel Prox, Ivan Suk, Ladislav Süß, Vladimír Štulc, Karel Vaněk, Karel Veselík a Alois Wachsman. Jejich posláním bylo rozbíjet elitářské postoje ve vrcholné kultuře

⁴ Obchodní dům výrobce nábytku A. Wenke a syn. V současnosti je sídlem městského muzea v Jaroměři.

a zaručit rozšíření českých i mezinárodních uměleckých aktivit a kritiky výtvarných směrů, které chtěli spojit s každodenním životem. Většina členů byli básníci a grafici, ale také architekti, fotografové a návrháři. Navíc od začátku vsadili na směr zvaný "osvobozené divadlo", které mělo rozhodující vliv v sovětské revoluci. Scénická umění dovozovala zviditelnit umělecké postupy této skupiny.

Z karikatur skupiny od malíře Adolfa Hoffmeistera jsou patrné vizuální symboly, které používali. Konkrétně je to vidět na karikaturách publikovaných v letech 1925⁵ a 1928, kde je použita řada odkazů na teoretické základy skupiny: Franz Pfemfert se svým časopisem levicového expresionismu *Aktion* (1911-36) blízkého časopisům futuristických ideálů, jako *Orfeus*, *Republika* a *Kmen*. Poslední jmenovaný, *Kmen*, měsíčník pro moderní kulturu, jehož redaktorem byl Julius Fučík, byl editován a typograficky a graficky navržen Karlem Teigem. Byl výjimečný pro kvalitu svých ilustrací a publikoval karikatury osobností českého aktivismu a mezinárodní moderní kultury, hlavně díky Adolfu Hoffmeisterovi, V.H. Brunnerovi a Fr. Muzikovi. Byla to publikace skupiny *Klubu moderních nakladatelů Kmen* (1926-34). Obsahovala zajímavé informace ohledně českých a mezinárodních vydavatelských aktivit, které umožnily spojení malých projektů v tomto oboru a jejich větší produkci. Publikovali také ilustrované almanachy a literární tvorbu všech směrů. Významný odkaz na časopis *Kmen* udělal jazykovědec Roman Jakobson ve svém článku "Vivisekce jako nejbližší úkol vědy a umění"⁶. Zájem o literární futurismus položil základy formalistických studií ohledně poetické dimenze současného světa. Kromě toho, abstraktní malba, fotografie a surrealistická tvorba byly systematicky uspořádány díky řadě publikací, mezi nimiž vyniká zejména Teigeho článek věnovaný těmto směrům⁷.

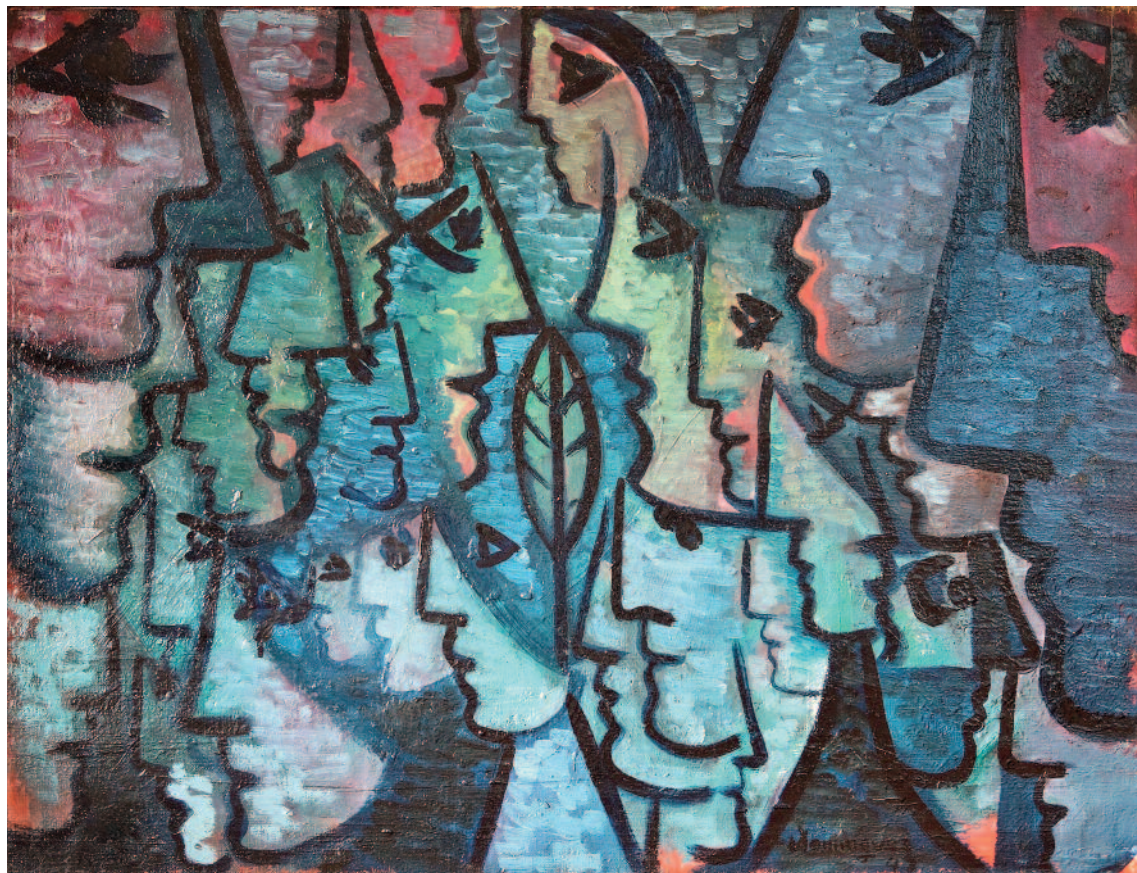
Devětsil graficky zobrazil v sérii publikací své teoretické základy, které se přibližovaly literárním avantgardním proudům a kritické spekulaci, vždy se sociální orientací. Ke skupině se přidali tvůrci z nejrůznějších oborů, jako architektura: Jaroslav Fagner, Jan Gillar, Josef Havlíček, Karel Honzík, Josef Chochol, Jaromír Krejcar, Evžen Linhart, Pavel Smetana, Josef Kranz; poezie: Konstantin Biebl, František Halas, Jindřich Hořejší, Jiří Wolker; herectví: Petr Dolan, Jiří Voskovec, Vilém Mrštík a Jan Werich; hudba: Jaroslav Ježek; divadelní režie: Jiří Frejka, Emil František Burian a Jindřich Honzl; literatura: Karel Konrád, Vladislav Vančura a Julius Fučík; výtvarné umění: Antonín Heythum, Adolf Hoffmeister, Otakar Mrkvička, František Muzika, Jindřich Štyrský, Toyen – umělecké umění Marie Čermínové –; fotografie: Jaroslav Rössler, Evžen Markalous a Jindřich Štyrský; a kritika: Karel Teige, Jiří Frejka, Bedřich Václavek a Artuš Černík.

Ústředním motivem tohoto českého hnutí bylo přesvědčení, že stará literatura nemá místo v moderní společnosti, ve které hluboké změny vyžadují zapojení organizovaných skupin. V sídle tohoto společenství, financovaného vlastními členy, se konaly výstavy, divadelní představení a konference. Počáteční kontakty některých členů s avantgardními hnutími v Paříži či Berlíně byly rozhodující pro první postoje spojené s futurismem, poetismem, magickým realismem a expresionismem. Nicméně hlavní proudy reformy umění a jejich společenský význam doplnily počáteční přístupy, také díky cyklu konferencí uskutečněných v Praze a v Brně pod vedením hlavních teoretiků 20. století na poli výtvarného umění a architektury, jako byl Walter Gropius, J.J.P. Oud, Le Corbusier, Amédée Ozenfant, Adolf Loos a další.

⁵ V dolním okraji kresby ručně psaná legenda malíře s vysvětlením, že skupina se skládá ze *tří architektů spolu s Honzlem, Seifertem, Teigem, Nezvailem, Voskovcem, Krejcarem a Černíkem*. Tři postavy vlevo jsou označeny jako "brunet, vraník a blond".

⁶ *Kmen* 4 (1920-1921), str. 545-546.

⁷ Karel TEIGE, "Abstraktní umění, surrealismus a artificialismus", v časopisu *Kmen* č. 6, ročník II, u příležitosti pražské výstavy maleb Šimy, Štyrského a Toyen.



ROSTROS AZULES / MODRÉ TVÁŘE, 1947. Óleo sobre chapa de madera / Olej na dřevěnou dýhu, 50 x 66 cm. COLECCIÓN BIROLI / SBÍRKA
BIROLI, MILÁN

Motem skupiny byl *konstruktivismus-poetismus*. Jeho základy byly prezentovány v raném období v publikaci vydané jako sbírka textů podepsaných hlavním vůdcem, Karlem Teigem⁸. Jeho ambice proměnit toto hnutí v reprezentativní skupinu nového národa je patrná ze založení aktivní odnože v Brně v roce 1923. Vznikla jako U.S. Devětsil, ale její jméno se několikrát změnilo. Od roku 1925 se jmenovala *Svaz moderní kultury Devětsil*. V roce 1927 brněnská sekce přerušila své aktivity a pokračovala jako součást pražské sekce od roku 1930. Během svého raného období byla velmi aktivní v organizování scénických aktivit, jak výstav, tak různých druhů kulturních počinů.

V jejich raných iniciativách měla rozhodující vliv bohatá produkce z oboru grafického a vydavatelského designu, do níž spadají různé aplikace od reklamy, scénografie, veřejného značení, vydávání knih a časopisů, až po interiérové návrhářství. Jednotliví členové skupiny vydávají četné publikace v nejrůznějších formátech, mezi jinými *ReD. Revue Devětsilu*, *Disk*⁹ a *Pásmo*. Tyto publikace byly realizovány ve dvou formátech: jako ilustrované kompendium či foto-kniha a jako časopis.

Pásmo / La zone brněnské sekce Devětsilu (1924-1926) byla publikace o dvou svazcích, editovaná Artušem Černíkem. Kromě toho, teoretické návrhy a díla členů Devětsilu byly zachyceny ve dvou ilustrovaných kompendiích, které obsahovaly sbírky kritických textů: *Devětsil*¹⁰ a *Život. Nové umění. Konstrukce. Soudobá intelektuální aktivita*, 1922.

Poté co byl ohlášen vznik skupiny, Teige publikoval spolu s kritikem Jaromírem Krejcarem, malířem a návrhářem Josefem Šimou a architektem a kritikem Bedřichem Feuersteinem sborník s názvem *Život a podtitulem Nové umění. Konstrukce. Soudobá intelektuální aktivita*.

Syntéza, kterou nabídl tato sbírka *Život – Nové umění* textů a děl, posloužila jako raná vize budoucího života vyjádřená pomocí reprezentativních technologií v každodenním životě a kritických komentářů ohledně manifestů purismu a internacionálního konstruktivismu.

Počáteční kontakty s kubismem-futurismem v Rusku, střední Evropě a v Paříži vzbudily brzký zájem o uvažování o čase a formách komunikace v moderním světě, což odrážely různé manifesty z oborů literatury, vizuální poezie, divadla, typografie a grafického designu, fotografie a kinematografie, eseje a umělecké aktivity obecně. A netrvalo dlouho a souhrn těchto přístupů se ustavil jako výraz nového světa, v němž všechny technologické zdroje přispívaly ke svobodné revoluční společnosti.

Publikace Devětsilu té doby zachycují změnu kurzu mezinárodní avantgardy v roce 1922, v němž se uskutečnilo první setkání umělců zájemajících se o soudobé kreativní postupy, svolané do Výmaru, a z něhož vzešly stanovy Mezinárodního společenství konstruktivismu-neoplasticismu, reprezentovaného Elem Lissitzkym, vůdcem mezinárodního konstruktivismu, Theem van Doesburgem, představitelem neoplasticismu a dadaistou Hasem Richterem.

Snímek ze setkání zobrazuje aktivisty ze tří front, kteří se setkali při této příležitosti, zdola nahoru a zleva doprava: Werner Graeff y Hans Richter (na zemi); Alexa Röhl (v černém), Nelly van Doesburg, Tristan Tzara, Nini Smit¹¹ y Hans Arp; Max Burchartz (s dítětem na ramenou), Harry Scheibe, Theo van Doesburg

⁸ Karel TEIGE, "Naše základna a naše cesta. Konstruktivismus a poetismus". *Pásmo*, svazek 1, č. 3 (září 1924), str. 1-2.

⁹ *Disk. Internacionální revue* – česky, francouzsky a německy. Editováno Jaromírem Krejcarem, Jaroslavem Seifertem a Karlem Teigem. Druhý svazek publikován v Praze a Brně.

¹⁰ *Devětsil. Revoluční sborník* – ilustrované kompendium editované Jaroslavem Seifertem, Karlem Teigem.

¹¹ "Nini Smit" – vyfotografovaná spolu s Hansem Arpem je Sophie Taeuber (vdala se za Arpa pár dní poté, 20. října 1922).

(s papírovým kloboukem z časopisu *De Stijl*), Hans Vogel y Peter Rohl; Lotte Burkhardt, El Lissitzky (s dýmkou a kloboukem), Cornelis Van Eesteren y Bernhard Suttzopf; Lucía Moholy, Alfred Kemény y László Moholy (viz fotografie s. 146).

Časopis G [*Gestaltung*] může být považován za první krok k následné vlně manifestů samozvané konstruktivistické internacionály, která sloužila jako jakási síť díky zprostředkovávání edicí časopisů, kam umísťovala odkazy a reklamy na sesterské časopisy z mezinárodního panoramatu. *Gestaltung* zveřejňovala odkazy na časopisy této sítě s informacemi o jejich poštovních adresách, což pomohlo ustavit charakteristický princip komunikace těchto sdělovacích prostředků. Takto se propagovaly časopisy *de Stijl*, *Merz*, *Ma* a *Mecano* na jeho zadní straně z roku 1923.

Ale nejdůležitější aspekt tohoto setkání bylo rozhodnutí ustavit kolektivní a univerzální pracovní skupinu se zájmem o nové umění v protikladu s individuálními ideály, a konečně tak byl jasně formulován odpor k jakémukoliv politickému závazku, nýbrž byly proklamovány amorální cíle, které tento manifest sdílel s vědou a technikou. Dalším akčním mechanismem byla možnost postupně rozšířit členství jiných zemí v nadnárodním společenství založeným Werkbundem, jenž docílil ve své době spojit existující organizace německých zemí a jejich ekvivalentů v Rakousku a Švýcarsku. Nyní se utvářely nové vztahy díky výstavám s dosahem na nová teritoria. To nejnovější bylo české teritorium, které se tímto způsobem stalo operačním centrem pro východní Evropu.

Zatímco pokračovaly tyto teoretické diskuze, jiné aktivity se začaly rozvíjet v nové Výmarské škole, zvané Bauhaus, kde několik měsíců poté zorganizoval Walter Gropius první výstavu svých prací prvního pětiletí, ovlivněných především expresionistickými prvky, které vzápětí opustil. Tato škola se stala útočištěm umělců na útěku před nebezpečnou situací, která panovala v Rusku (Kandinský) a v jiných režimech, které se brzy připojily k sovětským republikám, konkrétně Maďarsku (Moholy-Nagy, Ernst Kállai, Lajos Kassák, Marcel Breuer, etc.), a obecně umělců a teoretiků, kteří nenašli své místo ve vzdělávacích institucích spojených s řemeslnou a průmyslovou výrobou (Albers, Klee). Škola také přilákala významné tvůrce své doby a rychle adoptovala nejmodernější teorie internacionálního umění vydáváním vlastních knih a časopisů, jež umožňovaly propagandistické rozšiřování prvního řádu.

Kromě toho, přestěhování do Dessau, nového sídla navrženého Gropiusem a inaugurovaného v roce 1926, škola Bauhaus vešla do fáze, v níž vyhledávala cíle pro svou průmyslovou produkci. Praha byla jednou z jejích komerčních enkláv, což je patrné z řady reklam v časopisu Bauhausu a některých českých časopisech té doby¹². Architekt a kritik Jaromír Krejcar byl obchodním zástupcem produktů Bauhausu v Praze, s obchodním sídlem ve Spálené ulici č. 33 na Praze 2, které však trvalo jen velmi krátkou dobu, než zanikla škola Bauhaus v roce 1932 se svým posledním sídlem v Berlíně.

Československo nebylo jen novou zemí, ale stalo se také novou scénou v mezinárodním kontextu, neboť období, v němž se rozvinula nová republika (1918-1937) se shoduje s počátkem vzestupu totalitních režimů, zatímco v této nové republice byl cítit aktivismus blízký vlastenectví nového stylu. Byla to situace podobná té, jaká existovala ve Španělsku dvacátých a třicátých let. Nová generace mladých básníků a umělců vyvolala v obou zemích kulturní transformaci.

¹² Časopis *Red.* 1-2, listopad 1927, str.78.

Pražská skupina *Devětsil* byla zastoupena básníky, kritiky, výtvarnými umělci, ale také návrháři, fotografi a architekty. Jejím hlavním znakem byl zájem o proudy soudobého umění aplikované na poli propagandy a reklamy, jako důsledek experimentování s vizuální poezií. Většina tvůrců této skupiny rozvíjela tyto aktivity s použitím všech technik dostupných na evropských avantgardních scénách. Věda, technika a umění spojené jedním cílem tvořily centrální ideu české avantgardy, v níž vynikaly produkty grafické úpravy, jimž byla věnována zvláštní pozornost během celého vývoje její činnosti.

Tvůrčí kapacita tohoto kolektivu byla opravdu nesmírná, s mnoha zájmy, mezi něž se počítají mnohé nakladatelské aktivity orientované na grafický design a časopisy, vždy v souladu s původním záměrem skupiny. Kromě časopisů, věnovaných šíření tvůrčích aktivit, se stal almanach *Fronta* pracovním dokumentem ohledně disciplín soudobé tvorby v sociální a racionální perspektivě. Věnoval se aspektům umělecké kritiky. Skupina produkovala vlastní eseje a zároveň publikovala informace ohledně purismu a internacionálního poetismu.

Navíc fotografové, kteří byli členy skupiny, se zájmem o filmové aktivity publikovali systematicky informace o novém obrazovém konceptu v řadě specializovaných časopisů, jako *Index* a *Zvěrokruh: měsíčník soudobého umění*, který zahrnoval spolupráce v surrealismu jako internacionálního hnutí.

Záhy nato se vynořily další publikace, ze začátku spojené s propagací české a středoevropské architektury. Mezi nimi, *Stavba* a *Horizont* přispívaly k šíření české architektury. Velká architektonická produkce země v hlavních centrech, jako Praha, Bratislava, Brno a Zlín, měla tak významné výsledky, že některé moderní stavby v zemi byly propagovány bezprostředně ve formátu poštovních pohledů, které obletěly Evropu. To je případ Pražského Veletržního paláce od architektů Oldřicha Tyla a Bohuslava Fuchse, který se stal světově uznávanou ikonou.

Tak jako mnoho dalších profesních entit, vzniklo v novém státě *Sdružení architektů*, a rok nato *Levá fronta* (1929), která sdružila umělce zainteresované na sovětské revoluci a brzy opustila ideály estetického konstruktivismu.

Sdružení architektů byla česká organizace pokrokových intelektuálů v letech 1930-1938. Jejím posláním byla propagace socialistické kultury a podpora spolupráce mezi pokrokovými intelektuály a pracující třídou. V různých městech se formovaly levicové avantgardní skupiny a ve Sdružení architektů se postupně utvořila pracovní skupina specializovaná na několik disciplín: architektura, filozofie, sociologie, ekonomie, literatura, medicína, fotografie aj. *Levá fronta* publikovala v letech 1930-1933 časopis stejného jména a rozvíjela nakladatelské aktivity zaměřené na překlady děl socialistické literatury. Jejimi hlavními představiteli byli zakladatel Karel Teige, Stanislav Kostka Neumann, Bedřich Václavek a Julius Fučík, k nimž se později přidali zástupci z oborů architektury, designu a výtvarných umění, jako Iván Sekanina, Ladislav Štoll, Vladislav Vančura a architekti Karel Honzík, Jiří Kroha, Lubomír Linhart a Jiří Novotný.

A konečně, česká sekce Kongresu mezinárodního moderní architektury (CIAM) započala svou aktivitu v momentu, kdy se v roce 1928 ustanovila integrovaná internacionála architektů pocházejících ze všech zemí s produkcí moderní architektury¹³. Hlavní roli hrál Švýcarsko spolu s Německem, Francií, Belgií a Holandskem, k nimž se připojili členové z Rakouska, Itálie a Španělska.

¹³ První schůzka se konala ve dnech 25-28. června 1928 na hradě La Sarraz na pozvání jeho majitelky, šlechtičny Héléne de Mandrot. Počátečními iniciátory byli turecký architekt arménskému původu – Gavriel Gévrékian – mylně je mu připisován francouzsko-iránský původ – a Němec Hugo Haering.

Émile Gos, Lausanne. Oficiální fotografie z *Přípravného kongresu Ciam*. La Sarraz, 28. června 1928. Stojící, zleva doprava a shora dolů: Richard Dupierreux (kritik umění a představitel Istitutu intelektuální spolupráce, Paříž), Mart Stam (Rotterdam), Pierre Chareau (Paříž), Victor Bourgeois (Brusel), Max Ernst Haefeli (Curych), Pierre Jeanneret (Paříž), Gerrit T. Rietveld (Utrecht), Rudolf Steiger (Curych), Ernst May (Německo), Alberto Sartoris (Itálie, podepsal za Carla Enrica Ravy), Gabriel Guévrékian (Paříž), Hans Schmidt (Basilea), Hugo Häring (Berlín), Juan de Zavala (Madrid), Lucienne Florentin (kritička umění, Ženeva), Le Corbusier (Paříž), Paul Artaria (Švýcarsko, nepodepsal dokument), Hélène de Mandrot, Frederich Gubler (zástupce švýcarského Werkbundu, zodpovědná za tiskové oddělení), Charles RoCHAT (tisk, Paříž), André Lurçat (Paříž), Henri-Robert von der Mühl (Lausanne), Gino Maggioni (architekt a návrhář interiérů, přítel Hélène de Mandrot, podepsal omylem), Huibrecht Hoste (Sint Michiels, Belgie), Sigfried Giedion (Švýcarsko, tajemník kongresu), Werner M. Moser (Curych), Josef Frank (Viedeň); sedící: Fernando García Mercadal (Španělsko), Molly Weber (tajemnice švýcarského Werkbundu a kongresu) a Christophore Tadevossian (architekt a malíř, zde působil jako ilustrátor).

V přípravném materiálu, vypracovaném několik týdnů před setkáním Karlem Moserem, se vyjímá text věnovaný jménům akreditovaných, připravený pro propagaci aktivit v tisku, v němž figurovali zástupci jednotlivých zemí: Christian Zervos (Francie), Joseph Gantner (Německo), Frederich Gubler (Švýcarsko), Karel Teige (Československo), Sven Backlund, (skandinávské země) a Cipriano Efisio Oppo a Carlo Carrà (Itálie), bez uvedení jména reprezentanta Holandska¹⁴. K těmto jménům je třeba přidat italsko-švýcarského architekta Alberta Sartoris, který uskutečnil nejvíce publikací pro Ciam.

Karel Teige se od tohoto momentu začal intenzivně stýkat s Le Corbusierem a Sigfriedem Giedionem a dal impuls ke vzniku české skupiny v roce 1929 a k účasti na "Racionálních metodách pro plánování domova (řadové rodinné stavby, činžovní domy, pěší zóny)" v Bruselu. České studie ohledně města a minimálního bydlení byly tomto setkání ceněnými příspěvky. Od tohoto momentu se ke stálým tématům přidaly publikace ohledně minimálního bydlení, které byly diskutovány na frankfurtském kongresu v tom samém roce 1929 a v pozdějších textech o soudobém městě.

V této době byla česká architektura vzrušujícím prostředím, které se charakterizovalo diverzitou technických a estetických záměrů. Snaha šířit vlastní architektonickou tvorbu na mezinárodní scéně byla jedním z cílů organizace Ciam již od přípravného kongresu, který se konal na hradě La Sarraz. Karel Teige započal tuto divulgační snahu publikováním tří svazků věnovaných soudobé architektuře, dva z nich architektuře československé – *Moderní architektura v Československu* – vydané v Praze ve trojjazyčném vydání českém, francouzském a německém¹⁵.

Zájem, který vzbudila česká architektura, dal vzniknout počátečním kontaktům Karla Teigeho s Le Corbusierem a paní Mandrot, kteří navštívili Prahu a hlavní česká kreativní centra té doby, se zastávkou u charismatického díla Oldřicha Tyla, budovy postavené přímo v centru města Prahy. Byl to jeden z prvních případů začlenění komerční mega-stavby do monumentálního prostředí historického centra, navíc s použitím nejnovějších industriálních postupů, zosobněných zejména ve všudypřítomných technologických materiálech.

¹⁴ *Congrès International d'Architecture Moderne. Program. Document psaný na stroji, 5 stran.* Archive de la Donation Sartoris-École Polytechnique Fédérale de Lausanne.

¹⁵ Nakladatelství Odeon publicovalo postupně tři svazky v letech 1929, 1930 a 1931, první a třetí byl věnován mezinárodní architektuře, druhý české architektuře, ve třetím se objevila mezinárodní architektura od Josefa Havlíčka a Karla Honzika, v Teigeho edici.



* **COMPOSICIÓN CON MUJER / SLOŽENÍ S ŽENOU**, 1947. Óleo sobre chapa de madera / Olej na dřevěnou dýhu, 89 x 116 cm. Colección / Sbírka TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES / TEA TENERIFE, PROSTOR PRO UMĚNÍ

Tento nový fenomén vyžadoval neustálou práci na své propagaci. I proto ve stejnou dobu dostal Eduardo Westerdahl nabídku na přípravu španělské verze Teigeho textu věnovanému české architektuře. Při své návštěvě v obchodě Krásná Jízba, v té době umístěné hned vedle Prašné brány, Westerdahl navázal kontakt s Ladislavem Sutnarem a začala jejich spolupráce na nejrůznějších aktivitách. Mezi nimi vyniká zakázka na překlad Teigeho textu, stejně jako možnost poslat reportáž s dojmy ze svého pobytu v zemi, konkrétně z cest do Bratislavy a Brna.

“Připravuji velkou esej o české architektuře – je to něco velmi originálního. Navštěvuji nejvýznamější pražské stavby a odvážím si knihy a časopisy o české malbě, architektuře a nábytku. Poznal jsem hlavní stavby v Bratislavě a Brně a protože jsem měl celou cestu na paměti svůj hlavní cíl, odvážím si jasný pohled, lehkého ducha a pevné přesvědčení o jediném postoji – kromě toho politického – který může mít dnešní mládež [...]”¹⁶.

Návštěva Bratislavy a Brna, významných produktivních center, byla podložena očekáváním velké výstavy konané v Bratislavě ohledně bydlení a práce od června do září roku 1929. Kromě toho Miesovo dílo dosáhlo nevšední proslulosti, především díky Německému pavilónu na mezinárodní výstavě konané v Barceloně v roce 1929 a také díky brněnské vile Tugendhat, které měly vliv na mezinárodní kritiku, tak jak to dokládá časopis *Bauhaus*, který věnoval titulní stranu v lednu 1931 této Miesově stavbě v Brně. Mimo to, Brno bylo v té době aktivním národním sídlem, kde se uskutečnil podpis mnoha zemí zavázaných k industrializaci, i přes původní německou náležitost s vlastní organizací Werkbundu v tomto regionu.

Westerdahlova knižní sbírka nám zanechala důkladné svědectví o těchto kontaktech a o celém projektu, díky textům publikovaným v tisku i korespondenci, kterou vedl po svém návratu ohledně projektu *Gaceta de Arte*¹⁷.

Kritické odkazy na knihy a časopisy, které podnítily jeho cestu, jsou patrné na rozhodnutích ohledně itineráře cesty i v dokumentech vytvořených během ní.

WESTERDAHL A JEHO ITINERÁŘ: ČESKOSLOVENSKO JAKO MODEL

Při své cestě po Evropě mezi 14. červnem a 28. říjnem 1931 Eduardo Westerdahl zařadil fotografii mezi reportážní metody. Pořídil si nejnovější fotoaparát té doby, se kterým vyfotografoval, ne náhodou, některé z nejdůležitějších dobových ikon, mezi nimi emblematické expresionistické stavby, vědecké experimenty konstruktivního racionalismu, příklady urbanistického přestavby ve velkém měřítku, technologické výstavy a dobová průmyslová zdokonalení pozorovaná na velkých kovových věžích.

Cestoval s výtisky časopisu *Bauhaus*, v jehož číslech se nacházely kompletní popisy technických aspektů, obchodní informace o firmách a výrobcích, stejně jako reportáže o aktuálních tématech a poštovní adresy jednotlivých hnutí a skupin. Konkrétně zde získal informace o událostech, které byly v jeho zájmu, jako např. Výstava rozhlasu v Berlíně, zahájená v roce 1928, o které informoval s novou fotografickou estetikou Moholy-Nagy v časopisu školy Bauhaus. Westerdahl pořídil vlastní verzi fotografie věže, která dostala reklamy pozváním Einsteina, aby promluvil přes radiové vlny a přiblížil tak dojem simultánnosti, který nové komunikační prostředky přinášely.

¹⁶ Eduardo WESTERDAHL / Domingo PÉREZ MINIK. Ručně psaný dopis. Mnichov, 17. září 1931. Fond Péreze Minika, Vláda Kanárských ostrovů.

¹⁷ Karel TEIGE, *Moderní architektura v Československu*. Praha, Odeon, 1930. Sběrka Westerdahl, Vláda Kanárských ostrovů, Ref. 000 FW M1.

Kromě jiných se mezi fotografiemi, pořízenými během této cesty, nachází také fotografie interiéru inspirované ideami Hannese Meyera, na které vyniká umístění šatů a osobních předmětů a na dolním okraji dvě čísla *Bauhausu*, 3 a 4, z roku 1929.

V úvodních článcích o kritice a uměleckých počinech Westerdahl doložil přímou vazbu na dílo Hannese Meyera a jeho konstruktivistických konceptů nové soudobé společnosti. Doložil údaje, které umožnily ustanovit vztah mezi architekturou a typografií, grafickou kompozicí, fotomontáží a uměleckými tendencemi lyrické a geometrické abstrakce. Kreacionistické elaboráty o krajině jsou Westerdahlem spojovány s díly konstruktivismu: původní rostlinné druhy a vlastní krajina jsou užitečnými materiály pro konstruktivistické dílo. Jeho ex-libris, ovlivněné Hannesem Meyerem a s jeho autoportrétem v linorytu, zosobňuje Westerdahlovu vyjadřovací všestrannost. Ve skutečnosti jeho hlavní příspěvek v této oblasti, tj. idea ostrovní architektury ovlivněné původní krajinou a čistá racionalistická architektura podpořená soudobou intelektuální tvorbou, byla také jeho hlavní inspirací ke kritické činnosti od října 1931 při práci na vzniku časopisu *Gaceta de arte*.

Westerdahl přijal za svůj akční program náměty Hannese Meyera z jeho vynikající monografie pojmenované *Nový svět* (*Die neue Welt*) ve švýcarském časopise *Das Werk* 13, číslo 7, vydaném v Bernu v roce 1926. Pod vlivem proslulosti, kterou dosáhl její autor počínaje rokem 1928, kdy se stal ředitelem Bauhausu, publikoval Westerdahl sérii článků pod generickým názvem *El mundo nuevo* (Nový svět) v deníku *La Tarde* ve třech pokračováních¹⁸, ve dnech 23., 28. a 31. října 1929. A v tomo deníku také publikoval pravidelně své články psané během své cesty dva roky poté, mezi červencem a říjnem 1931, v nichž se odrážely snahy propagovat nové směry v soudobé kultuře navržené Hannesem Meyerem a potvrzované v realitě dokumentárními materiály zasílanými Westerdahlem během jednotlivých etap cesty v roce 1931.

V roce 1929, v odezvě na Meyerův programový text z roku 1926 pojmenovaný *Nový svět*, shrnul koncepty původně formulované sovětskými konstruktivisty a jednotlivými západními hnutími z Holandska (*De Stijl*), Německa (*Gestaltung*, *Die Form*), Československa (*Devětsil* a *Mánes*) či Francie (*L'Esprit Nouveau*). To také ovlivnilo itinerář jeho cesty po Evropě, při které sledoval stopu teoretických návrhů z Meyerovy publikace, která naznačila evropskou osu Holandsko-Německo-Československo-Francie. Při cestě navštívil tato města: Rotterdam a Amsterdam v Holandsku; Travemünde, Lübeck, Hamburg, Berlín, Desavu a Mnichov v Německu; Brno, Bratislavu a Prahu v Československu; a nakonec Paříž.

Informace v tomto čísle je vyčerpávajícím kompendiem, které obsahuje seznamy poštovních adres potřebných k profesionálním a obchodním kontaktům. A zejména Meyerova pragmatická vize ho přiměla publikovat dva obrazové materiály, které měly okamžitý dopad na vývoj projektu *Gaceta de arte*: současné knihy a časopisy¹⁹. Jedná se o ilustrované stránky zobrazující evropskou síť knih a časopisů, v té době reprezentující postkubismus, purismus, dadaismus, konstruktivismus a surrealismus.

Byl to čas výrazných změn kurzu, proklamovaných frontami angažovaných v sociálních otázkách, ovlivněných argumenty Erwina Piscatora²⁰, zakladatele německého politického divadla, který v roce 1929

¹⁸ Eduardo WESTERDAHL, Mezikontinentální zápisky. Nový svět (Notas Intercontinentales. El Mundo Nuevo) (I-III), *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 23., 28. a 31. října 1929.

¹⁹ Hannes MEYER, Knihy současnosti a Časopisy současnosti. "Nový svět". *Das Werk* 13, 1926, str. 233 a 235.

²⁰ Erwin PISCATOR: *Politické divadlo*, 1930.

prosazoval opuštění uměleckých pozic zakořeněných v literatuře a poetice a práci s angažovaností k životu, jako odpověď na sociální potřeby dané doby.

“Ač jsem až do posud pohlížel na život skrz optiku literatury, po válce přišel obrat: nemohl jsem vidět umění a literaturu jinak než optikou života. Na druhou stranu, válka si vzala všechny předchozí vzpomínky, jako nějaký obrovský vysavač. Byl jsem nucen začít od začátku. To, co jsem tenkrát začal dělat, nebylo umění, ani něco, co bylo uměním formováno, ale byl to můj život, život formovaný zkušeností”.

Jako odezva na tyto postoje se začaly objevovat coop stavby, coop fotografie a coop výstavy samotného Hannese Meyera, jako výraz kooperativní práce, jejíž ideje ihned zařadil do své didaktické práce jako ředitel Bauhausu v letech 1928-1930 a jež popsal v ilustrovaném kompendiu v *Das Werk*:

“Čistá stavba je charakteristickým rysem nového světa forem. Stavební forma nevychází ze žádné země; je kosmopolitní a je výrazem mezinárodní architektonické koncepce. Internacionalita je výsadním právem naší doby”.

Když Westerdahl navštívil Desavu v červenci roku 1931, ředitelem školy byl Mies van der Rohe a škola sídlila v Berlíně. Fotografie pořízené během této návštěvy ukazují špatný stav celého opuštěného komplexu.

Na druhou stranu, v Československu našel čerstvě zrozenou zemi s různorodou historickou minulostí a mentalitou otevřenou všem momentálním možnostem.

A doopravdy vztahy hlavních českých tvůrců s projektem Bauhausu byly reprezentativní. Už od své rané etapy ve Výmarrů počítala škola s českými architekty při šíření svých principů a při účasti na výstavě konané v roce 1923.

V pozdější době, v roce 1929, Hannes Meyer, jako ředitel Bauhausu, vyzval Karla Teigehe, aby připravil přednášky ohledně konstruktivistického konceptu, který sdílel s Meyerem, založeného na tzv. *radikalismu vnímání*, který vytvářel pomocí fotografickým mechanismů. Jednalo se o cyklus konferencí o estetice, sociologii i architektuře a typografii.

Někteří čeští architekti studovali v Bauhausu a poté se stali profesory ve své zemi, jako např. Jaromír Funke, jenž se stal profesorem na Škole aplikovaného umění v Bratislavě. Podobně v případě fotografa a návrháře Wernera Davida Feista, který se formoval v Bauhausu a poté realizoval svou profesní aktivitu ve své zemi.

A také byly četné případy pozvání významných osobností Bauhausu, aby přednášely v různých českých centrech, jako např. Mies van der Rohe, Walter Gropius, sám Hannes Meyer nebo Marcel Breuer.

To vše bylo důvodem ke kritickému komentáři Westerdahla v jeho zápiscích z cesty ohledně srovnání českého fenoménu s velmi konvenční situací, kterou našel v Paříži.

Westerdahlovo shrnutí ukazuje na výjimečnou zkušenost, kterou zažil v Praze, ve srovnání s ostatními navštívenými evropskými centry a konkrétně v konfrontaci s Paříží:

“Paříž nepředstavuje impuls, ale ozvěnu. Paříž chrání všechno. Odtud – volnost, rovnost, bratrství – vychází ten velký údiv. Ano, surrealisté publikují časopisy a žijí a prodávají. Vídeňské valčíky jsou slyšet ve všech kavárnách. Hrozné filmy figurují v programech. Architektura je vytržena ze svých principů jednoduchosti. Atd.

[...] Souhrnně, styl Amsterdamu inklinuje trochu k reakci. Berlín, víc než Berlín Desava, Mnichov, Frankfurt, Düsseldorf, Stuttgart, Praha, Bratislava. Ale Paříž, spíš než přidávat olej do soukolí nového nacionalismu, přidává parfém...

Píšu oprávněně: návštěva předních uměleckých a kulturních center Německa a Československa. Ve Francii, nejnovější výstava průmyslového umění, atd. Metropolitní pavilón na Mezinárodní výstavě [...]

Evropa je velmi stará. Paříž stejně tak jako Berlín. Ale důležitý je ten nový nádech, nová sociální orientace, disciplinovaná. Jednota.

To je to, co chybí kultuře v Paříži. Není tam disciplína. Individuality. Považují za něco nového poslední originální pózu nedisciplinované mysli: černý tanec, surrealismus, atd....

Proto by Paříž neměla být modelem pro Španělsko. Paříž, 30. září 1931²¹.

NOVÁ ČESKÁ ARCHITEKTURA

V tomto období výjimečné stability Československé republiky, mezi roky 1929 a 1938, se rozvinuly kulturní aktivity, které dosáhly mezinárodního věhlasu i přes jazykovou bariéru. Do té doby bylo obvyklé, že se publikace s mezinárodním dosahem publikovaly ve dvojazyčné verzi, francouzsky a německy, a v některých případech i v trojazyčné verzi. Vytvářet jazykové verze s širokým publikačním dosahem byla jedna ze snah české avantgardy, která se do té chvíle deklarovala zároveň funkcionalistickou i v souladu s internacionálním surrealismem.

A znovu se hlavní postavou v osvětové strategii stává Karel Teige, který začínal na poli literatury a scénického umění, ale během let se dostal ke koláži a fotomontáži, typografickému návrhářství a permanentně pracoval na kritice české soudobé architektury. Kromě toho všeho byl mezinárodním aktivistou, který odhalil hned na počátku autoritativní směr některých architektonických záměrů Ciamu a zejména monumentální charakter architektury Charles-Edouarda Jeannereta, známého v architektonických kruzích jako Le Corbusier, obzvláště ve spojení s projektem *Mundaneum* (1929), kdy začala kampaň nazvaná *Anti-corbusier*²².

V těchto letech také vešly ve známost v mezinárodním kontextu některé výjimečné iniciativy velkých firem. Konkrétně to byl projekt započatý podnikatelem Tomášem Baťou ve městě Zlín. Byl to vlastní systém, ve kterém jsou haly uspořádány v konceptu otevřeného prostoru, aby tak umožnily umístění montážního řetězce a zařazení všech pracovníků takovým způsobem, aby byly dosahovány výrobní cíle podniku. Kromě tohoto schématu vystavěl podnikatel celou kolonii obytných domů na rozsáhlé ploše nedaleko hlavní budovy továrny, inspirovanou uspořádáním prvních kolonií zahradních měst. Také investoval v leteckém průmyslu a vyvinul metodu mezinárodní komercializace svých obuvnických výrobků za velmi příznivé ceny díky zakládání exkluzivních komerčních sídel po celém světě.

Westerdahl se upřímně zajímá o architekturu, kterou mohl pozorovat v navštívených městech, ve které rozpoznal významné příklady té doby. Je zajímavé, že věnuje celý jeden příspěvek v tisku monograficky figuře Adolfa Loose. Ten, poctěn prezidentem Masarykem udělením českého občanství, se stal jednou z emblematických postav národní architektury.

²¹ Eduardo WESTERDAHL, Escorzos parisinos. "Crónicas de viaje". Paříž, 30. září 1931. *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 8. října 1931.

²² Španělská verze jednoho vydání – Enrique GRANELL (ed.): *Karel Teige, Anti-Corbusier*. Barcelona: ETSAB, 2008.

Funkcionalistická díla početné skupiny českých racionalistů, pevných zastánců technologického ducha nové éry, využívala publicitu, jejíž přítomnost byla důležitá již při vzniku budovy. Racionalistická architektura byla během těchto let v Praze na vzestupu, což je patrné na řadě příkladů prosklených fasád s reklamními prvky integrovanými v kompozici architektonických detailů. Příkladem, který dosáhl široké známosti, je dílo architekta Ludvíka Kysely pro firmu *Baťa*.

Také bylo zaznamenáno krátké období experimentování s expresionistickou architekturou díky rané produkci Josefa Chochola, který byl též důležitou postavou v zapojení nové sovětské architektury, což lze pozorovat v jeho nerealizovaném projektu pro budovy Osvobozeného divadla. Byl zdrojem inspirace pro úspěšný reprezentační pavilón Československé Republiky na Světové výstavě v Paříži roku 1937, která zakončila skvělé období české avantgardy v mezinárodním kontextu. Architekt Jaromír Krejcar, stejně jako Chochol, spolupracoval se Sovětským Svazem na některých projektech Moskevského plánu, a stejně jako Chochol, opustil zemi kvůli nastolení stalinistického režimu. Pavilón byl realizován jako konečná syntéza jeho přínosu soudobé tvorbě, a byl postaven ve spolupráci Krejcara s architektem Zdeňkem Kejřem a s přispěním Ladislava Sutnara a Bohuslava Soumara.

Westerdahl potvrzuje důležitost české architektury, kterou popisuje jako vyjádření nové éry a zároveň jí přiznává vlastní estetické citění. Některé jeho pasáže se soustřeďují na novost tohoto fenoménu²³.

[...] V Praze jsem zažil architektonické zjevení.

[...] Hned vedle nádvoří Prašné brány jsou veliké nápisy. Grafika napadá architekturu.

[...] Ale to, co se nenachází nikde, jsou směrovky k moderním budovám. Praha je nechce; ale ony se objevují.

[...] Praha staví ve hmotě. Je to láska ke kameni klasických ornamentistů. Berlín je sklo. Ale váží méně budova v Praze než budova v Berlíně”.

ČESKÝ DESIGN: VÝROBKY DRUŽSTEVNÍ PRÁCE

Jedním z nápadů, které si Westerdahl přivezl ze svého pobytu v Praze, byla možnost proměnit Tenerife v distribuční centrum evropských designových výrobků vysoké kvality, z nejnovější německé a české tvorby. V Praze se setkal s fenoménem, který neměl v evropském kontextu obdoby. Ve svých zápiscích komentuje do detailu dojem, který v něm zanechala prodejna *Družstevní práce*, výrobce produktů ze soudobé architektury, s podobnou orientací, jakou měly spolky výrobců v Německu, označující se pod zkratkou Werkbund.

Její původ sahá do roku 1914, kdy architekt Jan Kotěra založil *Svaz českého díla*, hned po Kolínské výstavě, jehož činnost byla ale záhy přerušena První světovou válkou. V roce 1920 se svaz obnovil a jeho prezidentem se stal architekt Josef Gočár a ředitelem taktéž architekt Pavel Janák. Po vzoru Werkbundu v Německu bylo jejich hlavním cílem napomáhat spolupráci mezi průmyslem, řemeslnou výrobou a umělci, a podporovat tak uměleckou produkci. Kromě toho rozpoznali potřebu šíření kreativního díla spojeného s uměním a řemeslem české výroby.

Činnost tohoto svazu od roku 1921 nabyla velkého významu, neboť svaz začal pravidelně publikovat vlastní časopis a přispíval k šíření domácí tvorby díky cyklu konferencí, katalogům, veřejným soutěžím,

²³ Eduardo WESTERDAHL, Escorzos checoslovacos. “Crónicas de viaje”. Praha, září 1931. *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 3. října 1931.

stipendiím a především organizováním výstav. Jejich první výstava byla v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze (1922), která znamenala počátek politiky pravidelných osvětových aktivit během doby trvání svazu. Výstavní montáže, jako například ta první zadaná Otakaru Novotnému, byly také jednou z jeho přínosů. Při této příležitosti čtrnáct prostorů bylo svěřeno známým architektům, jako byli Josef Gočár, Jan Kotěra, Pavel Janák, Vlastislav Hofman, Otakar Novotný a Ladislav Machoň.

A okamžitě se také začaly plánovat velké výstavy v zahraničí, počínaje akcemi připravovanými pro Mezinárodní uměleckoprůmyslovou výstavu v Paříži v roce 1925.

Svaz Československého díla (SČSD) okamžitě spojil nejaktivnější členy z kreativních oblastí v zemi – mezi nimi byli architekti, teoretici a umělečtí návrháři, jako Gočár a Janák, Otakar Novotný, malíř a návrhář František Kysela, výrobci nábytku a interiéroví návrháři stejně jako kritik Jan Vaněk.

Význam tohoto fenoménu byl potvrzen při slavnostním zakončení Výstavy soudobé kultury v roce 1929 v Brně, kde se oslavovalo desáté výročí vzniku země.

Tak jako i při jiných příležitostech v té době, k organizaci se přidala početná skupina mladých pokrokových tvůrců, jako E. Koula, Hana Kucerova-Záveská, Antonín Kybal, Miroslav Prokop a Ladislav Sutnar, kromě jiných.

Za dobu svého trvání do roku 1948, kdy se svaz rozpustil, pořádal od roku 1921 nejméně jednu národní a jednu mezinárodní výstavu ročně (celkem 19 výstav v Československu a 31 v zahraničí).

Kromě toho je třeba vyzdvihnout vydavatelskou činnost SČSD ve formě časopisu *Družstevní práce*, který si udržoval vysokou kvalitu díky spolupráci Ladislava Sutnara jako grafika s fotografem Josefem Sudkem, a který byl distribuován v omezeném počtu výtisků v síti komerčních prostor svazu. V roce 1936 se svaz, stejně jako redakce časopisu, přestěhovaly do sídla na Národní třídě č. 36, kde zůstali až do svého zániku v roce 1948.

KRÁSNÁ JIZBA

Vzorkovou prodejnou kooperativy *Družstevní práce* byla *Krásná jizba*. Byl to hmatatelný důkaz nejaktuálnějších estetických hodnot vtisknutých jak do výrobků pro domácnost, tak do produktů grafického designu, které byly k vidění v těchto prostorech.

Krásná jizba vznikla v roce 1927 na popud *Svazu československého díla*, s cílem "prodávat umění, uměleckoprůmyslové výrobky, grafiky a dekorativní předměty pro domácnost". První obchod byl otevřen v Myslíkové ulici a v roce 1929 se přestěhoval k Pražské bráně. A zde ho také navštívil Eduardo Westerdahl při své cestě do Prahy v září roku 1931.

Význam tohoto experimentu spočívá ve faktu, že jeho iniciátor, Ladislav Sutnar, začal organizovat výrobní proces založením Družstevní práce (DP), stejně jako distribuci výrobků.

V roce 1929 byl polyfacetický malíř, typograf, grafický a průmyslový návrhář a teoretik Ladislav Sutnar jmenován uměleckým ředitelem. Díky jeho pokrokovým postojům se do projektu rychle začlenily skleněné výrobky Ludviky Smrčkové a Antonína Meteláka, porcelán Františka Míška a samotného Ladislava Sutnara, bytové doplňky a kovové výrobky Bohumila Južniče, bytový textil Antonína Kybala a Boženy Pošepné, dřevěné hračky Ladislava Sutnara či nábytek Jana Vaňka a Jana E. Kouly.

Během jedné dekády od svého založení v roce 1927 byl otevřen trh výrobků s obchody pod jménem *Krásná jizba* v Praze, s pobočkami v Brně, Bratislavě a Pardubicích, kromě jiných. Charakteristické objekty ze skla, porcelánu, kovu, dřeva a textilu byly podrobovány přísné kontrole kvality a pocházely od českých návrhářů,



MUJER ACOSTADA, TORO Y PISTOLA / LEŽÍCÍ ŽENA, BÝK A ZBRANĚ, 1947. Dibujo a lápiz sobre papel / Tužka na papíře, 31 x 42 cm. Con dedicatoria en francés y en español "Pour la belle de Praga Carmela la mujer de Paquito. Recuerdo del fin del año 1947 Dominguez"/ Francouzsko-španělský text v českém překladu: "Pro pražskou krásku Carmelu, ženu Frantíka. Vzpomínka na konec roku 1947): Pour la belle de Praga Carmela la mujer de Paquito. Recuerdo del fin del año 1947 Dominguez". PARADERO DESCONOCIDO / NEZNÁMÉ MÍSTO

jako byl sám Sutnar, umělecký ředitel podniku od roku 1929, Ludvika Smrčková, Alois Metelák, Antoník Kybal, Bohumil Južnič a další.

V letech 1930-1933 se zde začaly prodávat výrobky Bauhausu, např. trubkový nábytek Marcela Breuera, což inspirovalo místní české návrháře nábytku. Svítidla řady Modul Miroslava Prokopa se vyráběly ve firmě Inwald. Prodávalo se zde také stolní sklo Adolfa Loose navržené pro rakouskou sklářskou firmu Lobmeyr (s výrobnou v Kamenickém Šenově). Ladislav Sutnar vedl sofistikovanou reklamní a výchovnou kampaň prostřednictvím knih vydávaných nakladatelstvím Družstevní práce (např. kniha Jana Emila Kouly *Obytný dům dneška*, vydaná v r. 1931) a také časopisu *Panorama*. Reklamní styl Krásné jizby byl výmluvnou ukázkou publicity potřebné pro distribuci produktů nové městské kultury aplikované v každodenním životě.

Později, v roce 1936 po dostavbě budovy Domu uměleckého průmyslu, se organizace přestěhovala na Národní třídu č. 36. Zde otevřela poradenskou službu pro bydlení, pod vedením architekta Jana Emila Kouly, a zintenzivnila svou oddanost umění, architektuře a českému designu.

České výrobky té doby jsou porovnatelné s nejprestižnějším designem století. Důraz byl kladen na spotřební výrobky každodenního života, od nábytku po textilní a bytové doplňky. Toto vše bylo ovlivněno původním poetickým stylem české avantgardy, která se vždy zajímala o životní styl.

V této utopii transformace dělnického života v masovou společnost udržovala Praha kontakt s konstruktivistickým přístupem, pocházejícím jak ze sovětské revoluce, tak z center v Holandsku a Německu, reprezentovaných Bauhausem.

Časopis *Panorama* přispíval k propagačním kampaním publikováním Sutnarových plakátů a fotografií Josefa Sudka použitých ve vlastní propagaci. Kromě toho, v roce 1935 se začala na stránkách časopisu objevovat sekce věnovaná *Poradně o zařízení domácnosti* pod vedením Jana Emila Kouly, který se osobně věnoval klientům v sídle na Národní třídě po roce 1936.

Počáteční fungování s mezinárodní orientací se udrželo s jistými potížemi až do roku 1948, kdy byla organizace sloučena s Ústředím lidové a umělecké výroby.

Systém výroby, distribuce a prodeje uměleckých produktů Krásné jizby byl v dané době novinkou. Její veřejné prostory se daly považovat zároveň za obchody a za výstavní síně. Westerdahl navštívil Krásnou jizbu a byl ohromen tím, s čím se setkal:

“Náhodou jsem v Praze vešel do jednoho obchodu s uměním, kde byly vystaveny malby a nábytek. Vše průmyslové, což je charakteristika, kterou hledám na svých cestách. Odjížděl jsem s tímto přesvědčením z Kanárských ostrovů a utvrdil se v něm při cestě po velkých městech, že konečným cílem – kromě politického – je industrializace umění. Všechno ostatní, historické studie, abstraktní umění z vrtochu dělat geniality bez praktického účelu, toto vše je hloupost. Napsal jsem pár článků na toto téma a nevím, jestli je publikovat nebo je vydat jako knižní sbírku. Uvidíme. [...]”

Ale k věci. V této české prodejně umění jsem se setkal s vedoucím, který mluvil španělsky (italsky). Rozuměli jsem si velice dobře. Řekl jsem mu, že jsem novinář a on se nabídl, že přeloží moje články o Praze do jejich časopisu *Panorama*. Tento časopis je ekvivalentem časopisu Bauhausu a vydává se jedině za účelem průmyslové propagace moderní estetiky. Je to velmi silná společnost, jejíž ředitel je jedna z velkých ryb v Československu, a koho jsem nemohl poznat osobně, protože čas domluvené schůzky se shodoval s časem mého odjezdu. Pokud publikuji knihu, chtějí prý sepsat smlouvu na její překlad do češtiny. Napišu jim z Hamburku. Domluvili jsme se, že mi pošou zprávy

na Kanárské ostrovy a nabídli mi, jestli nechci reprezentovat kovový nábytek a vše spojené s domácností. Ale já nejsem obchodník. Nabídnu to Hildě”²⁴.

“[...] V Praze mám Krásnou Jizbu”²⁵.

Westerdahl poctil Prahu v sále *Círculo de Bellas Artes* při inauguraci časopisu *Gaceta de arte* a představení jeho členů. *Výstava moderního nábytku* (1932), kde byla vystavena sbírka nábytku dovezeného z Prahy díky Westerdahlovým kontaktům, předznamenala jeden ze znaků projektu časopisu, jehož vydání bylo oznámeno v únoru 1932. Prototypy trubkového nábytku z katalogu Marcela Breuera prodávaného v Praze cestovaly až na Tenerife, aby se podílely na potřebě sloučení současného života s vlastní estetikou. Staly se součástí mechanismu fungování, který zvolil Westerdahl na obranu přírodní ostrovní krajiny a jejích produktů – kaktusů – vyobrazených na pravěkých malbách s geometrickými motivy; za druhé, moderní malba v díle Paula Kleea a jeho lyrické abstrakce; a výrobky spojené s každodenním životem symbolicky vyjádřeným v trubkové struktuře a funkcionalismu Breuerova nábytku. To byly hlavní linie, které inspirovaly teoretický návrh časopisu *Gaceta de arte*.

²⁴ Jedná se o Hildu Gómez Camacho, členku skupiny přátel a aktivistů v místní kultuře od konce dvacátých let.

²⁵ Ručně psaný dopis Eduarda Westerdahla Domingovi Pérezovi Minikovi, datovaný v Mnichově, 17. září 1931. Fond Péreze Minika. Vláda Kanárských ostrovů.

DÍLA ÓSCARA DOMÍNGUEZE VYSTAVENÁ V ČESKOSLOVENSKU

PAVEL ŠTĚPÁNEK

V tomto dokumentačním dodatku jsou zaznamenána všechna základní data o výstavách, kterých se španělský malíř Óscar Domínguez v Československu zúčastnil, a to jak kolektivních tak individuálních. Kromě toho se přepisuje vše, co by se mohlo přímo či nepřímo vztahovat k jeho tvorbě, včetně poezie (v jiném textu). Přehled se týká výhradně prací, které prošly českými a slovenskými výstavami a sbírkami.

PRVNÍ ETAPA: POVÁLEČNÉ OBDOBÍ [1946 - 1949]

1. – **UMĚNÍ REPUBLIKÁNSKÉHO ŠPANĚLSKA. ŠPANĚLŠTÍ UMĚLCI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY.** 361. výstava S.V.U. Mánes. Mánes, Praha. Od 30. ledna do 23. února 1946. Pod záštitou vlády Československé republiky. Úvod Fréderic Delanglade: “Španělé pařížské školy”; Paul Eluard: “Dáti život”, “Nos uniremos” a “Enterrar y callar”; Jean Cassou: “Jsou-li dvě země...” ; Tristan Tzara: “Španělsko 1936”.

Úprava katalogu, pozvánky a plakát: Vojtěch Tittelbach.

Z “Úvodu” FRÉDERICA DELANGLADA: *DOMÍNGUEZ tvoří synthesou picassismu a surrealismu podivnou architekturu, kde podvědomě náměty dávají lyrismu surrealistické poesie nový hlas...*

- 12. – *Hledící*, olej, 1944, 116 x 89 cm
- 13. – *Atelier*, olej, 1944, 100 x 73 cm
- 14. – *Zasněná*, olej, 1945, 92 x 65 (v *Artista*, Madrid, s. 254 najdeme *Zasněnou osobu*, ale v českém textu je zmíněn ženský tvar, proto dávám přednost této formě)
- 15. – *Krajina*, olej, 1945, 73 x 60 cm
- 16. – *Komposice*, olej, 1945, 55 x 46 cm
- 17. – *Kočka*, olej, 1945, 46 x 33 cm
- 18. – *Komposice*, olej, 1945, 27 x 22 cm
- 19. – *Cyklistka*, olej, 1945, 24 x 19 cm
- 20. – *Zelené letadlo*, olej, 1945, 24 x 19 cm
- 21. – *Žena na balkoně*, olej, 1945, 24 x 19 cm
- 22. – *Pyramidy vzduchu*, olej, 1944, 162 x 130 cm
- 23. – *Červená ryba*, olej, 1945, 24 x 19 cm

2. – **UMĚNÍ REPUBLIKÁNSKÉHO ŠPANĚLSKA. ŠPANĚLŠTÍ UMĚLCI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY.** Brno. Dům umění, od 23. března do 14. dubna 1946. Druhá výstava Bloku. Tajemník: František Venera. Pod záštitou vlády Československé republiky. Úvod Fréderic Delanglade: “Španělé pařížské školy”; Tristan Tzara: “Španělsko 1936”; Paul Éluard: “Dáti život”, “Nos uniremos” a “Enterrar y callar”; Jean Cassou: “Si hay dos países...”; Tristan Tzara: España 1936. Úprava katalogu a pozvánky: Antonín Jero, plakát: Vojtěch Tittelbach.

9. – *Hledící*, olej, 1944, 116 x 89 cm
10. – *Atelier*, olej, 1944, 100 x 73 cm
11. – *Zasněná*, olej, 1945, 92 x 65 cm
12. – *Krajina*, olej, 1945, 73 x 60 cm
13. – *Komposice*, olej, 1945, 55 x 46 cm
14. – *Kočka*, olej, 1945, 46 x 33 cm
15. – *Cyklistka*, olej, 1945, 24 x 19 cm
16. – *Zelené letadlo*, olej, 1945, 24 x 19 cm
17. – *Žena na balkoně*, olej, 1945, 24 x 19 cm
18. – *Pyramidy vzduchu*, olej, 1944, 162 x 130 cm
19. – *Červená ryba*, olej, 1945, 24 x 19 cm
20. – *Tanečnice*, 24 x 19 cm
21. – *Zpěvačky*, 24 x 19 cm
22. – *Hlava*, 27 x 22 cm
23. – *Tanečnice*, 24 x 19 cm

[Pozn. P. Š.: č. 20–23 na pražské výstavě nebyly].

3. – **TŘI ŠPANĚLÉ (DOMÍNGUEZ - GONZÁLEZ - DE LA SERNA).** *Výstava obrazů a kreseb.*

Alšova síň Umělecké besedy, Praha, 5. 11. – 1. 12. 1946.

Z úvodu MIROSLAVA MÍČKA

DOMÍNGUEZ – GONZÁLEZ – DE LA SERNA

ÓSCAR DOMÍNGUEZ žije od roku 1928 ve Francii, kde se záhy sblížil s Bretonem a Eluardem a byl získán jejich hnutím. Ve svých nejstarších surrealistických obrazech s jejich monstrózními metamorfosami lidských a zvířecích figur se blíží spíš paradoxnímu naturalismu Salvadora Dalího než abstraktnější řeči takového Joana Miró. Později prošel obdobím jakéhosi kosmického vizionářství, z jehož mlhovinné amorfnosti hledal zas pevnější základ v picassovském tvarosloví. Od počátku čtyřicátých let se v jeho obrazech objevují obsedantní mříže čar, nesčíslná kola, vymyšlené stroje, závratná prostorová bludiště, která se šíří do neskutečných dimenzí, k nimž však zpravidla nějaký reálný předmět otvírá branku. V poslední době, z níž jsou všechny přítomné kresby a studie, ustupuje svévolná fantastičnost novému poměru k realitě; v obraze pevné kubisující komposice nepřestává však znít ozvěna surrealistické tajemnosti.

1. – *Kohout*, 1946. Olej na plátně, 14 x 24 cm
2. – *Kohout*, 1946. Olej na plátně, 24 x 16 cm
3. – *Nosorožec*, 1946. Olej na plátně, 24 x 16 cm
4. – *Hlava*, 1946. Olej, 16 x 27 cm
- 5 až 10. – Kresby, 1946. Papír, 63 x 48 cm
11. – Kresba, 1946. Lavírovaná tuš, 19,5 x 26 cm



TORO Y GLADIADOR / BÝK A GLADIÁTOR, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 46 x 65 cm. COLECCIÓN BIROLLI / SBÍRKA BIROLLI, MILÁN

4. – *KRESBY MALÍŘŮ DEMOKRATICKÉHO ŠPANĚLSKA*. Klub přátel umění v Brně a Prostějově. Brno, Dům umění, říjen – prosinec 1947.

10. – *V cirkuse*. Kvaš, 42 x 63 cm Kčs 8.300

11. – *Komposice*. Kvaš, 8 x 12 cm Kčs 4.300

5. – *DOMÍNGUEZ*. Ústřední osvětová rada Hlav. města Olomouce a skupina výtvarníků v Olomouci, Dům umění, Hynaisova 13. (text-báseň od Stanislava Křupky: *Óscar Domínguez*), 14. 12. – 28. 12. 1947. 20 prací. Katalog je leták o 4 stranách. Úvod: Óscar Domínguez, *Básně* (samotného umělce); a od Stanislava Křupky.

Báseň ÓSCARA DOMÍNGUEZE

PREMIER MESSAGE

COLOMBE qui viens de la cage de Cléopâtre
Passe
Violet minéral
Passe
Chasseur d'images erétiques avec ou sans barbe
Passe
Jeune fille amoureuse de son père
Passe
Maud
Reste

SECOND MESSAGE

Noir profond de velours
Viens
Miroir devant de l'alouette
Viens
Costume de toréro
Viens
Rouge vermillon
Viens
MAUVE transparent
Viens
Vert d'eau fraîche
Viens
Triangle cercle ligne
Venez
Prêtres policiers armée drapeaux
Ne venez jamais
Maud ne vous aime pas non plus

[Vyňato ze sbírky básní: *LES DEUX QUI SE CROISENT*]

STANISLAV KŘUPKA

SVOBODO, PŘIJDI!

BYLO JICH NĚKOLIK, KDO ŽILI V NOCI SNÍCE O LASKAJÍCÍM NEBI (PAUL ELUARD)

A mezi ně patří Oscar Domínguez, narozený 7. 1. 1906 v Tenerife, odkud prchá poslední lodí, která vůbec mohla vyplouti, neprohledána policií Francovou, do Paříže. Do Paříže, kde dosud nedozněla ozvěna Marseillaisy a carmagnol, města světla, kde našel on i jeho druhové "asyl, právo pracovat v klidu, skutečné přátelství a umělecké podmínky, které jsou všude známe."

Až dosud!

Avšak i když svítí jasná světla přátelství, je zastřeno laskající slunce nad Madridem a stín krve, vraždy, násilí a nenávisti stojí mezi nimi a jím. Mezi malíři, kteří nehradili zemi Goyovu, Cervantesovu, Picassovu, zemi Garcíi Lorcy a asturských dynamiteros, kteří nezapoměli na jména Guernica, Oradour-Sur-Glande, Katyn, Lidice, jména jasná a nezapomenutelná, jako tahy jejich štětců a jas jejich barev. Život nebo smrt stojí mezi nimi a jím, jím – Španělskem milovaným a Francem nenáviděným.

Život nebo smrt. A mezi nimi sen. Šíp, zaměřený do světla a jasu, nebo zabíjející býka? Býka, jenž vždy znovu se postaví proti falešnému torerovi, který zneuctil meč Cida Campeadora a Dona Quijota.

Život nebo smrt. A mezi nimi sen. Prostý až k nesrozumitelnosti a starý jako život a životem věčně mladý.

Sen lidstva

Sen náš.

Sen a boj španělského lidu.

Sen a boj Oscara Domíngueza.

Svobodo, přijdi!

1. – <i>Probuzení minotaura</i>	Kčs 7.000
2. – <i>Přístav</i>	Kčs 7.000
3. – <i>Malířský stojan</i>	Kčs 6.000
4. – <i>Atelier</i>	Kčs 8.000
5. – <i>Snící býk</i>	Kčs 8.000
6. – <i>Kompozice</i>	Kčs 6.500
7. – <i>Kompozice</i>	Kčs 6.000
8. – <i>Španělská slavnost</i>	Kčs 6.000
9. – <i>Balkon</i>	Kčs 13.000
10. – <i>Španělská kytara</i>	Kčs 8.000
11. – <i>Spící</i>	Kčs 4.000
12. – <i>Venkov</i>	Kčs 6.000

13. – <i>Kompozice</i>	Kčs 2.500
14. – <i>Kytara</i> . Majetek A. K. (tj. A. Křupky)	
15. – <i>Osvobození Španělska</i> . Majetek hl. města Olomouce	
16. – <i>Kompozice</i>	Kčs 4.500
17 – 20. – Kvaše (bez ráků a skla)	Kčs 1.500
Kresby	Kčs 400

6. – **VÝSTAVA ANGLICKÝCH TEXTILÍ ASCHER SQUARES.** SVU Mánes, Praha, prosinec 1947 – leden 1948. Toto je nepřekvapivější účast Domíngueze (práce č. 14) v Československu, spolu se třemi dalšími Španěly z Paříže, Boresem, Floresem a Clavém.

14. – *Domínguez* (bez dalších údajů)

7. – **ŠPANĚLÉ PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY.** SČUG Hollar. Síň Hollara, Praha 1, Masarykovo nábř. 6. (Úvod: básenň od Františka Halase *Miřte*. 12 Domínguezových děl. (Slovo *miřte* odkazuje na republikány zaměřující své nepřátele).

- 34. – *Sedící žena*. Linotyp
- 35. – Linotyp
- 36. – *Moderní malířství*. Linotyp
- 37. – *Studie k leptu*
- 38. – Lept
- 39. – Kvaš
- 40. – Kvaš
- 41. – *Pastýř*. Černý kvaš
- 42. – *Atelier*. Kvaš
- 43. – *Atelier*. Kvaš
- 44. – *Kompozice*. Kvaš
- 44a. – *Niño de Cadiz* [sic]. Litografie

8. – **DOMÍNGUEZ.** SVU Mánes, malý sál Mánesu. Praha, prosinec 1948. (Úvod: báseň Paula Eluarda, *Španělsko*, překlad Adolfa Kroupy). 44 obrazů.

Ze vstupního textu: PAUL ÉLUARD

Od Picassa přes Miróa k Domínguezovi: mnohotvárnost, dar španělské malby, projevující se silně a svobodně, malby vyhnanců, zvučící a bojující. Malba obraznosti, vědomá proměnlivé skutečnosti, malba hrdinská. Černé a bílé Španělsko v ní plane ohněm dobře živeným – nejkřutějším žářem.

PAUL ÉLUARD

OSCARU DOMÍNGUEZOVÍ

*Proč nebyly uchopeny
Hned napoprvé ty čáry váhající
Urputná rozvíjení nesehratelných barev*

*Proč nebyl souzen
Pravdivějším okem ten prostor
Kde věci vidoucí kde věci slepé
Pevně tkvěly*

*Proč nebylo dáno rozkvéstí
Milosti pro všechny živé
i důstojenství mrtvých*

*Ať lidé byvší lidé přicházejí
Chtiví a vášniví
Procházející životem aniž myslíme na smrt
Hovoříme rozpačitou mluvou stínů*

*Však na obou svazích světa
jsme chyceni na vějičku obrazů
Od úsvitu do soumraku žhne půda do bíla.*

PAUL ÉLUARD

ŠPANĚLSKO

*Nejkrásnější oči na světě
Začaly zpívat
Že chtějí vidět dál
Než na zdi vězení
Dále než na svá víčka
Obolavělá žalem*

*I mříže klece
Zpívají o svobodě
Popěvek který se nese
Po lidských cestách*

*Pod rozběsněným nebem
Veliké slunce bouře*

*Život ztracený a zase nalezený
Noc a den života
Vyhnaní vězňové
Živíte ve stínu
Oheň který přinese úsvit
Svěžest rosy*

*Vítězství
A radost z vítězství.*

DÍLA

1. – Kompozice s červeným podkladem	Kčs 20.000
2. – Kompozice s modrým podkladem	Kčs 20.000
3. – Kompozice s šedým podkladem	Kčs 18.000
4. – Sen	Kčs 30.000
5. – Tauromachie 1	Kčs 10.000
6. – Tauromachie 2	Kčs 8.000
7. – Modrá ryba	Kčs 9.000
8. – Šička	Kčs 12.000
9. – Hlava	Kčs 9.000
10. – Diana	Kčs 12.000
11. – Sedící žena	Kčs 7.000
12. – Červená tauromachie	Kčs 7.000
13. – Kočka	Kčs 6.000
14. – Rytmus vegetace	Kčs 5.000
15. – Ptáci	Kčs 4.000
16. – Minotaur s fialovým ptákem	Kčs 8.000
17. – Marina	Kčs 6.000
18. – Trojský kůň	Kčs 7.000
19. – Ženy a bílý pták	Kčs 9.000
20. – Minerva	Kčs 5.000
21. – Iris	Kčs 8.000
22. – Očekávání	Kčs 7.000
23. – Hlava	Kčs 6.000
24. – Hlava	Kčs 6.000
25. – Přízrak Minotaura	Kčs 10.000
26. – Čihající	Kčs 7.000

27 - 34. – *Malé kompozice*

Kčs 4.000

35 - 44. – *Malé kompozice*

Kčs 5.000

Stránky z knihy Paula Eluarda *Poesie a pravda, 1942*, ilustrované Óscarem Domínguezem, 15 miniatur v ceně od Kčs 1000 do 1500 Kčs¹.

9. – **ÓSCAR DOMÍNGUEZ**. Výtvarný odbor Umeleckej besedy slovenskej, Bratislava – výstavný pavilon UBS, január 1949. (Úvod: Paul Eluard (přel. L. K.), Ján Mudroch a Juraj Špitzer, úvod a Rudolf Fábry, báseň (Báseň na uvítanou)). 57 vystavených děl.

V úvodu napsaném společně Janem Mudrochem a novinářem Jurajem Špitzerem se zdůrazňuje – zřejmě vzhledem k dosavadní skutečnosti prosazování nového dogmatického “socialistického realismu” – že “uspořádáním těchto výstav má UBS na zřeteli soustavné sledování současné malby”. Umělecká beseda slovenská pozvala Domíngueze totiž prostřednictvím Honoria Garcii Condoye, jenž v Bratislavě vystavoval o půl roku dříve.

V životopise, přizpůsobeném poněkud potřebě presentovat Domíngueze jako “revolučního” malíře se – zřejmě i pod vlivem jeho vlastních mýtů – zdůrazňuje údajný odboj proti Frankovi, který ovšem byl jen mýtem, jak to dokládá jeho životopisec Westerdahl. Nicméně podotýkají, že “Domínguez se zúčastňuje podniků a výstav francouzských pokrokových umělců, kteří mají na jeho tvorbu podstatný vliv. Ve své tvorbě pokračuje ve stejných tendencích, které reprezentuje Picasso. Svoje obrazy buduje na formách, liniích a barvách, které mistrovsky harmonizuje a spojuje je s obsahem věci...”

RUDOLF FÁBRY

Báseň NA PRIVÍTANIE, věnovaná Óscaru Domínguezovi [s. 59].

Kresba na obálce je použita ještě několikrát ve španělských edicích, na závěr drobná kresbička *Hlavy – mísy* (*Jedlíka ovoce*) a uvnitř větší kresba *Tauromachie* (*Trojského koně*) se objeví později v několika variacích.

1. – *Kompozícia s červeným podkladom*

2. – *Kompozícia s modrým podkladom*

3. – *Kompozícia s šedým podkladom*

4. – *Sen*

5. – *Tauromachia 1*

6. – *Tauromachia 2*

7. – *Modrá ryba*

8. – *Šijúca*

9. – *Hlava*

¹ Pozn. P. Š.: Katalog je zdoben uvnitř kresbou, která je v polovině vodorovně rozříznuta a pojata jako variabilní; reprodukuje všechny čtyři verze, které vzniknou různou sestavou polovičních stran. Na obou stranách obálky rovněž kresby.



GUITARRA / KYTARA, 1947. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 55,5 x 69 cm. Firmado, fechado y dedicado / Podepsáno, datováno a věnováno: "Domínguez 47. Příteli Karlu Maxovi" [para mi amigo Karl Max]. COLECCIÓN PARTICULAR / SOUKROMÁ SBÍRKA

10. – *Diana*
11. – *Sediaca žena*
12. – *Červená Tauromáchia*
13. – *Mačka*
14. – *Maria*
15. – *Vtáci*
16. – *Trojský koň*
17. – *Ženy a biely vtak*
18. – *Iris*
19. – *Očakávanie*
20. – *Hlava*
21. – *Hlava*
22. – *Prízrak minotaura*
23. – *Čihajúci*
- 24 - 30. – *Malé kompozície*
- 31 - 41. – *Malé kompozície*
42. – *Franco nad Španielskom (neprodané)*
43. – Stránky z knihy Paula Éluarda *Poézia a Pravda 1942*, ilustrované leptami O. Domingueza, ktorá vyšla v 221 výtlačkoch.
44. – 14 miniatúr v cene od Kčs 500 do 1.000

Predajom obrazov je poverená výlučne Umelecká beseda slovenská, Bratislava, Šafárikovo námestie – kancelária. Podávame slova Jána Mudrocha z vernisáže podľa rukopisu zapůjčeného jeho potomky.

Proslov na vernisáži výstavy Óscara Domíngueze v Bratislavě. Leden 1949. Od Jána Mudrocha (překlad P. Š.) [s. 65].

DRUHÁ ETAPA: REKONSTRUCE VÝSTAV, VZPOMENUTÍ DOMÍNGUEZE A PAŘÍŽSKÝCH ŠPANĚLŮ, OD R. 1963 PO DNEŠEK

10. – **FRANCOUZSKÁ KRESBA 19. A 20. STOL. Z ČS. SBÍREK, KRESBY – AKVARELY – KVAŠE.** Organizováno Národní galerií Praha, výstavní síň v Uměleckoprůmyslovém muzeu, červen - červenec 1963. Úvod a komisaři: Gabriela Kesnerová, Petr Spielman

316. – *Hlava dívky*, 1945. Kresba dřívkem, tuší, 62,4 x 48,4, znač. vpravo dole Dominguez 45. Soukromá sbírka v Praze
317. – *Figury*, 1946. Kresba tuší a kvaš, 49,5 x 66,5, znač. vpravo dole: Dominguez 46. Národní galerie v Praze – K 33.947. Získána 1960
318. – *Muž a býk*, 1946. Kresba tuší, 48,5 x 62,5, znač. vpravo dole: Dominguez 46. Národní galerie v Praze – K 33.948. Získáno 1960
319. – *Stojící figura*, 1946. Kresba tuší, 61 x 44,5 (59 x 42,8), znač. vpravo dole: Dominguez 46. Národní galerie v Praze – K 33.949. Získáno 1960
320. – *Žena se svíčkou*, 1946. Kresba tužkou, 29,5 x 21, znač. vpravo dole: Dominguez 46. Soukromá sbírka v Praze

11. – *ŠPANĚLŠTÍ MALÍŘI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY*, Národní galerie Praha – Sbirka moderního umění. Výstavní síň – Praha 1, nám. Dr. Vacka, leden – únor 1965 (výstava byla prodloužena pro zájem veřejnosti, trvala od 19. ledna do 19. dubna). Úvod: Marie Hovorková. Tato výstava byla zopakována s tímž katalogem v několika městech, např. v Liberci, v Olomouci, v Soběslavi a pod. Jediným svědectvím jsou dnes ohlasy v tisku (viz “Oscar Domínguez očima české kritiky” a “Bibliografie”).

V úvodu se píše, že Domínguez “upoutal i s dalšími samostatnými výstavami v Praze, Olomouci a Bratislavě. Jeho zápasnický zjev působil nezkrotnou silou, jež však kupodivu nepromlouvá z jeho obrazů drsností ani násilnostmi výrazu. Zaujal spíše smělostí černých linií, kterými budoval svá plátna. V jeho figurálních kompozicích i zátiších se znovu a znovu objevují španělské motivy v dvojedinosti boje a snu, patosu a lyrismu”.

15. – *Hledící*, 1944. Olej na plátně, 116 x 89. Znač. vpravo v dolní třetině: O. Domínguez 1944. NG, č. inv. DO 2656. Vystaveno: Mánes 1946, č. k. 12. – DU Brno, č. k. 9
16. – *Komposice* 1944. Olej na plátně, 100 x 73. Znač. vpravo dole: Domínguez 44; MG v Brně, č. inv. A 1202
17. – *Stromy* 1945. Olej, masonit, 59,5 x 73. Znač. vpravo dole: Domínguez 45. Vystaveno: Mánes 1946, snad č. k. 15. – DU Brno 1946, snad č. k. 12. Vždy pod názvem Krajina
18. – *Komposice* 1945. Olej na plátně, 46 x 55,5. Znač. vpravo dole: Domínguez 45. Vystaveno: Mánes 1946, č. k. 13
19. – *Červená ryba* 1945. Olej na plátně, 19 x 24. Znač. vlevo nahoře: Domínguez 45. Vystaveno: Mánes 1946, č. k. 23. – DU Brno 1946, č. k. 19
20. – *Dvě figury* 1946. Olej na plátně, 54 x 64,5. Znač. vpravo dole : Domínguez 46; NG, č. inv. O 8072
21. – *Na balkóně* 1946. Olej na plátně, 46 x 55,5. Znač. vpravo dole : 46 Domínguez; NG, č. inv. O 8079
22. – *Interiér* 1946. Olej na plátně, 46 x 55. Znač. vpravo dole : Domínguez 46; NG, č. inv. O 8078
23. – *Na balkóně* 1946. Olej na plátně, 38 x 55. Znač. vlevo dole : Domínguez 46
24. – *Černý býk*. Olej na plátně, 50,5 x 61,5. Dole přípis a znač.: Domínguez 47
25. – *Ženy na balkóně* 1947. Olej na plátně, 65 x 91. Znač. vpravo nahoře: Domínguez 47
26. – *Zátiší s lampou* 1947. Olej na plátně, 42 x 54. Znač. vpravo dole: Domínguez 47. NG, č. inv. O 8080
27. – *Osvobození Španělska* 1947. Olej na plátně, 118 x 150. Znač. vpravo dole: Domínguez 1947. OG Olomouc, č. inv. 145. Vystaveno: Olomouc 1947, č. k. 15
28. – *Revoluce* 1947. Olej na plátně, 65 x 49. Znač. vpravo nahoře: Domínguez 1947
29. – *Krystaly* 1949. Olej na plátně, 45 x 55. Znač. vlevo dole: Domínguez 49

12. – **SOUČASNÉ PROUDY SVĚTOVÉ GRAFIKY.** Galerie umění Karlovy Vary, 24. X. – 21. XI. 1965. Východočeská galerie Pardubice, září–říjen 1966 (text Jiří Siblík).

Domínguez, č. 21. *Pocta Manoletovi*, šestibarevná litografie 37 x 46 cm. Vyd. *L'Œuvre gravé* v Curychu (ve 200 čísl. výt.).

13. – **MISTŘI 20. STOLETÍ.** Národní galerie Praha, SČSVU, Galerie V. Špály, prosinec 1966 – leden 1967. Tato výstava se uskutečnila v Brně pod názvem *Evropské umění 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze*. Národní galerie v Praze, Dům umění města Brna, Brno 1. 10. – 13. 11. 1966 (úvod Marie Hovorková)

12. – *Hledící*, 1944. Olej na plátně, 116 x 89 – znač. značeno vpravo v dolní třetině:

O. Dominguez 1944. NG – č. inv. DO 2656

13. – *Stromy*, 1945. Olej, masonit, 59,5 x 73, znač. vpravo dole: Dominguez 45;

NG – č. inv. O 11229. Získáno r. 1965

14. – *Na balkóně*, 1946. Olej na plátně, 46 x 55,5, znač. vpravo dole : 46

Dominguez

NG – č. inv. O 8079. Získáno r. 1960

14. – **SBÍRKA EVROPSKÉHO UMĚNÍ.** Šternberský palác. Národní galerie Praha, Praha 1, Hradčanské nám. 15. Praha 1976. Text: Sbíрка francouzského umění 19. a 20. století. V textu na dvou stranách, bez katalogu, pouze jmenován (ze Španělska) Picasso, Miró, Boreas a Óscar Domínguez (byla vystavena *Hledící*).

15. – **EVROPSKÉ MALÍŘSTVÍ ZE SBÍREK GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ II.** Ostrava 1979

50. – *Šijící*

51. – *Zátiší s revolverem*

52. – *Osvobození Španělska*

53. – *Plodnost*

54. – *Mísa s ovocem*

16. – **EVROPSKÉ MALÍŘSTVÍ ZE SBÍREK GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ.** Ostrava 1979

100. – Óscar Domínguez, *Šijící*, EM II., 50

101. – Óscar Domínguez, *Zátiší s revolverem*, EM II., 51

102. – Óscar Domínguez, *Osvobození Španělska*, EM II., 52

103. – Óscar Domínguez, *Plodnost*, EM II., 53

105. – Óscar Domínguez, *Mísa s ovocem*, EM II., 54

17. – **ARTE MAESTRA. DA MONET A PICASSO.** Florencie, Palazzo Pitti, 27.6. – 20. 9. 1981. Texty L. Berti, J. Kotalík, Achille Bonito Oliva.

10. – *Hledící*, 1944. Olej na plátně, 116 x 89 cm. DO 2656

18. – **ŠPANĚLŠTÍ UMĚLCI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY. POHLEDY DO SBÍREK MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ (23).** Č. 23 ze série. Kat. č. 4 a 5; bez katalogu (*Hlava ženy*, 1947). Moravská galerie Brno, 8. 11. – 31. 12. 1985. Úvod Jiří Hlušička.

Díky několika individuálním výstavám v Praze, Olomouci a v Bratislavě je u nás poměrně nejvíce známá malba Oscara Domíngueze. V naší výstavě se připomíná Kompozicí z roku 1944, jež rozevlátým tokem linií a celkovou tajemnou významovostí dokládá osobitý způsob kontaminace picassovského pojetí objemů a prostoru se surrealistickou obrazností. Jak to stvrzuje i malá studie Letadlo (1945), jde ovšem o značně volnou modifikaci, charakterizovanou neklidným naturelem tvůrce, který se nenechal zcela svázat žádnou stylovou doktrínou.

6. – *Kompozice*, 1944. Olej na plátně, 100 x 72,8. Sign. vpravo dole : Domínguez 44, inv. č. A 1202

7. – *Letadlo*, 1945. Olej na plátně, 14 x 24,5 cm. Sign. vlevo dole : Domínguez, inv. č. A 1768

Oba obrazy reprodukovány. Tyto dva obrazy byly reprodukovány v katalogu. Mimo katalog byla vystavena *Hlava ženy*, kresba.

19. – **ÓSCAR DOMÍNGUEZ. Výběr z díla (k 80. výročí narození).** Galerie hlavního města Prahy, Rytířský sál Staroměstské radnice, 14. 10. – 16. 11. 1986. Katalog Pavel Štěpánek

[Seznam jednotlivých 82 děl ani text zde nepřepisujeme, neboť všechna tehdy vystavená byla uvedena v upravené formě v olomouckém katalogu v roce 1997 a na Tenerife, vždy s odvoláním na příslušné číslo katalogu (Štěpánek 1986)].

20. – **HONORIO GARCÍA CONDOY EN CHECOSLOVAQUIA. SUS VISITAS, ESTANCIAS, EXPOSICIONES Y OBRAS (ESCULTURA, PINTURA Y DIBUJO) DE 1935 A 1948).** (Honorio García Condoy v Československu. Jeho návštěvy, pobyty, výstavy a díla (sochy, malby a kresby) 1935 - 1948). Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, 7. října až 18. listopadu 1990; Slovenská národná galéria, Bratislava, od 13. prosince 1990 do 20. ledna 1991; Moravská galerie, Brno, březen – duben 1991. Katalog Pavel Štěpánek.

[V katalogu se nacházejí fotografie O. Domíngueze v ateliéru Jaromíra Šolce v Olomouci, jak kreslí Modrou kočku. Také objevíme historické snímky instalace Domínguezových obrazů na výstavě Pařížských Španělů v Mánesu roku 1946 a obrazy *Žena na byciklu*, *Hlava*, *Žena s akváriem*, *Ateliér* a *Ležící žena*. Přidány byly dvě malby ze soukromé sbírky z Bratislavy, *Chalupa s kolem* a *Kůň u zábradlí*. A nakonec obraz *Plodnost* z Ostravské galerie].

21. – **EURÓPSKE UMENIE V ZBIERKACH SLOVENSKEJ NÁRODNEJ GALÉRIE.** Bratislava, jún–september 1991. M. Kéleti a kol. Moderní umění zpracovala Silvia Ilečková.

323. – *Kompozice s modrým podkladem*, 1948. Olej na plátně, 62,5 x 100 cm. O 2090

324. – *Dvě figury*, 1948. Olej na plátně, 37,5 x 45,7 cm. O 2091

325. – *Studie I*, 1948. Olej na plátně, 32,8 x 40,9 cm. O 2348

326. – *Studie II*, 1948. Olej na plátně, 33 x 41 cm. O 2349



ÁRBOL DE NAVIDAD / **VÁNOČNÍ STROM**, 1949. Óleo sobre lienzo / Olej na plátně, 64 x 80 cm. COLECCIÓN PARTICULAR / SOUKROMÁ SBÍRKA, MADRID

22. – *ŠPANĚLŠTÍ UMĚLCI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY ZE SBÍRKY GVUO V OSTRAVĚ*. Katalog Vilém Jůza; červenec 1992, Dům umění, Ostrava; Oblastní galerie Liberec, 11.3.1993 - 25.4.1993; Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, Jihlava, 2.2.1995 - 17.4.1995.

... *Tento vstupní kontakt (autor má na mysli výstavu z roku 1946) vedl i k zintenzivnění styků následujících organizací výstav individuálních, především dynamického Oscara Domíngueze ... Nejvýznačnější byl však pobyt O. Domíngueze v Československu, který kratší dobu pobýval a tvořil v ateliéru olomouckého sochaře Jaromíra Šolce, s nímž se spolu s kritikem Stanislavem Křupkou podílel na uspořádání jeho výstavy v Olomouci pod hlavičkou Ústřední osvětové rady a skupiny moravských výtvarníků v Olomouci. O. Domínguez souhlasil s publikováním svých básní v katalogu výstavy. Domínguezova tvorba, která formálním způsobem z vystavujících Španělů sehrávala patrně nejzávažnější roli, svým vlivem inspirujícím a ovlivňujícím mladší českou generaci, nebyla v té době surrealistická, jak je autor dnes ve světové literatuře výběrem svých starších prací připomínán, ale byla pod silným vlivem picassovské kubizující malby. Domínguezovo "picassovské období", kladené dnes do let 1944–1949 vrcholí právě v období českého pobytu. Jeho přijetí má zde svou logiku v tradici vývojového předznamenání kubistickou tvorbou zakladatelské generace českého umění slavnou skupinou umělců výtvarných po roce 1910 a v opětovném návratu ke kubistické inspiraci obdobím lyrizujícího kubismu kolem roku 1930. Domínguezovo české působení se stalo svým kubizujícím vstupem opět inspirující. Proto také náš divák vždy přijímá Domínguezovo dílo se zvýšeným porozuměním.* [Vilém Jůza]

Na obálce tohot katalogu je kresba z r. 1946 (ze soukromé sbírky v Ostravě) s Domínguezovou kresbou *Ženské postavy*, součástí společného návrhu plakátu pro výstavu pařížských Španělů v Brně. Na kresbě se podíleli kromě Oscara Domíngueze Manuel Viola, Honorio García Condoy, Pedro Flores, Antoni Clavé a Baltazar Lobo, každý jednou kresbou, jednou vinětou.

23. – *Zátiší s revolverem*, 1946. Olej na plátně, 38 x 46 cm, vlevo dole: Domínguez 46, O 1063, repr.

24. – *Šijící*, 1946. Olej na plátně, 79 x 58, 5 cm, vpravo dole: Domínguez 46, O 1103, repr.

25. – *Plodnost*, 1947. Olej na plátně, 54 x 72 , vpravo dole: Domínguez 47, O 919, repr.

26. – *Revoluce*, 1947. Olej na plátně, 64,5 x 48 cm, vpravo nahoře: Domínguez 47, O 2012, repr.

27. – *Osvobození Španělska*, 1947. Olej na plátně, 118 x 150 cm, vpravo dole: Domínguez 1947, O 1392, repr.

28. – *Mísa s ovocem* (Hlava), 1948. Perokresba, tempera na lepence, 49, 5 x 64 cm, vpravo dole: Domínguez 48, O 1183, repr.

29. – *Kompozice (Dvojice)*, 1946. Lavírovaná kresba tuší, 502 x 665 mm, vpravo dole Domínguez 46, G 4474, repr.

30. – *Kompozice*, 1947. Kresba tužkou, 298 x 212 mm, vpravo dole: Domínguez, Gr 6056

31. – *Zátiší*, 1947. Štětcová kresba tuší, 625 x 450 mm, vpravo dole: Domínguez 47, Gr. 8702

32. – *Ležící*, 1947. Štětcová kresba tuší, 500 x 650 mm, nesignováno, Gr. 8703

33. – *Hlava*, 1947. Kresba tužkou, 300 x 212 mm, vpravo dole: Domínguez 47, Gr. 8705
 34. – *Krajina*, 1947. Dekalk, 215 x 308 mm, vpravo dole: Domínguez 47, Gr. 8706
 35. – *Minotaurové*, 1948. Perokresba tuší, 320 x 230 mm, vpravo dole: OD Paris 48, Gr. 8704

Zápůjčky z Moravské galerie:

74. – *Letadlo*, 1946. Olej na plátně, 14 x 24,5 cm, vlevo dole: Domínguez, A 1768
 75. – *Tauromachie*, 1947. Olej na plátně, 70 x 100 cm, na slepém rámu: Domínguez, A 2558

23. – ARTISTAS ESPAÑOLES DE PARÍS: PRAGA 1946. Caja de Madrid. Výstavní síň Casa del Monte. Madrid, prosinec 1993 – leden 1994. Národní galerie v Praze, 1994; Moravská galerie v Brně, listopad–prosinec 1994. Texty Valeriano Bozal, Pierre Daix, Álvaro Martínez-Novillo, Vladimír Reisel, Pavel Štěpánek, Javier Tusell, Olga Uhrová. Pr. – vystaveno Praha 1946 č. k. Br. – vystaveno Brno 1946 č. k.

Domínguezovy vystavené práce (zkratky a ostatní detaily byly zachovány. Přidány strany, na kterých jsou reprodukována díla ve zmíněném katalogu).

- *Hledicí*, 1944. Olej na plátně, 116 x 89 cm. NG Praha DO 2656, s. 212. Pr. 12. Br. 9
 – *Studie (Komposice)*, 1944. Olej na plátně, 100 x 73 cm. MG v Brně A 1202, s. 111. Pr. 13 Br. 10
 – *Krajina se stromy*, 1945. Olej na plátně, 60 x 73 cm. NG Praha O 11229, s. 54. Pr. 15. Br. 12
 – *Letadlo*, 1946. Olej na plátně, 14 x 24 cm. MG Brno A 1768, s. 55. Pr. 20, B. 16
 – *Ženy na balkoně*, 1946. Olej na plátně, 38 x 24 cm. NG Praha O 14743, s. 123
 – *Zátiší s revolverem*, 1946. Olej na plátně, 38 x 46 cm. GVU Ostrava O 1063, s. 187
 – *Šijící*, 1946. Olej na plátně, 79 x 58 cm. GVU Ostrava O 1103, s. 236
 – *Revoluce*, 1947. Olej na plátně, 65 x 49 cm. GVU Ostrava, s. 186
 – *Tauromachie*, 1947. Olej na plátně, 70 x 100 cm. MG Brno A 2558, s. 122
 – *Kytara I*, 1947. Olej na plátně, 55 x 73 cm. SS Olomouc, s. 193
 – *Kytara II*, 1947. Olej na plátně, 60 x 80 cm. SS Olomouc, s. 192
 – *Socha sádra*. Olej na plátně, 21 x 8 cm. SS Praha, s. 110. (Dnes v Národní galerii Praha)

24. – ÓSCAR DOMÍNGUEZ. ANTOLÓGICA [1926 - 1957]. Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria), 23. 1. - 31. 3. 1966; Centro de Arte La Granja (Santa Cruz de Tenerife), 19. 4. - 18. 5. 1996; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), 25. 4. - 16. 9. 1996. Komisařka: Ana Vázquez de Parga.

98. – *Švadlenka*, 1946. Olej na plátně, 81,5 x 60 cm. Signováno vpravo dole: Domínguez 46, GVUO, repr. s. 182

99. – *Zátiší s revolverem*, 1947. Olej na plátně, 38 x 46 cm. Signováno vlevo dole: Domínguez 46, GVUO, repr. s. 183
100. – *Revoluce*, 1947. Olej na plátně, 64,5 x 48,5 cm. Signováno pravo nahoře: Domínguez 47, GVUO, repr. s. 184
101. – *Plodnost*, 1947. Olej na plátně, 54 x 72 cm. Signováno vpravo dole: O. Domínguez 47, GVUO, repr. s. 185
104. – *Modrá kočka*, 1947. Kvaš a dekalk na plátně, 61 x 43 cm. Signováno vpravo dole: Domínguez 47. SS Olomouc, repr. s. 188
107. – *Ženy s ptákem a rybou*, 1947. Kvaš na papíře, 48 x 54 cm. Signováno vpravo dole: Domínguez. SS Olomouc, dnes SS Bilbao, repr. s. 191
108. – *Býk lukostřelec*, 1948. Olej na plátně, 24 x 19 cm. Signováno vpravo nahoře: OD 48. SS Bratislava, dnes TEA – Cabildo Insular de Tenerife, repr. s. 19
110. – *Portrét Jaroslava Šolce* (správně Jaromíra), 1948. Olej na plátně, 14,5 x 18,5 cm. Signováno dole uprostřed: OD 48. Věnování dole uprostřed: "Pour Jara", dnes SS Barcelona, repr. s. 195
111. – *Dvě figury*, 1948. Olej na plátně, 37,5 x 45,7 cm. Signováno vpravo dole: OD 48. SNG Bratislava, repr. s. 198
112. – *Studie II*, 1948. Olej na plátně, 33 x 41 cm. Signováno vpravo dole: OD 48. SNG Bratislava, repr. s. 19
113. – *Studie I*, 1948. Olej na plátně, 32,8 x 40,9 cm. Signováno vpravo dole: OD 48. SNG Bratislava, repr. s. 198
116. – *Mudrochův revolver* (jako *Frutero y revólver*), 1949. Datum na zadní straně vpravo dole, s poznámkou prvního majitele. SS Praha (bývalá sbírka Aleny Veselé). Prodáno naposledy galerií Leandro Navarro, repr. s. 202
117. – *Kompozice s modrým pozadím*, 1949. Olej na plátně, 62,5 x 100 cm. Nesignováno, SNG Bratislava, repr. s. 203

Kromě toho se reprodukují díla, která nebyla vystavena:

- *Interiér*, 1946. Olej na plátně, 46 x 55 cm. Bývalá sbírka Národní galerie Praha, repr. str. 76
- *Zátiší s petrolejkou*, 1947. Olej na plátně, 42 x 54 cm, repr. str. 76
- *Figurální kompozice - Žena, lučištník* (*Sin título o Composición con figura*), 1948. 22 x 16 cm. SS Praha, repr. str. 78
- *Tauromachie I*, 1947. Olej na plátně, 65 x 100 cm, repr. str. 79 (dříve sbírka Dvořáka, dnes Moravská galerie Brno)
- *U Švadleny*, 1949 (kvůli překlepu uvádí rok 19495). Olej na plátně, 51,5 x 39 cm, repr. str. 79
- *Kompozice s revolverem*, 1949. Olej na papíře, 49 x 68 cm, SS Bratislava, repr. str. 80

25. – *OSUDOVÁ ZALÍBENÍ. SBĚRATELE MODERNÍHO UMĚNÍ I [1900 - 1996]*. Národní galerie v Praze, 12. 9. - 28. 10. 1996. Katalog Jaroslav Anděl, nestránkovan. K systematickému sběratelství přivedl stavitele Václava Dvořáka (1900 - 1984) brněnský obchodník s uměním a obrazy František Venera. Pod jeho vlivem začal kupovat obrazy E. Filly, a. Procházky, W. Nowaka, sochy V. Makovského, J. Laudy a dalších. V roce 1946 koupil řadu obrazů z výstavy *Španělští umělci pařížské školy*, kterou F. Venera pomáhal organizovat. Dvořák nebyl jen sběratel, ale i nezištný mecenáš a přítel umělců. Svou sbírku soustavně citlivě rozšiřoval. V 50. letech byl Dvořák uvězněn a jeho sbírka zabavena. Jeho dědicům byla vrácena až po roce 1989. Reprodukován *Ateliér*, 1944, b. č.

26. – *ŠPANĚLŠTÍ MALÍŘI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY. ARTISTAS ESPAÑOLES DE PARÍS*. Chagall. Ostrava 1997 (omylem uveden rok 1977). Úvod V. Jůza

Následuje týž text jako v ostravském katalogu z r. 1992 (č. 22 této Dokumentační přílohy). V tomto katalogu najdeme stejný text jako v katalogy z Galerie výtvarných umění Ostrava z roku 1992 (č. 22 tohoto dokumentu).

- (b. č.) Óscar Domínguez Palazón
- *Žena a pták*, 1947. Lavírovaná štětcová kresba, 50,5 x 55,7 cm, vpravo dole Domínguez 47, repr.

27. – *ÓSCAR DOMÍNGUEZ*. Muzeum umění, Olomouc, 25. 11. 1997 - 11. 1. 1998. Katalog Pavel Štěpánek, 75 s. il. Vystaveno také ve Slovenské národní galerii v Bratislavě 1998 a v Galerii umění, Karlovy Vary 1998.

28. – *ÓSCAR DOMÍNGUEZ, SURREALISTA*. Fundación Telefónica, Madrid, 29 de noviembre de 2001 - 15 de enero de 2002. Guillermo de Osma, komisař. Katalog texty César Alierta, Guillermo de Osma, Marianela Navarro Santos, Pavel Štěpánek ("Óscar Domínguez y Praga"), Edouard Jaguer, Patricia M. Artundo, Emmanuel Guigon.

Vystavená díla:

- 29. – *Vidoucí / Hledící*, 1944. Olej na plátně, 116 x 89 cm, Znač. a dat. vpravo dole O Domínguez, 1944, č. kat. 29, s. 126-127. NG Praha, inv. č. DO 2656
- 34. – *Dvě figury*, 1946. Olej na plátně, 54 x 64,5 cm. Znač. a dat. vpravo dole Domínguez /46, pochází ze sb. Pelc a Borovička, dříve NG Praha, inv. č. O 8072, dnes soukromá sb. Barcelona, č. kat. 34, s. 136-137.
- 40. – *Tauromachie I*, 1947. Olej na plátně, 65 cm x 100 cm, znač: na reversu rámu Domínguez 47. MG, Brno, A 2558
- 45. – *Osvobození Španělska*, 1947. Olej na plátně, 118 x 150 cm. Znač. PD Domínguez /1947 Gvu Ostrava, O 1392

Další reprodukováná díla:

- *Moderní malba*, 1943. Linotyp. S největší pravděpodobností shodné s č. kat. 36 výstavy *Španělé Pařížské školy*, Síň Hollara, Praha, leden 1948. Reprodukce, s. 41
- *Rytíř v brnění a nosorožec*, 1946. Kvaš, soukr. sb., Praha, dříve Národní Galerie v Praze, K 33 948, s. 42.

- *Mísa-jedlík*, 1948. Kresba a kvaš. Archivní fotografie Pavel Štěpánek, s. 42.
- *Zátiší s kyticí ve váze*, 1947. Dnes NG Praha, O 15.502, s. 43 Repr.
- *Franco nad Španělskem*, 1949. Galéria mesta Bratislavy, Slovensko, s. 43

Také se publikuje fotografie výstavní síně Mánesa, s. 40

29. – ŠPANĚLŠTÍ MALÍŘI PAŘÍŽSKÉ ŠKOLY, Opava, 2014

Vystaveny bez katalogu následující Domínguezovy obrazy ze souboru 21 obrazů španělských malířů

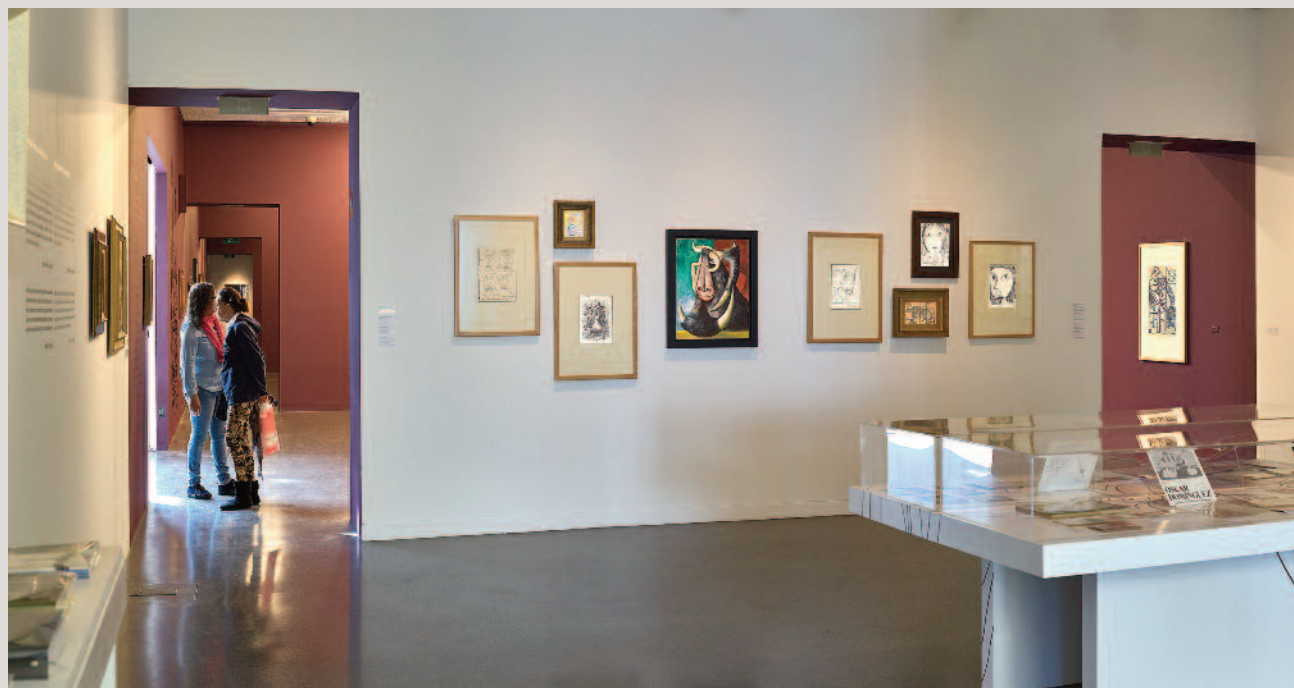
- *Zátiší s revolverem*, 1946. Olej na plátně, 38 x 46 cm. GVV Ostrava (O 1063)
- *Švadlenka / Šijící žena* 1946. Olej na plátně, 79 x 58 cm. GVV Ostrava (O 1103)
- *Revoluce* 1947. Olej na plátně, 65 x 49 cm. GVV Ostrava (O 2012)
- *Plodnost*, 1947. Olej na plátně, 54 x 72 cm. GVV Ostrava (O 919)



AR DOMÍNGUEZ

Ar Domínguez (1906-1919) was a Spanish painter and sculptor. He was born in Madrid and studied at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. He was a member of the Generation of '27 and was influenced by the works of Pablo Picasso and Joan Miró. He was a pioneer of the Spanish Surrealist movement and his work is characterized by its use of geometric shapes and its exploration of the subconscious. He died in 1919 at the age of 13.

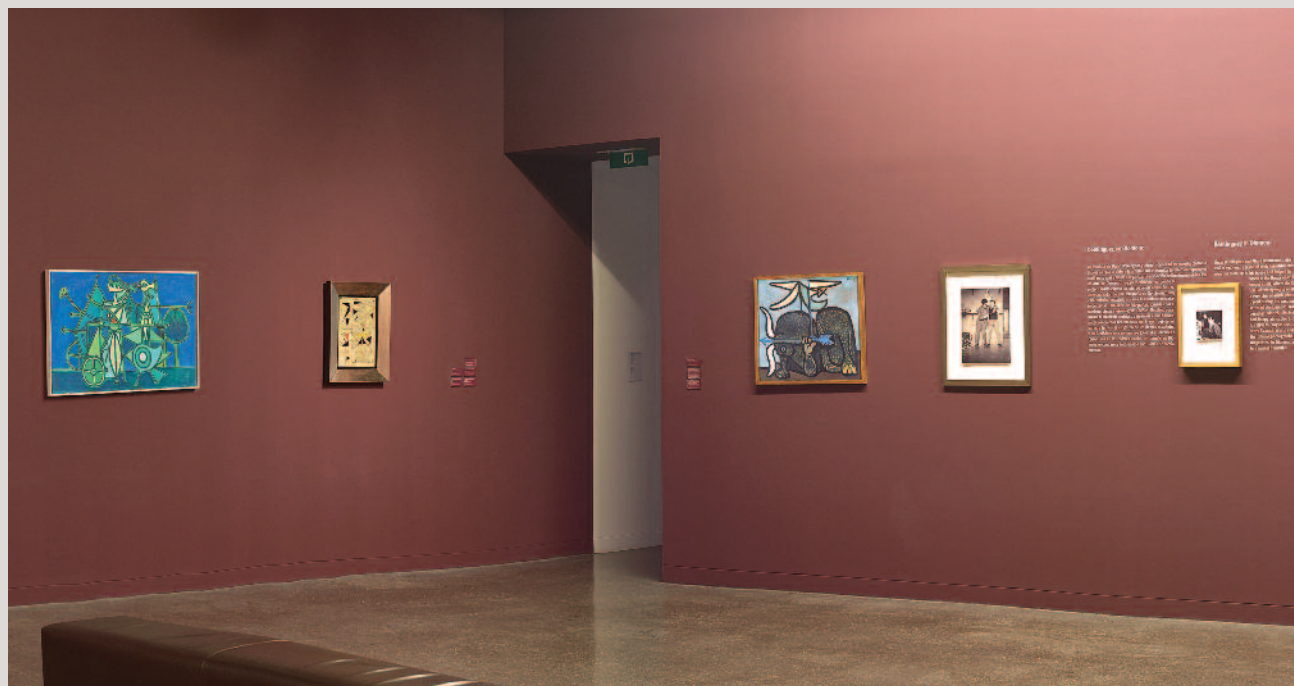


















LA GRAN NARIZ TRIANGULAR Y BLANCA
DEL GRAN ACROMEGÁLICO
OLFATEA LA DOBLE PALOMA BLANCA DE LA ESPERANZA.

VELKÝ TROJÚHELNÍKOVÝ BÍLÝ NOS
VELKÉHO AKROMEGALIKA
OČICHÁVÁ DVOJITOU BÍLOU HOLUBICI NADĚJE.

ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Los dos que se cruzan / Dva co se potkávají*, 1947



DOS MUJERES / DVĚ ŽENY, 1947. Pluma y tinta azul sobre papel / Pero a modrý inkoust na papíře, 30 x 23,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR / SOUKROMÁ SBÍRKA

