

Искры сюрреализма: наследие Мерет Оппенгейм

КЭТЛИН БЮЛЕР

ВЕЛИКАЯ ШВЕЙЦАРСКАЯ ХУДОЖНИЦА, ПОЭТ И МЫСЛИТЕЛЬ МЕРЕТ ОППЕНГЕЙМ ОТМЕТИЛА БЫ 6 ОКТЯБРЯ 2013 ГОДА СВОЙ СОТЫЙ ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ. УЖЕ ОДНОГО ЭТОГО ФАКТА ДОСТАТОЧНО ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ЕЩЕ РАЗ ИЗВЛЕЧЬ ИЗ МУЗЕЙНЫХ ФОНДОВ ЕЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ВНИМАТЕЛЬНО ВЗГЛЯНУТЬ НА НИХ, КАК ЭТО БЫЛО СДЕЛАНО ПРИ ПОДГОТОВКЕ БОЛЬШОЙ РЕТРОСПЕКТИВНОЙ ВЫСТАВКИ ХУДОЖНИЦЫ В 2006 ГОДУ. ПРИ ЭТОМ НЕИЗБЕЖНО ВСТАЕТ ВОПРОС: КАКОВ СТАТУС ЕЕ ИСКУССТВА НА ФОНЕ СЕГОДНЯШНЕЙ ШВЕЙЦАРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОДУКЦИИ?

Проявить интерес к Мерет Оппенгейм – значит заняться изучением совершенно обворожительной личности и ее многообразного творчества, которое и по сей день ничуть не утратило ни жизненной силы, ни глубины. Именно работы Мерет проложили в свое время путь ко всему, что наиболее важно в современном искусстве, – междисциплинарному (или трансдисциплинарному) подходу, тематическому многообразию, а также свободе выбора индивидуальной формы и оптимального материала, причем без стилистического самоограничения и без вынужденного следования какому-либо стилистическому единообразию. Художница не придерживалась какого-то одного стиля или течения, она просто была верна самой себе и при этом имела достаточно отваги, чтобы при обращении к новой теме выбирать и новый пластический язык. Подобная интеллектуальная гибкость в сочетании с ху-

дожественной убежденностью представляется образцовой, но это вовсе не значит, что Мерет Оппенгейм сознательно ставила себе цель быть образцом. Ее карьера стала источником вдохновения для многих женщин-художниц; немалую роль сыграл и публично заявленный ею во множестве интервью отход от такого исторически сложившегося движения, как сюрреализм. Однако, несмотря на все эти заявления, многие аналитики до сих пор воспринимают ее работу «Объект» (более известную как «Меховой чайный прибор») как своего рода «однодневное чудо», а самую художницу – и вовсе как «малышку Мерет, музу сюрреалистов». Нельзя не заметить, что такое впечатление представляется по меньшей мере односторонним, и после прошедших многочисленных выставок оно едва ли может быть всерьез обосновано.

ПЕРЧАТКА. 1985 ▶

ИЗДЕЛИЕ № 85 (ВСЕГО ИЗГОТОВЛЕНО 150). СОЗДАНО ДЛЯ ЖУРНАЛА PARKETT № 4, 1985.

Раскрашенная замша, окантованная и украшенная методом шелкографии. 22 × 8,5

GLOVE. 1985 ▶

EDITION NO. 85/150. EDITION FOR PARKETT MAGAZINE 4 (1985)

Painted suede goatskin, piped and decorated with silkscreen 22 × 8.5 cm

Kunstmuseum Bern,

donated by Ruth von Büren © 2012, RUSSIAN AUTHORS' SOCIETY, Moscow





ЗДАНИЕ. 1935
Черная бархатная бумага
на фанере, соломинки
50 x 50

BUILDING. 1935
Black velvet paper on plywood, straws
50 x 50 cm
Hermann und Margrit Rupp-Stiftung, Kunstmuseum Bern © 2012,
RUSSIAN AUTHORS' SOCIETY,
Moscow

Воздействие непреклонного характера

Началом широкой популярности Мерет Оппенгейм и все более лестных суждений о ее работах следует считать конец 1960-х и 1970-е годы. Более всего такому «открыванию заново» послужили ретроспективная выставка в Музее современного искусства в Стокгольме в 1967 году и последовавшая за ней серия выставок в разных городах в 1974–1975 годах. На этих персональных выставках со всей отчетливостью проявились значимость ее произведений, мощное новаторство, единство в разнообразии и постоянство в изменении. Кроме того, сама ситуация в искусстве 1970-х облегчала декодирование произведений Мерет Оппенгейм. Как писал Харальд Зеeman, искусство 1970-х становилось все более ориентированным на смысловое содержание, так что в 1972 году Зеemanу удалось организовать экспозицию на выставке «Документа 5» под слоганом «Индивидуальные мифологии». В тот раз Оппенгейм не была приглашена со своими работами на выставку в Касселе, однако в 1982 году куратор Руди Фукс привлек ее к участию в «Документе 7». Таким образом, Мерет Оппенгейм оказалась одной из немногих женщин-художниц ее поколения, кто успел получить мировое признание еще при жизни.

Город Берн не назовешь центром, неизменно вдохновляющим художников. Тем не менее Оппенгейм в 1954 году организовала здесь мастерскую, а с 1967 года проживала в городе постоянно. В 1950-х годах ей не сразу удалось занять должное место в кругу бернских художников. В 1960-х, благодаря разнообразной программе выставок в Кунстхалле, реализуемой его директором Харальдом Зеemanом, художественная жизнь города получила новый импульс. Новые стимулы работать в русле признанных в мире художественных тенденций появились и у Оппен-

гейм. Однако позднее творчество Оппенгейм далеко не сразу было замечено и принято всерьез в городе, в котором она жила и творила. К примеру, на ее первой (и долгое время единственной) персональной выставке в 1968 году в галерее Мартина Кребса в Берне (ровно через год после ретроспективы в Музее современного искусства в Стокгольме) не было продано ни одной работы. Не приходится удивляться: явно срабатывали старые предрассудки в отношении женщин-художниц. В результате, когда в 1970-х годах развернулась широкая дискуссия вокруг «женского» искусства, Мерет Оппенгейм приняла в ней активное и решительное участие. Она поддерживала юнгианский идеал андрогинной креативности, согласно которому срабатывают одновременно мужское и женское начала, и полагала, что они могут быть интегрированы в равной мере любой личностью вне зависимости от пола. Благодаря своей ярко выраженной позиции в виде социальной критики и призывов к эмансипации она влилась в контекст женского движения, приобрела отчетливую феминистскую репутацию и стала примером для молодого поколения художников.

Интересы Мерет Оппенгейм четко просматриваются в той тематике, к которой она неоднократно обращалась в своих произведениях. Ее волновало все, что разделяет природу и культуру, а также все, что связывает их между собой. В меньшей степени ей были интересны отношения между полами, равно как противоречивость и сходство между сновидениями и реальностью. Для ее работ характерна отчетливая, даже нарочито резкая грань между позициями и точками зрения, волнующими художницу, она анализирует эту грань или комбинирует на ее основе некое новое единство.

Харизматическое творчество

Во многих работах, посвященных Мерет Оппенгейм, ее харизма и вся ее культурно-политическая значимость как публичной фигуры заслоняют собственно продукты ее творчества. Если же отвлечься от всего внешнего и обратиться непосредственно к творчеству Оппенгейм, то в первую очередь обращает на себя внимание разнообразие художественных стилей; многие критики склонны полагать, что истоки этого – в самой личности художницы, отличающейся предельным нонконформизмом. В ее живописных и графических работах наблюдаются как вполне реалистичные фигуративные изображения, напоминающие «веристический сюрреализм», так и органические абстракции.

Есть и смешанные формы – например, написанная маслом картина «Ночь, ее объем и то, что для нее опасно» 1934 года, или таинственный полукруглый люнет «Три черные груши» (1935–1936). Относительно этих ранних работ невозможно сказать с уверенностью, что это: реалистичное изображение геометрических тел либо живых существ – или это не более чем поэтическое изображение абстрактных идей. Помимо работ, колеблющихся между фигуративом и абстракцией, есть и такие вполне материалистические изображения, как «Здание» (1935), «нарисованное» соломинками на бумаге.

В целом можно сказать, что в последующих произведениях Оппенгейм все более активно и свободно комбинируются реалистическая фигуративная живопись, коллаж с применением природных предметов и геометрическо-органические абстракции – не вызывающие сомнения отклики на поп-арт 1960-х и 1970-х годов.

При желании можно интерпретировать это богатство стилей в сугубо критическом духе – как неспособность выработать



индивидуальную узнаваемую манеру, как художественную «неопределенность», как своего рода релятивистскую позицию. Однако в представлении Бис Куригер, автора первой монографии, посвященной Оппенгейм, как раз эта художественная открытость делает ее произведения значимыми по сей день, особенно если интерпретировать их как яркое проявление свободы самовыражения. Так, еще в 1975 году Оппенгейм подчеркивала в разговоре с Вали Экспорт: «Идея появляется облеченной в форму»¹. Вопрос о том, как именно Мерет Оппенгейм видела этот консенсус формы и содержания, остается открытым, ясно лишь, что в каждом конкретном случае она воспринимала форму с точки зрения того, каким образом она соответствует замыслу художника. Свободно обращаясь ко всему арсеналу средств визуального выражения, Оппенгейм принимала за основу для себя определенную простоту как визуального языка, так и композиции.

В основе этой простоты – убежденность в том, что Оппенгейм воспроизводит образ как можно ближе к своему мысленному представлению. Ее работы характеризует верность этому внутреннему видению, они не подчиняются априорному представлению о том, какими должны быть произведения искусства. Так что сами работы Мерет Оппенгейм практически ничего не говорят о том творческом пути, которым прошла художница.

Вместо этого, по мнению такого исследователя, как Хельмут Хайссенбюттель, для живописных произведений и объектов Мерет Оппенгейм характерна тенденция к «объективирующему отчуждению»². В соответствии с данной тенденцией действие трансформируется в объект, но при этом остается зримым в том смысле, что его всегда можно опознать и вернуть из нового контекста в область мыслимого. Происходит переформулирование контекста, в который погружены объекты и живописные мотивы,

равно как и их отношения к миру или повседневной реальности. Хайссенбюттель подчеркивает, что при этом «собственно говоря, не происходит никакой сборки, но между собой соединяются фрагменты прекрасного нового и вместе с тем странного мира». Художник заново соотносит между собой «вещи, которые ни логически, ни по сути никак между собой не связаны, и в результате возникают новая реальность и новая логика»³. Во многих своих работах Оппенгейм сталкивает противоположные сущности, например: мужское и женское, эрос и логос, чувство и понимание, природу и культуру. Заинтересованность ее состоит не в том, чтобы взвешивать эти противоположности и выстраивать их иерархически или девальвировать, но прежде всего в том, чтобы растворить противоположности в чем-то третьем, – так, в частности, возникла в ее творчестве андрогинная тематика⁴.

Оппенгейм и сюрреализм

В конце жизни отношение Мерет Оппенгейм к сюрреализму было двойственным. Ее разочаровывал духовный застой окружения Андре Бретона после Второй мировой войны, она не желала разделять его политические взгляды. За год до смерти Мерет писала об этом процессе дистанцирования: «Я ненавижу ярлыки. Я отвергаю прежде всего термин «сюрреалист», поскольку после Второй мировой войны он уже не имеет того смысла, который вкладывался в него ранее. Я считаю написанное в 1924 году о поэзии и искусстве в первом манифесте Бретона – это самое прекрасное, что вообще когда-либо было написано по этой теме. А вот от того, что ассоциируется с сюрреализмом сегодня, меня просто воротит»⁵.

Для специалиста по искусству сюрреализма Вернера Шписа расхождение Оппенгейм с этим течением означает ее разрыв с



◀ **ВЕЧЕРНЕЕ ПЛАТЬЕ С КОЛЬЕ ИЗ БРЕТЕЛЕК БЮСТГАЛЬТЕРА.** 1968
Манекен, ожерелье
из стеклянных бусин,
масляная краска,
кусочки стекла.
Высота 145

◀ **EVENING DRESS WITH BRA-STRAP NECKLACE.** 1968
Mannequin torso, glass-bead necklace,
oil paint, bits of glass
Height 145 cm
Collection Pictet & Cie, Geneva © 2012,
RUSSIAN AUTHORS' SOCIETY, Moscow

той культурой, в рамках которой она в конечном счете приобрела определенную известность и влияние. Но может ли каким-либо образом ставиться под сомнение слава автора «Мехового чайного прибора»? Понятно, что после своего творческого кризиса Мерет Оппенгейм все еще чувствовала себя достаточно молодой и не желала, чтобы ее имя ассоциировалось исключительно с ее довоенными произведениями или со знаменитым изображением ее юного тела на фотографиях Ман Рэя. Это крайне важно для понимания тенденций дальнейшего развития ее творчества. Однако, по мнению Шписа, она остается «знаковой фигурой героического периода сюрреализма». А знаменитый «Меховой чайный прибор» он полагает впечатляющим примером сюрреалистского фетишизма: меховое покрытие противоречит идее функциональности и сводит ее на нет, исчезает практическая ценность предмета, а современный дизайн чашки воспринимается через призму иронии. В данном случае форма не следует за функцией, а ставит ее под вопрос.

Сам стиль выполненных Мерет Оппенгейм уникальных объектов, сходных с общепринятыми и вместе с тем разительным образом оказывающихся неутилитарными, словно причуда природы или какой-то раритет, воплощает логику, положенную в основу организации кунсткамер. Такие объекты, как «Стул пряничного монстра», «Ящик с маленькими животными», «Перчатка» с красными венами поверх кожи или вышитое и раскрашенное «Вечернее платье с ожерельем в виде колье из бретелек от бюстгальтера», представляют собой драгоценные раритеты. Изящный декор и тщательно выверенный дизайн превращают их в объект интереса для тех коллекционеров, которые оформляют свои коллекции в стиле кунсткамеры, что выдает некоторую ностальгическую заинтересованность в подобных произведениях с привкусом символизма и магии. В этом смысле отсылка к кабинетам редкостей, характерным для эпохи Ренессанса или барокко, свидетельствует о всей глубине сомнений сюрреалистов в свойственной человечеству вере в прогресс и торжество рациональности. Этот эффект, питаемый ожиданиями чего-то фантастического и склонностью к отчуждению, опирается на постоянное преодоление ожиданий. Подобно относящимся к тому же периоду «редимейд» объектам Марселя Дюшана, работы Мерет Оппенгейм в большинстве своем обескураживающе просты, не считая позднейших повторов – уникальны. Если бы художница творила сериями, результатом могло бы стать возникновение определенного стиля или присущего лишь ей «видения», но вместе с тем оказалась бы подорвана значимость тех ассоциаций, которые ее произведения все еще порождают сегодня. Таким образом, Мерет Оппенгейм воплощает собой – полностью в духе сюрреализма – протест против самого понятия полезности, сомнение в целесообразности технического прогресса, веру в свободу как форму существования. Она восстает против буржуазного стиля жизни – прежде всего против традиционно закрепившегося понимания роли женщины – и противопоставляет ему позицию бунтарки.

Внешне, впрочем, Оппенгейм сохраняла связи с сюрреализмом, поскольку принимала участие в большинстве международных выставок сюрреалистов в период с 1933 по 1961 год, а также публиковалась в сюрреалистических журналах и прочих изданиях. Несмотря на заявления художницы об отказе от идей сюрреализма, они все же остаются решающей предпосылкой всего ее творчества. Можно смело сказать, что безошибочная опора на личный опыт свободы художественного самовыражения сбли-

жает творческие убеждения Мерет Оппенгейм с призывами сюрреалистов.

Ведь сюрреализм также культивировал плюрализм стилей и сам по себе не вел к ограничению стилистических средств. Главные цели течения носят по большей части абсолютно духовный характер, они, как и творчество Оппенгейм, опираются не на формальные художественные приемы, а на вполне определенную позицию относительно того, что считать искусством. Искусство сюрреализма непрозрачно и нелегко поддается интеллектуальному объяснению; оно культивирует стремление ко всему энигматичному и герметичному. Его представители подобно Мерет Оппенгейм решительно отвергали всякую возможность интерпретации или упрощения той иррациональности, которую они вызвали к жизни.

Генеалогия искр

В 1929 году Вальтер Беньямин отдал должное первому манифесту сюрреализма (1924) как немаловажному для Европы интеллектуальному течению именно с учетом его радикального понимания свободы и благодаря тому, что «здесь сфера поэзии систематически изучается изнутри тесно сплоченным кругом людей, которые доводили "поэтическую жизнь" до крайних границ возможного»⁶. Сюрреализм, по словам Беньямина, – это не литература и не способ теоретизирования, это скорее опыт, который ведет к чему-то профанному в противоположность религиозному просвещению, к «материалистическому, антропологическому вдохновению», которое обновило европейскую мысль. Сюрреализм ориентирован на «победу над силами религиозного экстаза ради революции» средствами сюрреалистической эстетики, которая действует диалектически и ведет нас к признанию «повседневного как непроницаемого», а «непроницаемого как повседневного»⁷.

В утверждениях Беньямина отсылка к практике проистекает через радикализацию поэтики. Сегодня вновь, словно в 1920-х годах, как сформулировал лирический поэт Дурс Грюнбайн, «греза придает поэтическую плотность существованию»⁸.

В период, когда научные достижения теряют свою бесспорность, когда нет никакой доминирующей всеобщей истины, когда остается все меньше безопасного пространства в сфере производства, в экономике и в политике, когда уверенность индивида в себе все в большей степени подрывается, как показал социолог Ричард Сеннет в своем исследовании о «гибких человеческих существах», греза, сон вновь становятся сферой, где создается контрмир, где общество и действительность должны соизмерять себя с понимаемым самым разным образом космосом.

В этой временной сфере между остатками дня и моментом провозглашения желаний мы можем сформулировать утопические или социокритические идеи в дополнение к привычным утилитарным принципам, преобладающим в нашей повседневности точно так же, как подсознательное подавляется и разрушается индустрией потребления.

¹ Вали Экспорт. Письменное интервью с Мерет Оппенгейм, опубликовано в каталоге выставки в Берне в 2006 году, с. 136–38.

² Helmut Heissenbüttel. Grosser Klappentext für Meret Oppenheim (1975) // Vice Curiger, Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit. Zurich, 2002. S. 127.

³ Там же. S. 128.

⁴ О многовекторном анализе андрогинных форм в жизни и творчестве Оппенгейм подробно говорится в работе Йозефа Хельфенштайна. См.: Helfenstein Josef. Androgynität als Bildthema und Persönlichkeitsmodell. Zu einem Grundmotiv im Werk von Meret Oppenheim // Meret Oppenheim. Legat an das Kunstmuseum Bern, ed. Josef Helfenstein. Kunstmuseum, Bern, 1987. S. 13–30.

⁵ François Grundbacher. Entretien avec Meret Oppenheim // Beaux-Arts. 1984. № 18 (November). S. 32.

⁶ Benjamin Walter. Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz (1929). Frankfurt a. M., Angelus Novus Ausgewählte Schriften. 1988. Vol. 2. S. 201.

⁷ Там же. S. 212.

⁸ Grünbein Durs. Aus der Traum (Kartei). 100 Notizen – 100 Gedanken. № 65: Durs Grünbein. Опубликовано по случаю выставки «Документа 13». Kassel, Ostfildern. 2012. S. 31.

Surreal Sparks: The Legacy of Meret Oppenheim

KATHLEEN BUEHLER

THE GREAT SWISS ARTIST, POET AND THINKER MERET OPPENHEIM WOULD HAVE CELEBRATED HER HUNDREDTH BIRTHDAY ON 6 OCTOBER 2013. IF THIS WERE NOT SUFFICIENT REASON TO BRING OUT OUR COLLECTIONS AND TAKE ANOTHER INTENSE LOOK AT THEM AFTER THE MAJOR RETROSPECTIVE EXHIBITION IN 2006, TODAY THE QUESTION IS – WHAT STATUS CAN HER ART CLAIM AGAINST THE BACKGROUND OF RECENT ARTISTIC OUTPUT FROM SWITZERLAND?

Taking an interest in Meret Oppenheim means studying a fascinating personality and a diverse *oeuvre*, which has lost nothing of its vitality and depth today. Everything that makes an impact in contemporary art – whether inter- or transdisciplinary approaches, or thematic variety and the freedom to select an individually suitable form and materiality as well as the optimal medium without adhering to any form of stylistic uniformity – has had its way paved by Oppenheim's work. The artist did not remain faithful to any one style or movement but was true to herself; she was bold enough always to address a new theme using a fresh pictorial language. Such intellectual flexibility and artistic self-determination appear exemplary, but this does not mean that she actually set out to be a role model. She was regarded as an inspiration to many women artists because of her own career and her publicly recognised emancipation from the historical movement of Surrealism, which was recounted in numerous interviews. Yet, by contrast, many

reviewers perceived her and the "Fur Cup" either as a "one-day wonder" or merely as "Little Meret", a Surrealist muse. But this is a one-dimensional impression and, after numerous exhibitions, one that is impossible to uphold.

The Impact of an Unswerving Character

Wider public perception and an increasing appreciation of Oppenheim's creative *oeuvre* developed in the late 1960s and 1970s. This international rediscovery was initiated by a retrospective in Stockholm's Moderna Museet in 1967, which was followed by a touring exhibition in 1974-75. The solo exhibitions provided impressive evidence of the work's wealth and force of renewal: its unity in diversity and constancy in change. In addition, the art of the 1970s made access to Meret Oppenheim's encoded art easier. According to Harald Szeemann, 1970s art was becoming increasingly content-oriented, so that in 1972 he was

ОБЪЕКТ ▶

(МЕХОВОЙ ЧАЙНЫЙ ПРИБОР). 1936

Чашка, блюдце и ложка, покрытые мехом

Чашка – диаметр 10,9;

блюдце – диаметр 23,7;

ложка – длина 20,2

Высота объекта – 7,3

Нью-Йорк. Музей современного искусства (MoMA)

ОБЪЕКТ (LE DEJEUNER ▶

EN FOURRURE). 1936

Fur-covered cup, saucer and spoon;

cup – 10.9 cm diameter;

saucer – 23.7 cm diameter;

spoon – 20.2 cm long;

overall height 7.3 cm

New York, Museum

of Modern Art (MoMA)

© 2013. Digital image, The Museum

of Modern Art, New York/Scala, Florence



able to herald *documenta 5* under the motto "Individual Mythologies". At that time Oppenheim was not invited to participate in the exhibition in Kassel, but in 1982 she was included in *documenta 7* by Rudi Fuchs. Therefore Meret Oppenheim was one of the few female artists of her generation to experience international recognition during her lifetime.

The city of Bern was only a limited source of creative inspiration. Oppenheim had kept a studio there since 1954 and she lived in the city from 1967 onwards. In the 1950s she had needed some time to find her way into the circle of Bern-based artists. There was some rich artistic stimulation in the 1960s thanks to the varied programme of exhibitions at the Kunsthalle organised by Harald Szeemann. This environment provided Oppenheim with many artistic stimuli and enabled her to explore international tendencies. Although there was exchange among the artists, Oppenheim's late *oeuvre* was noticed and taken seriously only on the periphery. Not a single work was sold, for example, at her first (and for some time only) solo exhibition in 1968 – a year after her retrospective in the Moderna Museet in Stockholm – in the Galerie Martin Krebs in Bern. Here, the old prejudices against female artists were obviously at work. Subsequently, in the 1970s when discussion of feminine art burgeoned, Meret Oppenheim participated with a keen mind and an extremely decisive attitude. She championed Carl Jung's ideal of androgynous creativity, whereby male and female aspects are both at work: she believed that these needed to be integrated by every person to the same extent, regardless of gender. Due to her consistently practised socio-critical and emancipatory attitude, she became a figure of feminist identification in the context of the women's movement, and a model for the younger generation of artists.

Meret Oppenheim's interests are clear from the topics she took up repeatedly in her works. She was concerned with the connections and boundaries between nature and culture, with the relations between the sexes, and with contradictions and comparisons between dream and reality. Her works are characterized by polarity, which she analyses or, wherever fitting, combines to create a new unity.

Charismatic Work

In many texts Oppenheim's charisma and cultural-political significance as a public figure overshadow any investigation of her works. Regarding the outstanding features of her creative work, apart from those characteristics already mentioned, what stands out is her diversity of styles, which many interpreters link to her non-conformist personality. In her painting and drawing there are realistic figurative representations resembling "veristic Surrealism" and, parallel to them, organic abstractions. But there are also mixed forms, like the oil painting dating from 1934 titled "La nuit, son volume et ce qui lui est dangereux", or the mysterious lunette "Three Black Pears" (1935-36). In these early examples, one cannot be certain whether geometrical or organic bodies are being drawn realistically or whether one is seeing the poetic depiction of abstract themes. Besides these examples oscillating between figuration and abstraction, there are also material pictures such as "Building" (1935), the drawing of which was produced by sticking straw onto the surface. Generally, it may be said that free combinations of realistic-figurative painting style, material collage and geometrical-organic abstraction emerge increasingly in the later work, with an obvious reflection of Pop Art in the 1960s and 1970s.

ЯЩИК С МАЛЕНЬКИМИ

ЖИВОТНЫМИ. 1963

маленький ящик со съемной крышкой, внутренняя поверхность окрашена масляной краской, итальянские макароны в форме галстука-бабочки
25 x 15 x 9,9

BOX WITH LITTLE ANIMALS. 1963

Small box with sliding cover, interior painted in oil, Italian bowtie pasta
25 x 15 x 9.9 cm

Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde

© 2012, RUSSIAN AUTHORS' SOCIETY,

Moscow



Viewed critically, one could also interpret the wealth of styles as an inability to develop a personal signature, or as artistic “uncertainty” and a relativising attitude. For Bice Curiger however, the author of the first monograph on Oppenheim, it is this very artistic openness that demonstrates the contemporary relevance of the work, especially as she sees it primarily as an insistence upon freedom of expression. Thus as early as 1975, in conversation with Valie Export, Oppenheim stressed: “The idea appears in the garb of its form.”¹ It remains open as to how Oppenheim senses this agreement between form and content; it is only clear that, in each case, she accepts the shape as being suitable and trusts in the correctness of her idea. She has free access to the full armoury of possibilities of visual expression and, to retain this, she accepts some simplicity of pictorial vocabulary as well as of composition. This simplicity is due to the certainty of the imagination of an image, which is based on the fact that Oppenheim reproduces inner images in a way as true as possible to their appearance in her mind. Her works are characterized by loyalty to her own visions rather than to notions of how art should look. Therefore we cannot read their artistic development from the works themselves.

Instead, a tendency towards “objectifying alienation”² is characteristic of Meret Oppenheim’s paintings and objects, according to the author Helmut Heissenbüttel. This transforms an act into an object, but leaves it visible to the extent that one can always recognize it and remove it from the new context again in one’s mind. There is a re-formulation of the context into which the objects and pictorial motifs are embedded, as well as their reference to the world or to everyday reality. Heissenbüttel emphasises that in this way “nothing is actively assembled, but the fragments of a brave, new, strange world” come together. The artist produces a new relationship “between those things that are logically and in reality unrelated, and in the output of this relationship a new reality and logic emerges”.³ In many of her works Oppenheim contrasts contradictory positions such as male and female, eros and logos, feeling and understanding, or nature and culture. Here, her foremost interest is not in weighing opposites against each other or in devaluing them, but in the dissolution of these contrasts in a third-

something, just as this played a part in her thematizing of the androgynous.⁴

Oppenheim and Surrealism

Meret Oppenheim developed an ambivalent attitude to Surrealism in her later years. She had been disappointed by the spiritual stagnation of the circle around André Breton after World War II, and didn’t wish to share its political views. A year before her death, she wrote about this process of distancing: “I despise labels. Above all, I reject the term ‘surrealist’ because it has not had the same meaning since the Second World War as it did earlier. I believe what Breton wrote about poetry and art in his first manifesto in 1924 were some of the most beautiful words ever to have been written on the subject. By contrast, I feel quite sick when I think of all the things making reference to Surrealism today.”⁵

Surrealism expert Werner Spies sees the disconnection of Oppenheim’s work from the movement as a separation from the sphere to which it ultimately owes its impact and significance. But why should the fame derived from the “Fur Cup” be dubious in any way? It is understandable that Oppenheim still felt too young after her creative crisis to be reduced solely to her pre-war production and the effect of her youthful body as seen in Man Ray’s famous photographs, and this is important for the further development of her work. According to Spies, however, she remains “an important figure of the heroic period of Surrealism”. But the famous “Fur Cup”, for Spies, is an impressive example of surrealist fetishism: the functional idea is torpedoed by its covering of fur, the useful value of the object is attacked, and the contemporary design of the cup is subjected to irony. Here, form does not follow function but questions it.

The very style of Meret Oppenheim’s objects with their unique deviations from original usage – resembling quirks of nature or rarities – concretizes the logic of cabinets of art and wonders. The objects “Gingerbread Monster Chair”, “Box with Little Animals”, “Gloves” with their red veins on the outer skin, or the embroidered and painted “Evening Dress with Bra-Strap Necklace” are precious rarities. Due to their meticulous decoration and crafted designs their effect is one of collector’s



СТУЛ ПРЯНИЧНОГО МОНСТРА. 1967
Бархат на кленовом дереве с шерстяной подушкой работы Лили Келлер
92,8 × 44 × 38,7

GINGERBREAD MONSTER CHAIR. 1967
Velvet on maple wood with
wool pillows by Lilly Keller
92,8 × 44 × 38,7 cm
Kunstmuseum Bern, bequest
of the artist © 2012,
RUSSIAN AUTHORS' SOCIETY, Moscow

objects in the sense of a cabinet of wonders. The way of thinking behind this nostalgic view betrays an interest in symbolic or magical ideas. In this, with reference to those cabinets customary in the Renaissance and the Baroque, there is a manifestation of doubt in man's belief in progress and rational explicability, which is celebrated by Surrealism. This effect, nurtured by the fantastic and the alienating, relies on a constant overcoming of expectations. Like Marcel Duchamp with his contemporaneous ready-mades, Oppenheim's objects are overwhelmingly simple and – apart from the later editions – consist of unique works. Any series would have led to a style or "look", and would have undermined the wealth of associations they still arouse today. Entirely in the spirit of Surrealism, therefore, Meret Oppenheim represents an attack on the concept of usefulness, doubt in a belief in technical progress, and belief in freedom as a form of existence. She rebels against a bourgeois style of life – above all with respect to the classic understanding of female roles – and exhibits a fundamentally rebellious attitude.

Outwardly, Oppenheim also retained links with the historic movement, as she participated in most international Surrealism exhibitions in the years 1933 to 1961, as well as publishing works in surrealist magazines and other publications. Despite the artist's statements of rejection, surrealist ideas remain the decisive precondition to Oppenheim's work. Thus the unmistakable nature of personal experience and artistic expression are among the passionately represented convictions in the work of Meret Oppenheim as well as in Surrealism. Surrealism

also cultivated a pluralism of styles and did not lead to a binding stylistic means in itself. The central aims of the movement are rather spiritual in nature and, like Oppenheim's work, consist of an attitude rather than, for example, formal-artistic rules. Surrealist art is not a matter of transparent art, easily accessed by the intellect; Surrealism cultivated a tendency towards the enigmatic and the hermetic. Its representatives, like Oppenheim, defend themselves vehemently against any explanation or flattening of the irrationality that they conjure up.

The Genealogy of Sparks

In 1929 Walter Benjamin paid tribute to the Surrealism of the First Manifesto (1924) as an important European intellectual tendency, precisely because of its radical concept of freedom and its ideas based on practice: "the sphere of poetry was here explored from within by a closely knit circle of people pushing the 'poetic life' to the utmost limits of possibility".⁶ Surrealism, wrote Benjamin, is not about literature or theories, but about experiences that amount to the profane by contrast to religious enlightenment, a "materialistic, anthropological inspiration", which renewed European thought. Surrealism centred around "winning over the forces of ecstasy for the revolution" by means of surrealist aesthetics, which operate in a dialectical way and lead us to recognise "the everyday as impenetrable" and "the impenetrable as everyday".⁷

In Benjamin's statements, the reference to practice emerges through this very radicalisation of the poetic. Today, as in the 1920s – as formulated in the words of the lyric poet Durs Grünbein – "the dream [lends] poetic density to existence".⁸

In an age of disappearing scientific certainties, when no single universal truth continues to dominate; in an age of shrinking security in the working world, in economics and politics, when the self-confidence of the individual is thus torpedoed even more, as shown by sociologist Richard Sennett in his study of "flexible human beings", once again the dream is becoming the sphere in which a counter world is designed, one in which society and reality must measure themselves against different concepts of the cosmos. In this interim sphere between the remains of the day and proclamations of desire, we can formulate such things as utopian or socio-critical ideas in addition to the customary, utilitarian principles that dominate our everyday world, just as the subconscious is dominated and eroded by the consumer industries.

1 Letter interview with Valie Export, reprinted in: exhibition catalogue, Bern 2006, pp. 136–38.

2 Helmut Heissenbüttel, 'Grosser Klappentext für Meret Oppenheim' (1975), in: Bice Curiger, 'Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit', Zurich 2002 (2nd edition, 1982), p. 127.

3 Ibid., p. 128.

4 On this, see the multiplex analysis of the manifold forms of the androgynous in Oppenheim's life and work by Josef Helfenstein, 'Androgynität als Bildthema und Persönlichkeitsmodell. Zu einem Grundmotiv im Werk von Meret Oppenheim', in: 'Meret Oppenheim. Legat an das Kunstmuseum Bern', ed. Josef Helfenstein, Kunstmuseum Bern 1987, pp. 13–30.

5 François Grundbacher, 'Entretien avec Meret Oppenheim', in: 'Beaux-Arts', No. 18, November 1984, p. 32.

6 Walter Benjamin, 'Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz' (1929), in: 'Angelus Novus, Ausgewählte Schriften', vol. 2, Frankfurt a. M. 1988 (4th edition, 2011), p. 201.

7 Ibid., p. 212 f.

8 Durs Grünbein, 'Aus der Traum (Kartei)', in: '100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 65: Durs Grünbein', published on the occasion of *documenta 13* in Kassel, Ostfildern 2012, p. 31.