/ MARTINA CORGNATI

Gritar las negras palabras de los cisnes. Homenaje a Meret Oppenheim

museoPICASSOmálaga

Últimamente, cuando han pasado trece años de la muerte de Meret Oppenheim y ochenta y cinco de su nacimiento, estamos siendo testigos de un aumento, que puede calificarse al menos como oportuno, del interés que suscitan la artista y su obra, un interés al que sin duda han contribuido las importantes exposiciones organizadas en numerosos países de lengua alemana, en Escandinavia, en los Estados Unidos y finalmente, gracias a esta exposición, también en Italia[1].

La crítica que sobre todo en los años recientes se ha entregado con empeño a profundizar en la personalidad de Oppenheim, a reconstruir su vida y a interpretar su obra; ha puesto de relieve su actitud tan original hacia el arte, hacia los artistas y hacia la creatividad en general; ha insistido en su condición tanto de artista como de mujer poderosa y consciente en busca de un equilibro «andrógino» que le permitiera un «hacer» fundado armónicamente sobre principios dialécticos y opuestos; ha discutido, no sin dar lugar a controversias, su posible dependencia del surrealismo o, más en general, las relaciones mantenidas con este movimiento, influencias gracias a las cuales, como es bien sabido, fluyeron precozmente de las manos de Meret algunas obras indudablemente maestras, iconos de la vanguardia y auténticos mitos culturales de su siglo, sobre todo Juego de desayuno en piel (1936); ha intentado, en último lugar, descifrar, a veces no sin cierta dificultad, el significado profundo de sus obras, con frecuencia herméticas en su apariencia, su simbología, su contenido psicológico y afectivo, aunque de este modo se corra el riesgo, siempre presente cuando se utiliza una metodología como esta, de privilegiar el aspecto «sintomático» de la obra, su valor como un objeto, como un hecho en cierto modo demostrativo, explicativo, narrativo, en completo detrimento de su «pregnancia» expresiva global, de su ser en sí, más allá de su significado mayéutico y su relación con la peripecia vital de la artista.

Desde luego, en el caso de Meret los aspectos que pueden inducirnos a caer en esta tentación hermenéutica no son pocos ni irrelevantes: su personalidad fascinante, su excepcional belleza, su arriesgada opción por no privilegiar un «estilo» único, susceptibles de ser identificado fácil e inmediatamente, sino de crear «cada idea con su forma. Yo doy forma a las ideas tal y como me vienen a la cabeza. Nadie sabe de dónde vienen las ideas; traen ya su imagen consigo, igual que Atenea nació de la mente de Zeus armada y con el yelmo en su cabeza; así me vienen las ideas, con su ropaje»[2]. No hay duda de que Meret Oppenheim renunció a la cómoda simplificación de adoptar formas reconocibles por la crítica, el mercado, la historiografía misma. En otras palabras: nunca siguió, siempre huyó de las tan complacientes etiquetas que desde muy joven se le asignaban, y en primer lugar, y a toda costa, de la de «surrealista»[3]. De hecho, como es bien sabido, la artista siempre dio escasa importancia y relativizó el peso que sus relaciones con el movimiento surrealista habrían podido tener en su obra. Una obra en la que, sin embargo, hemos de admitir[4] la presencia de más de un elemento donde se hace muy evidente la impronta de la cultura artística del grupo encabezado por Breton: el uso inquietante y provocador del objet trouvé, la recontextualización del mismo en términos que ponen de relieve sus valencias eróticas,

irónicas, «sexuadas» e incluso sadomasoquistas; el gusto por el cadavre exquis, práctica que repetirá cíclica y sucesivamente en el marco de todo su itinerario creativo; y la resistencia, ya aludida, a cualquier constricción de la creatividad dentro de una identificación estilística excesivamente precisa.

Sin embargo, sí que podemos afirmar sin ambages que Oppenheim exhibe una completa indiferencia ante otras modalidades expresivas y técnicas usadas y apreciadas tanto por Breton como por el resto de surrealistas. Es el caso del gesto automático, al cual -esta es mi opinión- la artista no recurre casi nunca, ni siquiera en sus últimos tiempos; lo mismo puede decirse del uso creativo o expresivo o incluso introspectivo de lo casual: por el contrario, en este sentido podríamos decir que en la obra de Meret nunca hay «casualidad», ni siquiera en los tiempos en que su cercanía con los surrealistas fue más continuada y comprometida, tampoco antes ni después. Una afirmación que no se contradice en ningún modo con la insistencia de la artista en que el Juego de desayuno en piel se gestó técnicamente por casualidad, pues dicha afirmación no contradice la naturaleza profundamente estudiada y construida del objeto, sino que más bien parece tener su origen en la necesidad, de la que Oppenheim es muy consciente a lo largo de los años y que contribuirá sustancialmente al modo en que evolucionará su trayectoria artística, de defenderse del éxito obtenido con esta obra en particular y de las constricciones que dicho éxito amenazaba con imponer sobre su propia identidad como artista[5].

A pesar de todo, en la actitud que Maret adoptaba hacia sí misma y su propia obra no puede negarse una connotación surrealista, una dimensión que puede encontrarse tanto en su estilo de vida como en los intereses y objetos de investigación y que persiguió mucho más allá de los límites temporales en que mantuvo un vínculo directo con el grupo (un vínculo, por otra parte, siempre relajado, que solo se rompería con la muerte de Breton, si bien pasara por crisis y polémicas, amargos desencantos y malentendidos). Con esto no pretendemos afirmar que la artista se viera influida indeleblemente por el surrealismo, sino más bien que para una personalidad como la suya, enriquecida por una vasta cultura familiar y por intereses abiertamente orientados hacia los rincones más experimentales e innovadores del lenguaje, el encuentro con el surrealismo fue lo mejor, lo máximo que aquella época pudo ofrecerle, a pesar de contar con una edad mucho menor que la de los personajes más carismáticos y representativos del movimiento. Quizá podamos hablar incluso de un encuentro inevitable: no se trata solo de que el surrealismo pusiera ante Meret el contexto idóneo, el mejor entorno posible para provocar el estallido de su enorme talento, sino también de que Meret consiguió enriquecer al propio surrealismo con su presencia, sin lugar a dudas indeleble y original, además de con la creación de objetos y happenings que se encuentran entre los logros más representativos dentro del propio grupo. Las relaciones entre Meret y los surrealistas deben asimismo contemplarse no solo a la luz de esa incomodidad que una y otra vez se hizo evidente[6], sino también ante el trasfondo de la época en la que la artista vivió.

En otras palabras: sin lugar a dudas los surrealistas alteraron la percepción que Oppenheim tenía del cuerpo, de a imagen y, naturalamnete, de la naturaleza de la obra de arte; pero resulta igualmente indiscutible que su entourage era sin lugar a dudas el más libre, el más estimulante desde el punto de vista social y cultural para una joven mujer empeñada en no soportar los condicionamientos y modelos «burgueses», tanto en su vida como en su arte. Cierto, quizá se viera en parte «instrumentalizada»; pero también fue aceptada y valorada sin lugar a dudas más de lo que podría haberlo sido en cualquier otro milieu artístico.

En realidad, el problema surge a la hora de interpretar el doble rol que los surrealistas otorgaron a Meret: el de mitad niña-mitad mujer dotada de una fascinación turbadora y además, solo además, el de artista. En realidad, el problema nace, y con toda probabilidad nace únicamente tras el éxito obtenido

con Juego de desayuno en piel, de su interpretación simultánea como tema creativo y objeto erótico. Pero estamos ante una cuestión cuya solución traspasaba con mucho los límites históricos y culturales, las aspiraciones mismas del núcleo surrealista y, en particular, del propio Bretón; y es que su amor loco no podía satisfacer las aspiraciones libertarias, exageradamente individualistas de la joven Meret, imposibilitada por su propia «completitud» y fuerza interior para abandonarse en el papel de la autodestructiva y fatal Nadja. Entre otras cosas, Amour fou nos presenta un futuro que en general puede considerarse al menos como problemático, y que puede resultar más conflictivo aún si le lo contempla desde el punto de vista de la mujer, es decir, de la persona obligada a sorprender siempre, a inspirar siempre, a seducir siempre, a moverse siempre entre la locura y el entusiasmo, muy cerca de los límites de lo irracional, siempre a duras penas sobreviviendo a la desaparición definitiva por introyección o por la pertenencia completa u osmosis en el otro, en el varón. En Meret, incluso en esa seductora y bellísima Meret fotografiada por Man Ray, hay demasiada ironía, demasiada conciencia, podría decirse, de sí, de la realidad de las cosas y de las relaciones humanas y, especialmente, demasiada conciencia del placer como un posible hecho autónomo, es decir, un placer en sentido dadaísta, para caer en la perspectiva idealista del neoamor cortés que imaginaba Breton. A este respecto resulta ilustrador leer unas líneas que Jules-François Dupuis dedica al amor fou: «La distinción cristiana entre amor carnal y amor espiritual deja de ser curiosa viniendo de gente que conoce a Sade (…) Incluso el nihilista Rigaut admite que toda reconstrucción del amor pasa por ahí. "¡Me he burlado de bastantes cosas! Pero hay una sola cosa en el mundo de la que no he conseguido burlarme: el placer". Sin duda, Benjamin Péret, autor de la muy bella antología Amour sublime, también escribió los poemas jaculatorios de los Rouilles encagées, ¿pero dónde se encuentra el punto de unión entre ambas celebraciones?»[7].

Solo figuras de la talla de Meret podrían haberse planteado la solución al problema del sí, de la identidad, del ser creativo en términos personales a través de una búsqueda incansable durante décadas y, en términos más generales, gracias al desarrollo de una nueva conciencia de la persona, gracias al una presencia cada vez mayor de figuras femeninas en el mundo del arte, mujeres todas ellas comprometidas en un análisis y una afirmación insistente y universal de sí mismas en su propia obra, tal y como sucedió a partir de los años sesenta del pasado siglo.

Pero el surrealismo no abandona a Meret: permanecerá a su lado como código, como libertad, como estímulo. Es en este movimiento donde reside la clave para entender la extraordinaria prevalencia de lo imprevisto, por así llamarlo, sobre las propuestas estilísticas calcificadas y unívocas; lo imprevisto se sitúa en la génesis de algunas de las primeras obras maestras de Oppenheim, como es el caso de la ya citada Juego de desayuno en piel, cuyo efecto perturbador se basa en la evidente y, a pesar de todo, sorprendente ambigüedad entre lo interno y lo externo «convencionales» sometidos a contraste frente a un interno y externo «simbólicos» y sexuados, cargados de valencias eróticas; se basa, por consiguiente, en el contraste entre función y datitad del objeto que consigue magistralmente el objetivo de «acorralar a la bestia loca de la costumbre»[8]; pero como también es el caso de Ma gouvernante-my nurse–mein Kindermädchen, efectiva mezcla de fetichismo e ironía (dos conceptos que permanecerán como rasgos constitutivos de la obra de Meret hasta el final de su vida), donde ya se deja ver el uso perturbador del objet trouvé que la artista hace del objeto: un objet que, de hecho, en la obra permanece siendo sí mismo, es decir, que se ofrece en un primer nivel, literal, de interpretación (los zapatos con tacones de aguja son lo que son, la bandeja es inequívocamente bandeja), y que al mismo tiempo alcanza, gracias a su nueva contextualización, un nivel analógico, simbólico y además poético: junto a la naturaleza de los objetos coexiste la implicación intimidatoria de lo erótico, lo alimentario y de un cierto, placentero pero no inocuo, sadomasoquismo que -quién sabe- quizá sea estructural a la pareja,

y aún más a la pareja «loca de amor».

Además, ya desde sus inicios, que equivocadamente suelen situarse en el contexto del surrealismo, pero que sin lugar a dudas deben ubicarse en el marco de una sensibilidad adolescente que Oppenheim vivió junto a su familia en Alemania y Suiza, cada obra se caracterizará por una cuidada atención a los detalles, por un señalado talento para el dibujo que guiará a la entonces jovencísima artista (quien, no debemos olvidarlo, conocía ya las tesis de Jung a través de su propio padre, psiquiatra de profesión) hacia el descubrimiento de todos las discordancias escondidas en lo más íntimo de su propio imaginario: su obra se caracteriza por tanto por un «significado» que ya entonces demostraba una compatibilidad intrínseca, quizá sea mejor hablar de proximidad, con el surrealismo. Tomemos como ejemplo una de sus obras más comentadas pertenecientes a esos primeros años, Das Schulheft (Cuaderno de ejercicios), de 1930: a propósito de ella, Josef Helfenstein ha puesto de relieve de modo lógico y acertado un espíritu, en su opinión, intrínsecamente surrealista avant la lettre, algo que se manifiesta claramente en la subversión de la artista contra los números y otras tareas escolares y que encuentra su confirmación en el hecho de que Meret regalase dicho cuaderno a Breton en los años cincuenta y que este lo incluyera a su vez en Le surréalisme, même[9]. Pero quizá de esta obra merezca la pena destacar también otro aspecto no menos relevante: su dimensión ingenua, franca, delicadamente infantil que no solo es signo del «genio de la juventud», rebelde y no homologable, sino también de una cierta ternura espontánea, una actitud fresca ante el juego, ante la naturaleza, ante todo lo que necesita e inspira protección. Se trata de elementos que, no por casualidad, pueden encontrarse en algunas de sus primerísimas acuarelas (1923-1930), en las que Meret se entrega con lirismo y sensibilidad a la observación de coincidencias lógicas e ilógicas, peligrosas o no peligrosas, por ejemplo entre un pequeño cuchillo y un cenicero, el mar y un castillo, un pequeño conejo y una ecuación, pequeños diablos o ángeles siniestros y niños de destino incierto[10].

Ese espíritu de observación de Oppenheim se verá enriquecido más adelante con potencialidades imprevistas, pero jamás bajará la guardia; Meret nunca abdicará por completo ante sí misma para dejar el campo libre a la pura «visionalidad», a la insistencia exclusiva en lo onírico o, por el contrario, al mero hedonismo de la imagen. En este sentido merece la pena desterrar desde este mismo momento cualquier hipótesis de interpretación crítica basada en una presunta dicotomía presente en la obra de Oppenheim entre abstracción y figuración, como la propuesta por Thomas McEvilley, que además se conecta con otra oposición, no menos arbitraria, entre naturaleza y cultura[11]. Es la propia artista quien nos confirma lo erróneo de esa tentación, declarando que la totalidad de la existencia y la creatividad nacen del diálogo continuo entre principios dialécticos, como lo masculino y lo femenino, y por tanto también entre naturaleza y cultura. El trabajo de Meret no evoluciona desde la figuración a la abstracción ni viceversa; ni en ninguna de esas dos instancias, ambas presentes en su obra, es posible reconocer un estadio lingüístico «más avanzado», más absolutamente «moderno» sin, al hacerlo, errar gravemente en la identificación del sentido global de su trabajo. Para cerrar la cuestión podríamos afirmar que todas sus obras representan algo, por lo que aluden o implican un referente más o menos distante, pero sin detenerse jamás en vínculos de tipo naturalista, ni siquiera allí y en las épocas (esto es, entre los años 40 y 50) donde el carácter figurativo de dibujos o cuadros se perfila de modo más evidente, más abierto a los influjos o contextos de naturaleza metafísica.

Hablar de una renuncia supone hablar de la libertad del artista, que en el caso de Meret siempre se habrá de fundar sobre su extraordinaria capacidad para extrapolar de las cosas su esencia secreta, cómica, trágica, inquietante; es decir, de presentar las cosas, todas las cosas, desde las más cotidianas a las más imprevistas, bajo una nueva luz. Es ese el caso de, por ejemplo, La oreja de Giacometti, autén-

tico topos de la obra de Oppenheim reproducido en dibujos, bocetos de joyas y bronces[12]. Una oreja, por así llamarla, metamórfica, reconsiderada en su valencia de mano que sostiene dos lirios o quizá ramos de flores, que fluyen del perfil estilizado de un busto femenino. Esta es la interpretación iconográfica que propone Josef Helfenstein, la cual, en opinión de quien esto escribe, resulta la más convincente, que además es la que confirman otras pruebas como el dibujo firmado y fechado en 1934 (un año después de la primera elaboración de la oreja), Fru mit nacktem Oberkörper, Mann mit Waage überm Ohr, Zwei Gespenster, al que acompaña una nota de Meret en la que precisa: «El hombre se parece a Man Ray». En relación con este dibujo resulta de interés apuntar que el hombre de hecho no tiene oreja, y que la balanza, en equilibrio sobre el vacío, podría aludir al signo zodiacal de Meret. En definitiva, el hombre, Giacometti-Man Ray se encontraría con tener a Meret sobre su oreja, símbolo erótico ambivalente, rico tanto en componentes masculinos como femeninos. ¿Podría ser que al concentrarse sobre el tema de la oreja Meret estuviera exaltando las valencias «femeninas» de la personalidad y la sexualidad de sus dos amigos? Por supuesto, se trata de una pregunta abierta[13]. En todo caso, las posibilidades semánticas y estructurales de este órgano aparecen aquí implementadas, es decir, convertidas en significativas de manera diferente a la habitual, aunque sin socavar los datos básicos de su apariencia; con una intención que podría encontrar su precedente en parte en Arcimboldo y en parte en ciertas vetas de la técnica de manipulación de las formas y de la miniatura medievales[14].

Pero este no era el único modo en que trabajaba Meret Oppenheim. De hecho, en otros casos una representación «literal» e incluso académica admite la creación de un efecto mucho más inquietante e imprevisto, mágico, un efecto semejante, si no fuera por su aire declaradamente irreal, fabulador, al que crea Magritte, como puede verse en El paraíso está bajo tierra o en Ave con parásito. No obstante, en otras ocasiones la artista da cuerpo gráficamente con trazo afilado y nervioso a paisajes, situaciones u objetos capaces de escenificar con extraordinaria eficacia un estado de ánimo o una condición y al mismo tiempo dan vida a roles o personajes tópicos. Es el caso de El espectador verde, donde se encarna la indiferencia de la naturaleza frente al destino individual, un voyeur impersonal que ha nacido para observar a otro que muere y acaba por convertirse convierte en gran ídolo de la contemplación sin empatía, no participativa, una especie de leopardiana «naturaleza» inmóvil.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial sorprende a Oppenheim en una situación de fuerte aislamiento y en un grave estado de crisis personal (crisis depresiva, creativa y de identidad) que en cierto sentido acabará reflejada y potenciada sobre el trasfondo oscuro de Europa durante el desastre. Como es bien sabido, en este periodo la artista trabaja muy poco; sin embargo, los cuadros que pinta y los objetos que crea pueden considerarse fundamentales, de una intensidad expresiva excepcional, desde Mujer de piedra a Mesa con garras de pájaro a El pesar de Genoveva y también Genoveva, Contra la fiebre y Guerra y paz[15]. Se trata de motivos estructurales, topoi destinados a permanecer durante años en su obra y en su mente, a pesar de la indudable impotencia de la situación, de la petrificación a la que su vida personal y creativa parecían verse sometidas. Una de las primeras manifestaciones de esta circunstancia es el bellísimo dibujo en tinta Aburrimiento (1938), donde unas líneas agudas, sutiles, incoherentes e inconclusas representan un perro esquelético y pájaros mecánicos, el vacío sustancial, envolvente, de no saber qué hacer de sí, definición misma del tedio. En esa misma época la mirada de la artista se ve atraída por detalles interiores (es perfecto ejemplo de ello el dibujo Tubos de estufa, Bergün, de 1939), por los objetos que componen lo cotidiano, por los despojos, reflejo de una existencia exageradamente sencilla, por no decir miserable; testimonios en sí mismos, testimonios en la cruel pregnancia de su fisicidad. Se trata de señales de una vida reducida a lo elemental, en el fondo no muy diferentes a ciertos planteamientos casi contemporáneos de la lírica alemana, como es el caso de

Günter Eich y sus poemas escritos recién terminada la guerra[16]. En otras palabras: se vuelve a comenzar partiendo de las cosas, de esas pocas cosas que quedan, así como de grandes figuras mitológicas, grandes alegorías emergidas del trabajo de introspección realizado necesariamente a marchas forzadas. También en el arte comienza a prepararse ese proceso de reconstrucción que prácticamente en todos los ámbitos irá asumiendo, en unos pocos años, el lenguaje anicónico y desmesurado de la «nueva subjetividad» informal. Gracias a promociones de artistas jóvenes y llenos de energía dispersos por los Países Bajos, Bélgica, Dinamarca y naturalmente Francia surgirán los últimos surrealismos ya sean tanto de tinte revolucionario como de tono esotérico, estos últimos fuertemente vinculados al núcleo histórico coordinado todavía por Breton, sobre todo con ocasión de eventos señalados (exposiciones, seminarios…). Los primeros, más prometedores al menos desde el punto de vista histórico-artístico[17], derivarán rápidamente hacia otros grupos como CoBrA, el letrismo y posteriormente el situacionismo. Los segundos acabarán por confundirse en el interior del número cada vez mayor de tendencias artísticas a su disposición, entre las cuales acabarán por destacar únicamente los talentos individuales dotados de excelencia.

Frente a este variado panorama, podemos afirmar prácticamente sin lugar a dudas que Meret permanecerá decididamente indiferente. En cierto sentido, la guerra para ella no ha acabado, por mucho que acabe la soledad, de aquí que plantee una forzosa reducción de la existencia a sus factores más elementales. La crisis depresiva no sigue los ritmos históricos. La creatividad sigue topándose con obstáculos, nódulos coagulados en torno al mismo mito que ya se ha quedado atrás y en torno a la necesidad de refundar la propia libertad sobre los cimientos de un equilibrio renovado entre sentimiento y razón, hacer y ser, masculinidad y feminidad; la necesidad, en definitiva, de construir una síntesis de los opuestos realmente fecunda y verdaderamente capaz de servir de apoyo a una persona y a una artista. En todo caso, Oppenheim no se sentirá fascinada en lo más mínimo por la insurgencia prepotente del lenguaje informal: los ingredientes que conforman su estilo, la variedad en los temas están ya presentes en su totalidad, al menos in nuce, y nos hablan, como es bien sabido y ha sido oportunamente señalado, tanto de momentos y aspectos abiertamente referenciales como de otros mucho más líricos, más tenues, más abstracto-concretos, digamos usando una fórmula por entonces en boga. Equipada con este bagaje, la artista se ofrece a los nuevos tiempos como un punto de referencia imprescindible, aunque no se lo haya propuesto, aunque nunca haya hecho nada por serlo. Su crisis personal acabará en torno a 1954 y lo hará casi de golpe, como ha escrito Bice Curiger[18]. Desde ese momento, y en armonía con un nuevo modo de relacionarse con los demás, su producción vuelve a ser abundante gracias a una praxis sistemática de reinterpretación y modificación de temáticas ya habituales o también inventadas puramente ex novo. Aumenta el formato, los signos adquieren mayor densidad gracias a su poder evocador, imaginativo. En este sentido, y aunque no se pretenda examinar detalladamente la totalidad de las obras creadas por la artista en esa época, sería conveniente detenerse en al menos algunas líneas de interpretación especialmente significativas y caracterizadoras de la persona y su obra. En primer lugar, hablamos de la cuestión del continente-contenido, de lo externo-interno, del encubrimiento-descubrimiento, la cual, tras sus obras maestras de los años 30 y 40 (entre las que se encuentran, junto a Desayuno en piel, también los preciosos Par de guantes, diseñados entre 1942 y 1945 y reproducidos en edición limitada para Parkett, 4, en 1985), explica toda un serie de obras de la segunda posguerra: Sillín de bicicleta cubierto de abejas (1952), un objet trouvé fotográfico, fuertemente detourné, provocativo, rico en connotaciones eróticas, que anticipa con lo concluyente de su apariencia y la oportunidad de lo fortuito no solo el interés por la fotografía propio del arte joven de los años noventa, sino más específicamente la obra de Jan Fabre. Resulta igualmente de interés su Radiografía del cráneo de M.O.,

realizada en 1964 y presentada como un original autorretrato, un «desnudo» en sentido extremo que se despoja incluso de su propia desnudez[19].

A propósito de los recubrimientos aparentemente incongruentes, inusitados y sorprendentes, tiene gran importancia también esa especie de happening privado al que Meret bautizara como Banquete de primavera, que pondrá en escena por vez primera en Berna, en abril de 1959, y en una segunda ocasión en París con ocasión de la Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme (EROS), ese mismo año. Como es bien sabido, se trata de un banquete servido no sobre una mesa de comedor al uso, sino sobre el cuerpo de una mujer desnuda, en el que se invitaba a los comensales a servirse usando directamente la boca o las manos. La asociación entre cuerpo femenino y nutrición es en este caso demasiado evidente y se inscribe en un clima mental poético-mitográfico que transforma a la mujer presente hic et nunc en una especie de divinidad primigenia, naturaleza nutritiva y materna, emblema de la cosecha, de la Pascua: un conjunto de significados frente a los que una interpretación exclusivamente erótica del evento, tal y como propone Breton (quien la había dispuesto en un espacio de la galería Cordier como centro de un recorrido simbólico erótico-iniciático) resulta claramente restrictiva, si no desviada, como de hecho demuestra el rumor divulgado posteriormente de que la mujer recubierta de alimentos no era sino Oppenheim misma[20]. La artista ya había demostrado en más ocasiones su interés por los cuerpos de mujer seccionados, desmembrados y, en cierto sentido, devorados, pero en esa ocasión su intención era probablemente más la de reconectar la dimensión del sacrificio a la dimensión omnicomprensiva del mundo natural en el que lo femenino nutre pero también es nutrido (también las hijas tienen madre) en vez de presentarla ante el hombre para su uso exclusivo y placer «sádico». Una cuestión que suele asociarse también a la progresiva elaboración psicológica y cultural de la persona como unidad integrada de dos partes, una masculina y otra femenina, independientemente de que se trate de un hombre o una mujer. No es casual, según mi opinión personal, que precisamente en el contexto de este tipo de ideas y con este valor exacto quepa interpretar el homenaje que Meret hace a Sade en 1977 con su dibujo Gloria y honor al marqués de Sade. A diferencia de los surrealistas, que celebran en el marqués los componentes revolucionarios y transgresores de la perversión erótica reificada y transformada en mecanismo carente de fuerza pero sin extraer la necesarias consecuencias; muy lejos de la trampa nihilista que los surrealistas tienden en las páginas de Sade, Meret, por el contrario, extrae una interpretación de la esencia del deseo posiblemente nueva y capaz de rescatar a la mujer de su pasividad tradicional, obligada y enormemente cómoda. Una actitud que Xavière Gauthier ha identificado con enorme lucidez: «La "especificidad orgánica" de la mujer (reproductora, madre) es renegada por Sade, es escarnecida, y los valores tradicionalmente ligados a esa función -los valores "femeninos"- pueden caer del lado de los hombres a la vez que se cumple el movimiento inverso: deslizamiento hacia las mujeres de los atributos ligados a la virilidad. Considerada generalmente como presa de una sensibilidad desbordante e incontrolada, de una sinrazón inefable, la mujer se convierte en portavoz de la razón: Juliette […] suscita el deseo y regula el orden y desenvolvimiento de los placeres sadeanos mediante el poder de la palabra. Su discurso narrativo cumple un papel lógico y metodológico. La mujer supera y sorprende al hombre con el proyectos y programas de placer y seducción perversos que elaboran y organizan los infinitos recursos de su imaginación. "¡En verdad, eso es demasiado libertino para mí!", declara el caballero a su hermana ;adama de Saint-Ange, instigadora de los goces en La filosofía del tocador»[21].

Si los valores tradicionales y la exaltación de los mismos en el propio cuerpo obligan a la mujer a una pasividad sin salida, a transformarse en un fetiche casi informe y lleno de paja (del que se burla en la pequeña estatua de Venus prehistórica, la cual reproducirá en ocasiones posteriores entre los años treinta y setenta), se hace necesario un Sade que la rescate, la libere permitiéndole recuperar su

parte masculina. O mejor, como Meret declaró en diversas ocasiones y sin permitir malentendido alguno, se hace necesaria una nueva conciencia de sí misma: «Mi rey me había expulsado», puede leerse por ejemplo en una cita que recuerda y trata de explicar sus años de crisis, «era el Animus, esa parte masculina de mi alma femenina -como afirma Jung- así como el Anima es la parte femenina del alma masculina. Había descubierto que la Musa del poeta y del artista es también una imagen del alma, por lo que el Genius debía ser para las mujeres una representación del Animus, que está del lado de las mujeres artistas y poetas». Y también en los años setenta, con ocasión de serle otorgado el Premio de las Artes Ciudad de Basilea, confesaba: «Me atrevería a decir que el componente espiritual masculino en las mujeres se encuentra provisionalmente obligado a camuflarse con el manto de la invisibilidad. ¿Pero por qué? Creo que depende del hecho de que los hombres, desde los tiempos del patriarcado, o sea desde el momento en que todo lo que era femenino perdió su valor, hemos proyectado sobre las mujeres su componente femenino, muy poco respetado. Para la mujer eso significa tener que vivir o su parte femenina o esa otra parte que el hombre han proyectado sobre ella: es decir, son mujeres al cuadrado… y eso ya es demasiado»[22].

No es, por tanto, una hipervaloración de lo femenino lo que Meret persigue, sino redescubrir una androginia consciente de raíces junguianas capaz de reapropiarse de la libertad misma. Por tal razón la artista siempre mostró una actitud de desconfianza hacia gran cantidad de propuestas cuya difusión y popularidad fue en aumento a partir de los sesenta, las cuales -arte, exposiciones, encuentros- se reservaban exclusivamente a mujeres, pues Oppenheim sospechaba en ellas la posibilidad de una nueva «guetización» de la creatividad en una esfera separada, pero hipervalorada, incluso agresiva: son personas, no «marimachos», lo que verdaderamente se necesita. No es casual que en el trabajo de Meret Oppenheim no encontremos esa concentración casi exclusiva en temas relacionados con la identidad femenina, con su sexualidad y con su corporeidad, temas que, por el contrario, caracterizan el trabajo de las generaciones más jóvenes e implicadas en el feminismo militante. En los casos en que Meret se ocupa de ellos recurre a menudo a símbolos, como el de Genoveva, un personaje nacido -como se ha apuntado- en sus años de crisis, contrafigura de la legendaria Genoveva de Brabante, una especie de Melusina confinada en el bosque por su rey-marido quien la cree culpable de adulterio. A partir de una primera interpretación claramente narrativa (1938) de esta fábula que parece remontarse a la Ophelia de John Everett Millais o quizá también a la de André Masson, quien la pintara justo un año antes[23], y que en cambio Josef Helfenstein ha asociado a un magnífico cuadro de Max Ernst, La puberté proche… (Les pléiades) en el que extiende la misma atmósfera soñadora y se asiste a una análoga, aunque diferente, mutilación o, mejor dicho, desaparición parcial de la figura (que en este caso tiene que ver con la cabeza y no los brazos)[24], Oppenheim acaba transformando a Genoveva en escultura, una silueta de madera con dos palos de escoba en puesto de brazos como encarnación tremendamente efectista de la impotencia. Más tarde aún, en 1956, volveremos a encontrarnos con el mismo personaje ahora estilizado en una sencilla silueta de líneas curvas, posiblemente relacionada con el proyecto de una fuente (como nos lo podría sugerir el título de un cuadro posterior, Genoveva en el agua, que Schulz interpreta como representación de un mandala)[25]; y finalmente el tema vuelve a aparecer años después en el Niño del cosmos (1967), un pequeño gouache en el que una figura que guarda cierta similitud con la antigua Genoveva, humana y animal a un tiempo, aparece suspendida en el marco de un contraste cromático completamente similar al de obras precedentes que ya hemos citado anteriormente. Pero aquí el clima ha cambiado de modo radical. Igual que en el caso de Arturo y su pálida madre, Genoveva se ha convertido en una constelación de la memoria, situada oportunamente sobre el fondo del universo de la existencia. También Bettina Brentano y Caroline von Günderode, las célebres poetisas románticas de

las que Meret se ocupará extensamente durante los últimos años de su vida, se convierten en símbolos y modelos posibles de una feminidad diferente, completa y creativa, aunque con sus marcadas diferencias individuales[26].

Otro de los elementos de gran importancia que Meret usa continuamente para afrontar desde una perspectiva, por así decirlo, «del revés» el tema de la identidad femenina la relación con el problema del saber, del conocimiento, es la serpiente. A partir de finales de los años sesenta, este viejo símbolo cristiano se plantea ahora en muchísimas versiones diferentes como mensajero de la naturaleza que transmite la sabiduría a la mujer. De tal modo ya no se presenta como el habitual enemigo, como tentación, sino como un fuerte aliado de aspecto socarrón o, por el contrario, irritante o incluso poderoso, cuando, como sucede en la Fuente de Hermes (1966) o en El secreto de la vegetación (1972), se convierte en representación de la energía del mundo, ese flujo ininterrumpido que se extiende entre lo racional y lo irracional, entre el instinto y la consciencia, entre el cielo y la tierra, eternamente en regeneración, eternamente joven, como el ciclo de la vida y como el arte mismo.

Por último, merece la pena preguntarse qué aspectos de la obra de Meret Oppenheim conectan con el trabajo desarrollado por generaciones más jóvenes y qué podríamos considerar, al menos provisionalmente, como su herencia. Sin lugar a dudas, la artista anticipó cuestiones que serán objeto de interés de las nuevas hornadas de artistas (aunque no solo de ellas): por ejemplo, el lugar diferente de la mujer, su estatus en tanto sujeto que crea y conoce; también esa capacidad cuya para liberarse de géneros, estilos y formas prefijadas que mantiene desde los años sesenta hasta hoy, manteniendo, por el contrario, su connotación propia, que más podría calificarse de única que de simplemente original, permaneciendo indemne a las grandes tendencias del gusto y a las corrientes estético-artísticas, huyendo incluso de cualquier dimensión «nacional»[27]; jamás se ha dejado someter por la frialdad del conceptualismo ni por el qualunquismo cultural y la gratuidad de los posmoderno. La suya es una ironía fría, hija aún viva, en el mejor de los sentidos posibles del inimitable humor negro surrealista[28].

1. En Italia, el único precedente de relieve es la exposición itinerante Meret Oppenheim comisariada por Ida Gianelli en el Palazzo Bianco de Génova en 1980. [En España, Meret Oppenheim. Retrospectiva, Palau de la Virreina, Barcelona, en 1990].

2. Cfr. cita en B. Curiger, Trace di una libertà sofferta, catálogo esposición, Museo d'Arte, Mendrisio, apr.-giu. 1995, Fidia, Lugano, 1991, p. 20. obras [WVZ] V 194a), y bocetos del mismo nombre y año (catálogo de obras [WVZ] V 194).

3. Igualmente, Helfenstein ha reconocido en esta característica un marchamo claramente surrealista. Cfr. J. Helfenstein, Meret Oppenheim und der Surrealismus, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1993, especialmente en el capítulo «Freiheit als künstlerische Form», pp. 79-90.

4. Con respecto al posicionamiento de Meret Oppenheim ante el surrealismo, todos los críticos que se han ocupado de su obra se han visto obligados a tomar postura minimizando o, por el contrario, exaltando el peso personal y cultural de sus relaciones con el grupo. Personalmente, considero que se trata de una cuestión que no debe obviarse ni dejar sin discutir, pero sin la necesidad de formularla en términos simplistas, de «pro» o «contra».

5. Lo cierto es que Meret ha comentado que esta obra habría surgido de modo banal de una conversación en el café Floré con Dora Maar y Pablo Picasso, en el curso de la cual este último, impresionado por un brazalete de piel que Oppenheim había creado para Schiapparelli, observó cómo en el fondo cualquier objeto podía revestirse de piel.

6. Sobre cuál debió de ser el clima que se respiraba en el Café de la Place Blanche puede resultar interesante leer las líneas en las que Meret lo ha evocado, una Oppenheim poco interesada en la política y siempre en una posición en cierto sentido de «segunda fila» respecto al resto de surrealistas, quizá por razones de edad. Pero quizá existiera también cierta misoginia subyacente al grupo, como lo ejemplifica el intercambio de bromas entre Meret y Man Ray con ocasión de su primer encuentro tras la guerra: «Después de la guerra volví a encontrarme de nuevo con Man Ray. Él me dijo: "¡Pero si hablas!" Yo le pregunte: "¿Por qué me dices eso?" Y respondió: "Antes nunca habías dicho una sola palabra"» (W. Chadwick, Women Artists and the Surrealist Movement, London & New York, Thames & Hudson, 1985, p. 12). Conviene recordar no solo hasta qué punto Meret se vio relativamente «marginada» del núcleo operativo de los surrealistas a causa de su juventud y su desinterés por los temas políticos, sino cómo el «partido de los pintores» -según la irreverente definición de Dupuis alias van Eigen- era de tendencia apolítica, o en general estaba más atento a la comercialización y al éxito de su propia obra y guardaba silencio respecto a cuestiones esenciales referentes a la vida y las opciones del grupo. Por lo afecta a Breton, aunque en su hagiografía prevalezca -y con razón- destacar su gran poder de fascinación y su carisma rompedor, no debemos olvidar que Meret no fue la única que lo criticó o se enfrentó a él. Su irritabilidad, su falta de sentido del humor, su exagerada gravedad, su incomprensible e incoherente intolerancia hacia los homosexuales eran de sobra conocidos y con frecuencia lo hacían insoportable a sus amigos. Sobre estas cuestiones, vid. M. Nadeau, Storia e antologia del surrealismo, Milano, 1972, pp. 273-4.

7. Jules-F. Dupuis, Historia desenvuelta del surrealismo, trad. Carlos G. Velasco, Barcelona, Alikornio, 2004, pp. 68-9.

8. A. Breton, «Crise de l'object», Cahiers d'Art, 1-2, 1936, p.22. «Discurso en el Congreso de Escritores (1933). I. Schulz se ha detenido con particular interés en la ambigüedad interior-exterior concretada al revestir de piel la inocente concavidad de la porcelana. Vid. Schulz, «Edelfuchs im Morgenrot». Studien zum Werk von Meret Oppenheim, München, Silke Schreiber, 1993, en particular pp. 91-109.

9. J. Helfenstein, op. cit., pp. 46-8.

10. Que pueden observarse claramente en obras juveniles muy problemáticas dado su destacado componente violento, macabro o sádico, por otra parte ausente del género de emociones sobre las que trabaja Meret, como Votivbild (Würgengel) de 1930 o Ein Knabe mit Flügen sangt an der euterförmigen Brust einer Frau de 1933, ambas caracterizadas por una visión pesimista de la maternidad como destrucción del cuerpo de la mujer y consiguiente autodefensa. Josef Helfstein ha interpretado estas obras como un signo de la precoz «adhesión» de Meret a la opción por la autodeterminación y la libertad propia del movimiento surrealista, pero también, en un sentido más profundo, como signo de una auténtica «revolución» de la artista contra sí misma y las capacidades generadoras de su propio cuerpo.

En 1983 Meret Oppenheim declaró que esta imagen, que ella siempre consideró «privada», había sido inspirada por el simple miedo de quedarse embarazada: un rechazo a la maternidad pretendido como una durísima crítica del modelo de feminidad «burguesa», de la mujer perfectamente realizada en sus roles de esposa y madre, idea que Oppenheim consideraba simple y llanamente como una ofensa. Sobre las obras aquí citadas, vid. F. Meyer, Vis-à-vis mit Meret Oppenheim, TV Film, DRS, 31 agosto 1983; B. Cüriger, Meret Oppenheim. Spuren durchstandeuer Freiheit, 3ª ed., Zurigo, ABC Verlag, 1989, pp. 12-15; J. Helfenstein, op. cit., pp. 26-9; I. Schulz, op. cit., pp. 48-9.

11. Vid. T. Mc. Evilley, «Basic Dichotomies in Meret Oppenheim's Work», en Meret Oppenheim. Beyond the Teacup, New York, Independent Curators Incorporated and D.A.P., 1996, pp. 45-53, especialmente pp. 48-9.

12. En la obra de Meret Oppenheim es una característica generalizada la de moverse, por así decirlo, en anillos concéntricos en torno a algunos temas o formas especialmente llamativas que retoma sucesivamente durante años o décadas con diversas variantes, profundizaciones, elaboraciones. Por tal razón, quien ve una presunta «incoherencia» en su obra o una discontinuidad en su estilo debería tener en cuenta estos centros de atracción que determinan de modo polifónico el desarrollo de su trayectoria.

13. Vid. J. Helfenstein, op. cit., pp. 148-52.

14. Jurgis BaltruŠaitis explora el componente fantástico y metamórfico del gótico, ese gusto tan suyo por la transformación de las formas, ese inquietante horror vacui que se reparte por pórticos, arquitrabes, capiteles, libros y telas de los últimos siglos del Medioevo en profunda sintonía con la cultura literaria, especialmente la literatura de viajes y su impresionante simbología que caracteriza la época. Se trata de un conjunto de ejemplos que evidencian su sintonía con los intereses de Meret, sobre todo en su época de madurez, cuando la artista demuestra su interés por los símbolos y su renovación, más sensible a lo aparentemente fantástico, más implicada en el uso sistemático de formas metamórficas ambiguas, pero de raíces antiguas. Vid. J. BaltruŠaitis, La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismo en el arte gótico, trad. José Luis Checa, Madrid, Cátedra, 1987.

15. No es cierto que en la connotación más abiertamente narrativa y figurativa de estas obras pueda concretarse una renuncia voluntaria al lenguaje propio de las vanguardias. Es suficiente pensar en el estilo que adoptan Max Ernst o Salvador Dalí en todas aquellas ocasiones en las que ambos consideraron oportuno contar algo.

16. Tenemos un ejemplo en el célebre Inventur, de Günter Eich: «Esta es mi gorra,/este es mi abrigo,/mis utensilios/para afeitar./Tengo una lata:/plato y taza,/donde ni nombre/voy a marcar./Aquí lo escribo/con este clavo/que otros codician:/lo he de ocultar./Del pan la bolsa,/dos calcetines,/no os interesa/lo que haya más:/que de almohada/hace de noche./Aquí el cartón,/de suelo hará./Mina del lápiz,/lo que más quiero:/versos de ayer/ sabe guardar./Y mi cuaderno,/tienda y toalla/ y también hilo/de remendar». Günter Eich, «Inventario», Poesías completas, trad. Aina Torrent-Lenzen, Barcelona, ed. La poesía, señor hidalgo, 2005, 133-4.

17. A propósito de estas derivaciones o tendencias, debemos recordar la postura de André Breton con respecto a ellas, una actitud ciertamente dura: «No puede haber ningún neo-surrealismo», declaraba en 1950. «Todo eso que hoy se presenta como tal o que se coloca la etiqueta de "surrealismo revolucionario" no hace sino enmascarar un intento de falsificación y por tanto ha de ser denunciado como una impostura. Y es fácil deducir por qué es así: al surrealismo no se le puede atribuir ni un comienzo ni un final… el concepto de "escuela" e incluso de "grupo" surrealista es completamente aberrante». A. Bretón, Entretiens, Paris, Gallimard, 1952; Roma, Lucarini, 1989, p. 130.

18. Vid. B. Curiger, op. cit., p. 61.

19. Esta es la convincente interpretación que ofrece Sabine Lessman en «"Das Bewusstein hat immer einen Leib". Fotofrafische Selbstbildnisse Lee Millers und Meret Oppenheim und die Rolle beider als Aktmodelle Man Rays», en Frauen. Kunst. Wissenchaft. Rundbrieft Heft 14, Oktober 1992, p. 63. «Toda desnuda, sin cuerpo -es demasiado pobre» nos dice el gran Blaise Cendrars en Prosa del Transiberiano (trad. Adolfo García Ortega, ed. online).

20. «(…) para el banquete inaugural de una exposición colectiva, la pintura surrealista Meret Oppenheim se acostó desnuda sobre la mesa y la cubrieron de comida». A. Schwartz, Man Ray, Milano, 1977, p. 207.

21. X. Gauthier, Surrealismo y sexualidad, trad. Óscar del Barco, Buenos Aires, Corregidor, 1976, pp. 41-42.

22. B. Cüriger, op. cit., catálogo de la exposición Meret Oppenheim 1913-1985, Mendrisio, Museo d'Arte, apr-giu. 1995, Lugano, Fidia, 1995, p. 56.
23. Schulz ha destacado la asonancia lingüística con el cuadro de Millais. Vid. I. Schulz, op. cit., p. 32.
24. Vid. J. Helfenstein, op. cit., pp. 104-8.
25. Vid. I. Schulz, op. cit., pp. 34-5.
26. Christiane Meyer-Thoss ha prestado especial atención a este ciclo de obras. Vid. «Protokoll der Gespräche mit Meret Oppenhem über den Brielwechsel zwischen Bettina Brentano und Karoline von Günterode», en catálogo de la exposición Meret Oppenheim, Bern, Kunstmuseum, 1987, pp. 37-8.
27. A pesar de no perder el contacto con artistas activos en Francia, como Daniel Spoerri u otros protagonistas del nouveau realisme, la obra de Meret no puede relacionarse de manera relevante con las tendencias innovadoras francesas; lo mismo puede decirse del área de influencia alemana: entre otros de Beuys, Kiefer, Baselitz. Respecto a ellos, y en particular al gran Kiefer, quien quizá sintetice mejor que nadie las idiosincrasias del arte alemán de la segunda posguerra, Meret Oppenheim carece de ese grandioso y siniestro aire épico, de un corte trágico exquisito, que constituye posiblemente el rasgo que distingue de modo más esencial el arte alemán.
28. Por otra parte, y como conclusión a estas reflexiones sobre el peso y la evolución del componente surrealista en la identidad artística de Oppenheim, merece la pena recordar una sagaz ocurrencia de André Breton que no hace referencia concretamente a ella, pero no exenta de carácter «premonitorio» y que sí sirve para contextualizarla en un momento (1952) en que la identidad del surrealismo estaba sometida a profundas revisiones críticas e históricas: «A propósito de esos amigos nuestros que le han cogido el gusto a navegar en solitario, como es el caso de Miró y Préver, [resulta ridículo] preguntarse hasta qué punto siguen siendo surrealistas o ya han dejado de serlo. Basta con pensar en el romanticismo, en el impresionismo o en el simbolismo para coincidir en que se trata de un problema inane». A. Breton, Entretiens, op. cit., p. 177.

Martina Corgnati, «Gridare le nere parole dei cegni. Homenaje a Meret Oppenheim», en M. Corgnati (ed.), Meret Oppenheim, Milano, Skira, 1998, pp. 15-37; catálogo exposición Meret Oppenheim, galería Refettorio delle Stelline, Milán, 26 noviembre-30 enero, 1998. [trad. Francisco Campillo García, OMRI].