

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/366619124>

MERET OPPENHEIM, RELATO ENTRE FISURAS MERET OPPENHEIM, STORY BETWEEN FISSURES

Chapter · December 2022

CITATIONS

0

READS

259

1 author:



Mar Garrido

University of Granada

10 PUBLICATIONS 1 CITATION

SEE PROFILE

MERET OPPENHEIM, RELATO ENTRE FISURAS

MERET OPPENHEIM, STORY BETWEEN FISSURES

Mar GARRIDO ROMÁN
Universidad de Granada

Resumen

La producción de la artista germano suiza Meret Oppenheim, cuestiona con aguda ironía la tradición pictórica y literaria. Su imaginario onírico se revela en poemas que se prolongan en imágenes, cuadros traducidos a poemas y objetos cotidianos que, liberados de su función, escapan de la rutina transformándose en una inquietante realidad artística. La turbadora y sutil perversidad de *Le déjeuner en fourrure*, juego de taza, plato y cucharilla de desayuno forrados con piel, se convirtió en pieza emblemática del surrealismo, aunque no el nombre de su autora ¿acaso porque se trataba de una mujer?

Palabras clave: Meret Oppenheim, eclecticismo, paradoja, ironía, provocación.

Abstract

The production of the German-Swiss artist Meret Oppenheim questions the pictorial and literary tradition with sharp irony. Her dreamlike imaginary is revealed in poems that are prolonged in images, paintings translated into poems and everyday objects that, freed from their function, escape from routine and are transformed into a disturbing artistic reality. The disturbing and subtle perversity of *Le déjeuner en fourrure*, a set of cup, plate and spoon covered in leather, became an emblematic piece of surrealism, although not the author's name, perhaps because she was a woman?

Key words: Meret Oppenheim, eclecticism, paradox, irony, provocation.

1. INTRODUCCIÓN

Puede que *la taza de desayuno forrada de piel* (1936) eclipsara a la propia artista, pero su legado abarca mucho más que este inolvidable objeto surrealista. Aunque Meret Oppenheim (1913-1985), se dio a conocer por sus perturbadoras e irónicas yuxtaposiciones de objetos cotidianos, desde sus comienzos artísticos en la década de los años 30 en París, hasta su muerte en 1985, creó un arte que desafió a las clasificaciones de medio, estilo, empleo de materiales o, movimiento artístico.

Su extensa producción incluye: construcción de objetos; dibujo; *collages* y ensamblajes; escultura; diseño de joyas y mobiliario; el registro escrito de sus sueños en todas las etapas de su vida (Oppenheim, 1986), así como una obra poética publicada en Alemania en 1984 y recientemente traducida al español (Oppenheim, 2019), donde las imágenes se transforman en versos.

Renunció a seguir etiquetas y categorías reconocibles por la crítica y el mercado del arte, adoptando una práctica artística innovadora cohesionada por la fuerza de su visión creativa: "La libertad no se regala; se conquista" (Oppenheim, 2002). Sus propuestas están impregnadas de humor y erotismo, pero también de una vulnerable oscuridad, reflejo de la profunda exploración crítica de su identidad. Aunque inicialmente vinculada con el movimiento surrealista, su obra, personal y libre, impactó entre las vanguardias de los años treinta, e igualmente en la escena artística contemporánea y el diseño posmoderno, influyendo a artistas como Robert Gober, Félix González Torres, Mona Hatoum o Chema Madoz.

Hemos dividido la producción de Meret Oppenheim en cuatro secciones que, aunque se suceden en orden cronológico, tienen como objetivo establecer un diálogo transversal entre los referentes e influencias de la artista y el impacto de su creación en el arte reciente.

2. ANTECEDENTES (1928-1931)

En 1958, Oppenheim reunió sus memorias en una maravillosa mezcla de diario y libro de artista titulada *De la infancia a 1943*. Fotografías, objetos y textos, se recopilan en un volumen que ofrece una panorámica sobre su pensamiento y producción. El libro se publicó por primera vez en 2013, año del centenario del nacimiento de la artista, gracias al minucioso trabajo de recopilación y transcripción de manuscritos llevado a cabo por Lisa Wenger, sobrina de Oppenheim, en colaboración con la historiadora del arte Martina Corgnati (Oppenheim, 2013). Esta valiosa documentación nos aproximará a la autora desde su propio punto de vista.

La infancia y juventud de Meret Oppenheim transcurrieron entre Alemania y Suiza, en el entorno de una familia perteneciente a la burguesía liberal enraizada en las artes visuales y las letras. Su abuela materna, Lisa Wenger, ejerció una influencia decisiva en sus inclinaciones artísticas: "antes de convertirse en escritora a la edad de cuarenta años, mi abuela había sido pintora. Y mi tía Ruth también había estudiado pintura. Así que mi interés en la pintura y la poesía se despertó muy temprano" (Oppenheim, 2007: 42).

Hermann Hesse -que además de escritor fue autor de una extensa obra en acuarela- (Hesse, 1952 y Hesse Searls, 2022), estuvo casado con su tía Ruth Wenger que, facilitó su encuentro con artistas como Hugo Ball y Emmy Hennings, pioneros del movimiento Dadá y fundadores del *Cabaret Voltaire*. Las primeras acuarelas de la artista, se inspiran en su entorno inmediato; acerca de una de ellas, un paisaje denominado *El Tesino*, Oppenheim comentó: "aquí se puede ver la influencia de las acuarelas de Hermann Hesse que colgaban en nuestra casa" (Wenger, 2020: 3).

Instada por su padre: "un médico que leía a Jung para poder comprender mejor a sus pacientes" (Combalía, 1990: 44) y sus lecturas de las teorías sobre el inconsciente, Meret comenzó a escribir e ilustrar sus propios sueños cuando era adolescente, continuando con esta práctica durante el resto de su vida (Oppenheim, 1986).

Entre 1931 y 1932 lleva a cabo dibujos de línea, cuya temática sombría manifiesta la tendencia depresiva que mantendría a lo largo de su vida. *El ángel estrangulador, pintura votiva* (1931), puede verse como una reversión del simbolismo religioso de tema de La Piedad, representación paradigmática del dolor de la Virgen María al sostener en brazos el cadáver de su hijo cuando desciende de la cruz. Oppenheim voltea esta interpretación, al presentar una figura alada sosteniendo en sus brazos a un recién nacido muerto, de cuya garganta mana sangre. La madre, yace aniquilada bajo los pies del ángel. Una visión profundamente pesimista de la maternidad que la autora equipara con la falta de libertad y la limitación de cualquier fuerza creativa. *Niño con alas* (1933), incide en esta temática al mostrar una criatura que consume el pecho de una mujer. Esta revisión de modelos heredados de la historia, es un acto de rebeldía que obliga a cuestionar la vigencia de los arquetipos. Y es también el hilo argumental seguido por Marina Vargas (Granada, 1980), en *Piedad Invertida* (2013), donde el hijo sostiene el cuerpo de la madre muerta, alterando así los papeles tradicionales de la cultura cristiana.

La muerte continúa apareciendo en el discurso visual de Oppenheim, lo corroboran *Instituto de suicidas* (1931); *¡Arriba! ¡Sube! ¡Quién se atreve a intentarlo de nuevo!* (1931-32), o *Una persona viendo morir a otra* (1933). Este último, es un pequeño dibujo de tinta donde un *voyeur* observa atentamente una figura que se bambolea. La situación diagonal de la mancha y las pinceladas negras, acentúan su dramatismo, contrastando con la verticalidad y el estatismo de la figura del *voyeur* que observa a la muerte sin expresión. Significativamente, la boca ha sido reemplazada por una textura de puntos. Sobre *El espectador verde* (1933), dos estudios que darán lugar en 1959 a una escultura, cuya versión definitiva data del año 1976, Oppenheim argumenta: "el espectador verde se refiere a la naturaleza y a su indiferencia cuando la vida muere" (Curiger y Oppenheim, 1989: 12). La cercanía a la naturaleza y su comprensión de la vida y la muerte como un todo; su idea de una temporalidad, donde instante e infinito son verdades simultáneas, y la repetición de temas que

retoma con variantes marcan gran parte de la producción de Oppenheim.

Concluimos esta aproximación a sus primeros años en Suiza, con una obra que evidencia su agudo sentido del humor, *X = liebre* (1930). Un dibujo que Meret regaló a su padre por su cumpleaños, confirma su desinterés por continuar con una educación convencional y su determinación para dedicarse al arte.

En 1932, Meret Oppenheim se trasladó a París.

3. EL ENCUENTRO INEVITABLE (1932 -1936)

Desde 1924, cuando Occidente se recuperaba de la 1ª G. M., hasta la ocupación de París por las tropas nazis en 1940, artistas, escritores e intelectuales se unieron en torno a André Breton, teórico del Movimiento Surrealista, tratando de socavar creativamente la racionalidad y el orden opresivo de la sociedad de posguerra. Se establecieron las bases de una nueva estética inspirada en las teorías freudianas, el psicoanálisis, los símbolos, el inconsciente, los sueños y el azar. El surrealismo influyó en todos los ámbitos de la creación, siendo el germen de numerosas producciones artísticas posteriores.

Cuando Oppenheim llega a París en 1932, la ciudad era el epicentro de la vanguardia artística; el lugar donde traba una red internacional de amistades y vive su primer reconocimiento como artista. Conoce a André Breton, Marcel Duchamp, Leonor Fini, Alberto Giacometti, Dora Maar, Man Ray, Jean Arp y Sophie Taeuber-Arp, Max Ernst y James Joyce, entre otros.

Aunque la independencia intelectual de la autora la llevara a no querer vincularse con ninguna corriente artística: "Nunca colaboré con los surrealistas. Siempre hice lo que quise y fui descubierta por ellos por casualidad" (Oppenheim, 1967), sus presupuestos comunes, favorecieron un encuentro inevitable.

Su producción de esta época incluye: pintura, collages, ensamblajes, dibujos y moldes de escayola, como *Venus Primitiva* (1933), de la que realizó 10 copias en bronce en 1977. Si bien Oppenheim comenta: "son creaciones hechas todavía bajo el hechizo de mi infancia" (Curgiger y Oppenheim 1989:10), *Hay excelentes arroyos bajo este paisaje* (1933) o *Caminantes detrás*

de una valla (1933), elaborado con maquillaje y cuerda, muestran una madurez artística, donde la inmediatez se conjuga con su innegable indiferencia por adquirir un estilo concreto que la identifique.

Un año después de su llegada a París, se instaló a un estudio en la avenida de Châtillon y allí fue donde Giacometti (de cuya oreja realizó un dibujo, *Giacometti's ear* (1933) y un vaciado en bronce en 1977), y Hans Arp la invitaron a participar junto a Dalí, Ernst, Valentine Hugo y, Kandinsky como invitado de honor, en la exposición surrealista que se celebró en París en el *Salon des Surindépendants* entre el 27 de octubre y el 26 de noviembre (Curiger, 1989: 267). Esta muestra consagró a Oppenheim como la integrante más joven del grupo surrealista.

Man Ray, fascinado por la vitalidad y enigmática apariencia de Oppenheim, la fotografió desnuda detrás de un tórculo de Louis Marcoussis en la serie *Velada erótica* (1933). Ejemplo paradigmático del gusto surrealista por la contraposición de realidades dispares, Man Ray crea una turbadora ambigüedad al integrar los opuestos, masculino y femenino, humano y máquina, en un nuevo contexto. Oppenheim, con parte del cuerpo manchado de tinta, se sitúa junto a la rueda de un tórculo. El pecho queda estratégicamente oculto por ésta y el mango de la misma sobresale entre sus piernas como un falo erecto, en una magnífica composición que sugiere una reinterpretación del eros maquinista de Picabia, anticipándose a las huellas de tinta de las mujeres de Yves Klein (Combalia, 2006:131).¹

Se ha argumentado sobre el machismo de este movimiento, pero hay constancia de los vínculos de amistad y colaboración que unieron a hombres y mujeres surrealistas. Aunque la imagen de la artista quedara inevitablemente unida desde 1933 a esta fotografía de Man Ray, hay una complicidad entre ambos creadores que trasciende las consideraciones de Robert Belton cuando sostiene que *Velada erótica* convierte a Oppenheim en un ser sexualmente andrógino (Belton, 1990: 65).

Coincidiendo con la visión Jungiana del ser humano como femenino y masculino al tiempo o la androginia constitutiva del artista, defendida en 1928 por Virginia Woolf en *Orlando*, Meret

¹ Ver figura 1 en ANEXOS.

siempre respaldó una “androginia del pensamiento” (Pagé, y Parent, 1984:16), perfilando una igualdad intelectual y artística que traspasó los estereotipos de género.

Retomemos el trabajo de Oppenheim y su rápido reconocimiento artístico. La obra por la cual se hizo inmediatamente conocida, fue *Objeto* (Juego de desayuno en piel), 1936. Una variante del *Ready made* Duchampiano, según el cual un objeto cualquiera al ser escogido por la mirada del artista y descontextualizado, pasa a ser un objeto artístico. Los surrealistas ampliaron esta idea incorporando el *object trouvé*, a sus obras, introduciendo la yuxtaposición de objetos dispares y provocando una metamorfosis de realidades. Esta disparidad de sensaciones es la que provoca Oppenheim con *Taza, plato y cuchara cubiertos de piel*: nos interesa conceptualmente; la piel puede llegar a atraernos al tacto, pero a su vez, el solo pensamiento de llevarnos el pelo a los labios nos causa repugnancia.

Esa ambigüedad, este juego entre atracción y repulsión es lo que fascina al surrealismo y lo que esta obra ejemplifica de forma paradigmática.

André Breton rebautizó la obra como *Le déjeuner en fourrure* (1936), claro homenaje a *Le déjeuner sur l'Herbe* (Manet, 1863) y a la novela *La Venus de las pieles* (Sacher-Masoch, 1870), provocando una alusión explícita a la genitalidad. Esta extraña y maravillosa obra se vuelve un permanente interrogante para la autora, algo con lo que confrontar su ser de artista. ¿Es igual cuando Oppenheim la hace y la nombra que cuando la designa Breton con todas sus connotaciones ambiguas y sexuales? (Raaberg, 1990: 4)².

Son herederas de esta alteración poética de lo cotidiano mediante la utilización de cabello: el desconcertante *Queso de pelo corto* (1992-93) de Robert Gober (Connecticut, 1954); *Cepillo de belleza* (Bless, estudio de diseño, 1999), donde las cerdas han sido sustituidas por pelo humano, o la melena convertida en cortina de Chema Madoz (Madrid, 1958). Así mismo, Ángeles Agrela (Úbeda, 1966), en la serie *Fanzine* (2014-2015), utiliza el aspecto simbólico y comunicativo del cabello

² Ver figura 2 en ANEXOS.

para crear masas que reemplazan al rostro como si se tratara de una máscara.

Volvamos a otro de los objetos más conocidos de Oppenheim, *Ma gouvernante, my Nurse* (1936). Sobre una bandeja, un par de zapatos de tacón con la suela hacia arriba, están atados con un cordel y adornados como jugosas piernas de pollo.

En esta obra, relacionada con la construcción de la feminidad, el cordel puede leerse como símbolo de la opresión de los roles impuestos a las mujeres, mientras la semejanza de los zapatos del revés con los muslos en tensión, parecen sugerir que la mujer es consumida sexualmente, aunque también podría tratarse de una sutil venganza levemente sádica contra la niñera (Aliaga, 2007:163)³.

Quizá esta multiplicidad de lecturas de su obra, intensifica el desajuste entre la libertad de pensamiento y acción de Oppenheim y la mirada que los demás proyectan sobre su desinhibición e independencia. Sus diecisiete años de crisis creativa (1937-1954), pueden ser una consecuencia de este conflicto, entre lo que ella es y siente de sí misma y el reflejo en la mirada machista del mundo que la rodea.

4. CRISIS PERSONAL (1937-1954)

Como consecuencia del ascenso de Hitler y del partido nazi al poder, el padre de Meret Oppenheim, de origen judío, tuvo que cerrar su consulta en Alemania. Los fondos que financiaban la vida de Oppenheim en París se terminan, circunstancia que, unida a su toma de conciencia de la necesidad de abandonar el círculo surrealista para evolucionar como artista, provocan que en 1937 deje París para unirse a su familia en Basilea. Este escenario y el estallido de la 2ª G.M., sumen a Oppenheim en una larga y profunda crisis personal.

Aunque se conservan pocos trabajos de esta época, nos centraremos en algunos de excepcional intensidad expresiva. *Mujer Piedra* (1938), es un autorretrato metafórico que describe el letargo interior que padecía la artista. Sensación que también relata en un poema de 1933 (Oppenheim, 2019: 22- 25) y traslada

³ Ver figura 3 en ANEXOS.

a *Las Penas de Genoveva* (1939), reinterpretación de una Ofelia sin brazos, donde Oppenheim deja constancia de la impotencia que siente. En 1942, retomará el tema con unos dibujos preparatorios para *Genoveva*, una escultura de 1971.

Invitada por Leonor Fini, en 1939 regresa a París para participar con *Mesa con patas de pájaro* en una exposición sobre mobiliario fantástico en la galería René Drouin. La superficie de la mesa está marcada con pequeñas huellas de pájaro y descansa sobre las patas de un ave de mayor tamaño. Contraste que puede evocar una relación protectora, pero también, la idea más perturbadora del predador y su presa.

No podemos dejar de mencionar los magníficos *Par de guantes* (1942 – 1945), que revelan aquello que debe permanecer oculto, reanudando el encubrimiento-descubrimiento ya tratado en *Desayuno en piel*. En este caso, unos suaves guantes cuya función es proteger, visibilizan el entramado venoso interior.

También René Magritte interroga a los objetos con sus nubes que reciben lluvia o las ropas dotadas de los atributos físicos que deben ocultar. Entre 1935 y 1964 lleva a cabo siete versiones de *Modelo Rojo*, fusión cuidadosamente estudiada entre unas botas de cuero y unos pies humanos.

Una estrategia semejante aplica Marina Vargas cuando las entrañas de sus obras afloran a la superficie. Se constata en *Noli me tangere, no me toques* (2008-2009); en las cabezas de ciervos *Acteón. Trofeo de Caza* (2010) o en las esculturas de su exposición de 2015 *Ni animal ni tampoco ángel*, donde Vargas cuestiona los cánones de belleza dominantes, al desbordar con fibra de poliéster, el interior anatómico en el exterior de estatuas clásicas. También Ángeles Agrela en *La profundidad de la piel* (2010-2011), reinterpreta conocidas obras de grandes maestros arrancándoles la piel. Los retratos de Guido Reni, Vermeer, Durero, Botticelli o Corot, nos miran dejando ver detallados mapas de sus músculos, venas, nervios o vísceras que se acomodan en otras partes del cuerpo, ejerciendo una función diferente a la suya.

En torno a 1954 acaba la crisis de Oppenheim (Curiger, 1989: 61) y su producción vuelve a ser abundante, incorporando temáticas nuevas o modificando las habituales.

5. METÁFORA INFINITA Y POSICIONAMIENTO INTERNACIONAL.

El desarrollo de nuevas formas artísticas originado en las vanguardias trajo consigo otra forma de entender el arte. El proceso artístico se convierte en protagonista necesitando de la presencia activa del público para tener sentido. Oppenheim ejemplifica esta diversificación con *Pareja* (1956), creada para la representación teatral de *El deseo atrapado por la cola*, escrita por Picasso. Un par de botas unidas por las punteras se inutilizan mutuamente al impedir el movimiento, cuestionando con sarcasmo la idea la dependencia. Lo mismo sucede cuando Chema Madoz fotografía en 1992 un par de zapatos atados entre si. Al contemplarlos brota un malestar al intuir que bajo la supuesta quietud se esconde una renuncia⁴.

Otra obra significativa que se suma a la asociación erotismo comida, recubrimientos inusitados y soportes alternativos es, *Banquete de primavera*. Tres hombres y tres mujeres, comen sobre el cuerpo desnudo de una mujer, acentuando así la relación entre cuerpo, comensales y comida. Un ritual de fertilidad que Oppenheim llevó a cabo por primera vez en Berna, 1959 y repite meses después en París con ocasión de la *Exposition internationale du Surréalisme (EROS)*.

Banquete hunde sus raíces en el rechazo a las convenciones de las primeras vanguardias y la exaltación de lo efímero. Lee Miller, Salvador Dalí o Max Ernst, utilizan la comida con punzante irreverencia transformando los alimentos para quebrantar la idea de permanencia. Pero también vemos una prolongación en Allan Kaprow y su utilización del potencial performático de la comida; en *Meat Joy* (1964), el *happening* de Schneemann donde los intérpretes interactúan con carne cruda; en los proyectos de Maciunas o en algunas acciones de Gina Pane y Abramovic.

Paralelamente a este aspecto fetichista, erótico y transgresor, Oppenheim sigue desarrollando una estética afín a la tradición romántica centroeuropea, con paisajes abstractos y visiones de la naturaleza y sus elementos que entienden el cosmos como una totalidad.

⁴ Ver figura 4 en ANEXOS.

Más allá de la *taza de desayuno*, Oppenheim es considerada la artista suiza más importante del siglo XX y una de las creadoras más reconocidas internacionalmente. Lo corroboran: la retrospectiva que el Moderna Musset de Estocolmo le dedicó en 1967; el Premio de Arte de la ciudad de Basilea recibido en 1975; el Gran Premio de la Ciudad de Berlín en 1982; su participación ese mismo año en la Documenta 7 de Kassel y, el prestigioso Premio Meret Oppenheim que desde el año 2001 otorga anualmente la Oficina Suiza de cultura. En este sentido, la retrospectiva *Meret Oppenheim. Mon Exposition* (del 22-10-21 al 13-2-22) en el Kunstmuseum de Berna, intenta liberar a la artista suiza de la etiqueta surrealista, mostrando su naturaleza ecléctica y experimental.

Finalizaremos con *Autorretrato X-Ray* (1964), símbolo de una artista que desarrolló su obra con una apertura radical y sin someterse al mercado del arte adquiriendo un estilo determinado. Se trata de un desnudo en sentido extremo, donde Oppenheim se despoja incluso de su propia desnudez, desafiando visualmente lo establecido al incorporar anillos y pendientes a una prueba radiológica, metáfora visual de una verdad intelectual y artística que hoy siguen siendo pioneras. En esta provocadora imagen, desde la reflexión y el paso del tiempo, la artista expone su propia calavera para exhibir su *Yo* más interno, desvelando su auténtica Naturaleza⁵.

En la primera retrospectiva de su obra celebrada en 1967 en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo, cuando la autora tenía 54 años, no quiso exponer la fotografía *Velada Erótica* de Man Ray, hecha cuando tenía 20. La propia Meret argumentó: “No veo qué tiene que ver mi obra con ese cuerpo de mujer joven” (Page y Parent, 1984: 11-12) prefiriendo que fuera expuesta, *Autorretrato, X-Ray*.

Treinta y tres años después, cuando el museo Reina Sofía le pide a Chema Madoz un autorretrato para su exposición *Objetos 1990-1999*, también decide utilizar su propia radiografía⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

⁵ Ver figura 5 en ANEXOS.

⁶ Ver figura 6 en ANEXOS.

- ALIAGA, Juan Vicente (2007). *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Tres Cantos (Madrid): Ediciones Akal.
- BELTON, Robert (1990). "Androgyny: Interview with Meret Oppenheim", *Dada/Surrealism* 18(1), pp. 63-75. Recuperado de <https://atimeline.omeka.net/items/show/4>. [25/05/2022].
- COMBALÍA, Victoria (1990). "La piel del surrealismo". *El País Semanal* N.º 668. Año XV. pp. 44-49
- COMBALÍA, Victoria (2006). *Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*. Barcelona: Destino.
- CURIGER, Bice, & OPPENHEIM, Meret (1989). *Meret Oppenheim: Defiance in the Face of Freedom*. Cambridge, MA: The MIT Press
- HESSE, Hermann, SEARLS, Damion (2022). *Trees: An Anthology of Writings and Paintings*. San Diego, California: Kales Press
- OPPENHEIM, Meret (1967). *Letter to Mette Prawitz*, Moderna Museet Stockholm. Recuperado de <https://bit.ly/3O2VPAs> [12/04/2022].
- OPPENHEIM, Meret (2019). *Un extraño continente*. Barcelona: Tresmolins.
- OPPENHEIM, Meret (1986). *Meret Oppenheim. Aufzeichnungen 1928 – 1985*. Bern – Berlin: Gachnang & Springer.
- OPPENHEIM, Meret (2013). *Worte nicht in giftige Buchstaben einwickeln*. En L. Wenger y M. Corgnati (eds.), Zürich: Scheidegger & Spiess.
- OPPENHEIM, Meret, et al. (2007). *Meret Oppenheim: retrospectiv: "an enormously tiny bit of a lot"*. En T. Bhattacharya-Stettler y Matthias Frehner (eds.), Ostfildern. Hatje Cantz.
- OPPENHEIM, Meret (2002). "Discurso pronunciado con motivo de la entrega del premio de Arte de la ciudad de Basilea el 16 de enero de 1975". Recuperado de <https://bit.ly/3tJjiOG> [12/04/2022].
- PAGÉ, Suzanne y PARENT, Béatrice (1984). "Entrevista a Meret Oppenheim", París, septiembre 1984, en Meret Oppenheim, París, ACR / Musée d'art moderne de la Ville de París, pp. 11-22.

RAABERG, Gwen (1995). *Surrealism and Women*. Cambridge, Mass. MIT Press

WENGER, Lisa (2020). "Cómo sucedió: el camino recorrido por Meret Oppenheim hasta convertirse en artista, contado por ella misma". Meret Oppenheim. Reflejo de una época. Recuperado de <https://bit.ly/3QvGiur> [15/03/2022]

ANEXOS



Fig. 1. Man Ray, *Erotique voilée*, 1933
Fotografía, 24 × 18 cm. Levy Galerie, Hamburgo. Fuente: <https://bit.ly/3n1n4Q4>



Fig. 2. M.O, *Le déjeuner en fourrure* (1936). MOMA, Nueva York
Fuente: <https://mo.ma/3xCpd9t>



Fig. 3. M.O *Ma gouvernante, my Nurse* (1936). Moderna Museet, Suiza.
Fuente: <https://bit.ly/3bf3gpG>



Fig. 4. Meret Oppenheim, *Pareja*, 1956. Colección privada
Fuente: <https://bit.ly/3nelkCZ>



Fig. 5. Radiografía del cráneo de M.O. 1964/1981, Kunstmuseum Berna.
Fuente: <https://bit.ly/3tL8Vdx>



Fig. 6. Chema Madoz, Autorretarto, 1999.
Fuente: <https://bit.ly/3bfBadX>