FR

Meret Oppenheim

Mon exposition

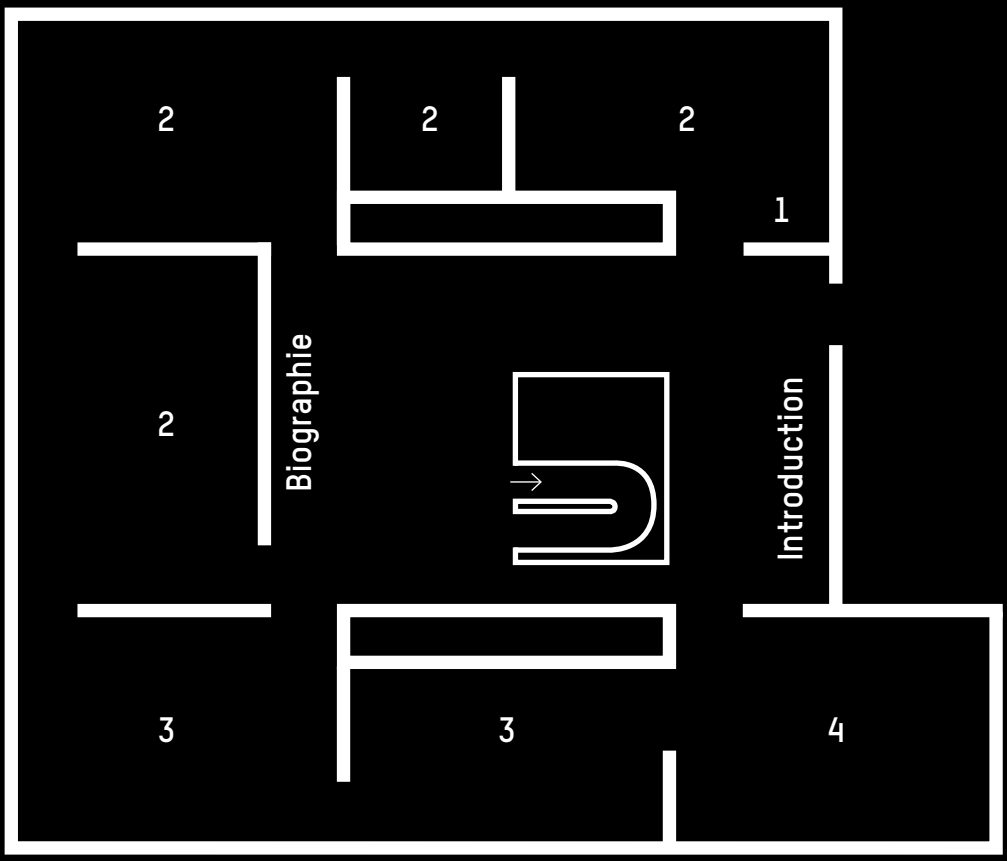
22.10.21 —— 13.2.22

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles

Rez-de-chaussée



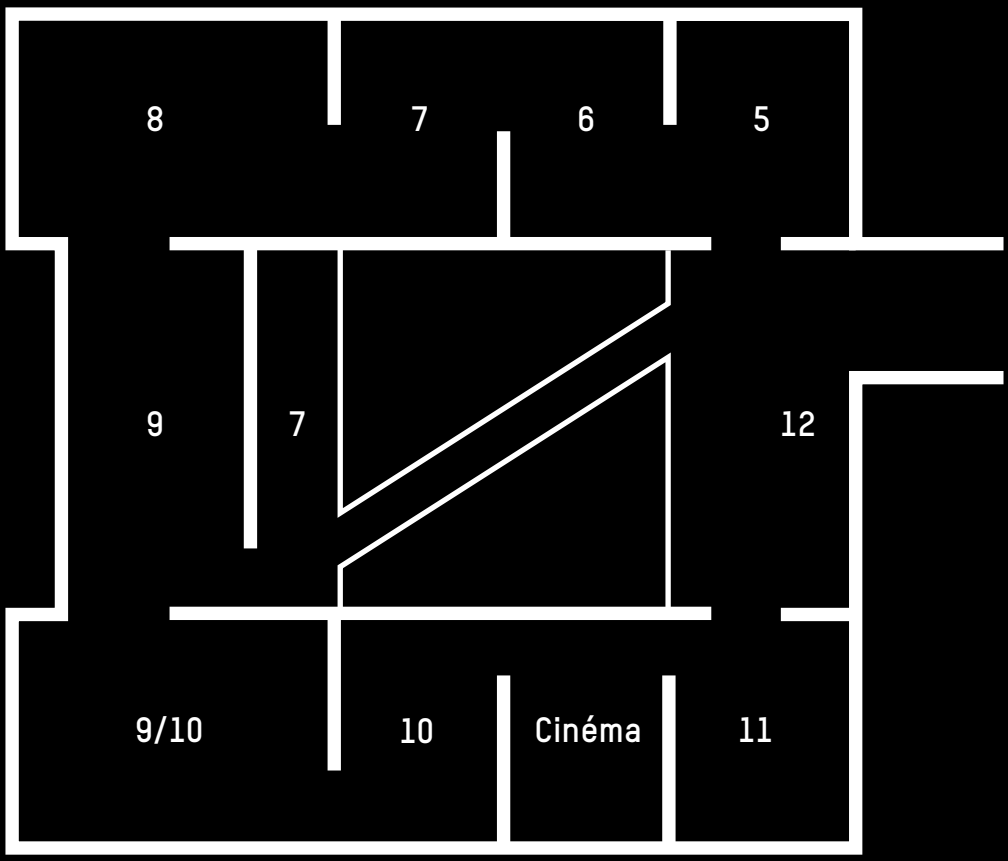
1 L'équation « x = Hase »

2 Débuts et succès à Paris

3 Les années bâloises

4 Plongée dans la scène artistique bernoise

Premier étage



5 Jeux de nuage

6 Nouveau Réalisme et Pop Art

7 Nouvelles étoiles

8 Ancêtres et parents

9 Sujets populaires et pauvreté des matériaux

10 Peinture monochrome et oeuvre tardive

11 Mon exposition

12 Meret Oppenheim Digital

Introduction

Meret Oppenheim. Mon exposition est la première grande rétrospective transatlantique de cette artiste suisse visionnaire et le résultat d'une étroite collaboration entre le Musée d'art de Berne, la Menil Collection de Houston et le Museum of Modern Art de New York.

Son titre, *Mon exposition,* renvoie à l'un des derniers projets d'Oppenheim : une rétrospective imaginaire de son œuvre avec plus de deux cents travaux qu'elle avait sélectionnés et dessinés en miniatures. En 1984, Oppenheim montra une version de cette exposition à la Kunsthalle de Berne mais insista toujours sur le fait qu'il ne s'agissait « que d'un exemple » parmi les nombreuses rétrospectives possibles.

Notre exposition présente les débuts de l'artiste à Paris durant les années 1930 dans les cercles surréalistes ainsi que son développement artistique ultérieur après la Seconde Guerre mondiale à Bâle, Carona, Paris et Berne. Aujourd'hui encore des nombreuses phases de son travail ont principalement été appréciées sous le prisme du surréalisme. Meret Oppenheim s'est pourtant opposée avec véhémence à toute perception unilatérale de son travail. Dans sa correspondance, et également dans les entretiens et les textes, il apparait qu'il était très important pour elle de façonner activement la perception et l'interprétation de son travail. Les œuvres d'Oppenheim des années 1960, 1970 et 1980, en particulier, sont encore peu connues. Notre sélection d'œuvres de cette période la dévoile sous l'angle d'une artiste contemporaine qui a développé une voix artistique indépendante et puissante face au Pop Art, au Nouveau Réalisme et à la peinture monochrome.

Les critiques ont souvent considéré le travail de Meret Oppenheim comme versatile et sans continuité. « L'œuvre d'Oppenheim est complexe et (...) défie toute catégorisation conventionnelle. C'est ce qui la rend si séduisante, mais pose également problème », pouvait-on lire à ce sujet à l'occasion de la dernière rétrospective en 2013. Dans la perspective actuelle, il est difficile de voir en quoi ce défi du classement est problématique. Quelles sont les qualités du travail d'Oppenheim décrites ainsi ? Est-ce son utilisation abondante de matériaux non artistiques et d'objets du quotidien ? Est-ce les associations libres entre l'image et le mot ? Ou s'agit-il des références à différents langages artistiques,compris par les critiques comme incompatibles ou dépassés ?

Fidèle à sa conviction que « la liberté n'est pas donnée, on doit la prendre », comme elle le formula dans son discours à l'occasion de la remise du prix d'art de Bâle en 1975, Meret Oppenheim a développé un concept d'art radicalement ouvert, qui défiait les conventions avec désinvolture. *Mon exposition* présente toutes les phases de son œuvre expérimentale, objets, peintures, sculptures et dessins de 1929 à 1985, et illustre ainsi la grande diversité et l'actualité surprenante de son travail.

1 L'équation « x = Hase »

Née à Berlin en 1913, Meret Oppenheim a grandi dans un environnement bourgeois et libéral en Allemagne et en Suisse. Son père se plonge dans les enseignements du psychanalyste C.G. Jung et dans ses analyses de l'inconscient comme partie de la psyché humaine. Sa grand-mère maternelle, Lisa Wenger-Ruutz, est artiste et écrivaine. Elle est une référence pour Oppenheim, qui rend souvent visite à ses grands-parents à Delémont, Bâle et Carona. Dès ses œuvres de jeunesse, se dévoilent des thèmes et des techniques qu'Oppenheim continue à développer tout au long de sa carrière.

A Bâle, Oppenheim étudie à l'école Rudolf Steiner, qui encourage ses élèves notamment dans les domaines créatifs et manuels. Très jeune, elle écrit au sujet de ses rêves, ce qu'elle continuera à faire jusqu'à la fin de sa vie. L'un des premiers travaux picturaux conçu à partir de la matière des rêves est le dessin ***Wachtraum*** (Rêve éveillé, 1929) dans lequel Oppenheim dépeint deux rêves et superpose ainsi plusieurs réalités. La description du rêve se trouve au dos de la feuille, qui fait partie de la liasse de rêves dont la publication fut prévue par Oppenheim en 1984.

Au cours de ses derniers jours d'école à Lörrach, Oppenheim a dessiné une mystérieuse équation mathématique dans son cahier (***Das Schulheft***, Le Cahier d'une écolière, 1930/1973). De part la solution originale de l'équation, x = Hase (lapin), elle amène, de manière ludique, la logique mathématique à l'absurde. Elle remet ce livret à son père avec le souhait de devenir artiste. Elle l'offrira plus tard à André Breton, l'une des figures marquantes du surréalisme, qui le publiera dans une revue surréaliste.

Oppenheim est consciente de l'image traditionnelle de la femme – plus particulièrement des femmes issues de milieu bourgeois – et des attentes qui y sont associées. Sa perspective d'un avenir professionnel recevait toutefois le soutien de sa famille. A l'âge de 18 ans, elle décide de ne pas avoir d'enfant et rend compte de cette décision dans un dessin impressionnant, qu'elle a décrit comme une « rébellion contre l'image ancienne de la femme » : ***Votivbild (Würgengel)*** (Image Votive [ange extrangleur], 1931) montre, à l'aide d'une touche nerveuse et d'un style expressif, une femme ailée tenant un enfant dans ses bras, du sang coulant de sa gorge tranchée.

2 Débuts et succès à Paris

De 1932 à 1937, Meret Oppenheim a vécu et travaillé principalement à Paris. L'artiste, autodidacte, conserve en dessin un style expressif et un certain intérêt pour le macabre et crée de nombreux dessins dans lesquels elle donne forme à des idées spontanées et à des scènes inexplicables (***Unter dieser Landschaft hat es ausgezeichnete Flüsse*** (*Sous ce paysage il y a d'excellents ruisseaux*, 1933) ou ***Leiche in einem Boot*** (Cadavre dans un bateau, 1936). Ses premiers tableaux comme ***Sitzende Figur mit verschränkten Fingern*** (Personnage assis se croisant les doigts, 1933), ***La nuit, son volume et ce qui lui est dangereux*** (1934) ou ***Husch-husch, der schönste Vokal entleert sich, M.E. par M.O.*** (Husch, husch, la plus belle voyelle se vide., M.E. par M.O., 1934) mettent en évidence l'ouverture simultanée d'Oppenheim à l'imagerie abstraite et figurative. Les titres choisis pour les œuvres, aux sonorités mystérieuses, sont souvent suggestifs et ajoutent un élément poétique au contenu de l'image.

À Paris, Oppenheim appartient au groupe surréaliste qui s'est formé autour du poète André Breton dans les années 1920 et 1930. Passionnée par les nouvelles connaissances sur le psychisme humain, elle continue à traiter sur un pied d'égalité le conscient et l'inconscient, le rêve et la réalité. Dans des objets tels que ***Kasten mit Tierchen*** (Boîte avec petites bêtes, 1935/1973), Oppenheim l'exprime à travers des combinaisons surprenantes de motifs et de matériaux. A l'ouverture de la boîte, des petits morceaux de pâtes alimentaires deviennent visibles, réinterprétés comme des animaux vivants. Tout aussi surprenante est l'association d'un plateau d'argent et de chaussures à talon féminines posées dessus, qui semblent inviter à être mangées comme un poulet (***Ma gouvernante – my nurse – mein Kindermädchen*** (1936/1967). Avec des objets comme ceux-là, l'artiste créait déjà à cette époque des icônes du surréalisme.

Oppenheim applique également la méthode de la métamorphose dans sa conception de bijoux et d'accessoires. Un collier (***Halsband,*** Collier, 1934 – 1936) est fait de petits os qui restent normalement cachés sous la peau. Le jeu de la connexion entre l'intérieur et l'extérieur est également visible dans les ***Pelzhandschuhe*** (Gants en fourrure, 1936 – 1984), dans lesquels les qualités animales et donc libidineuses de l'être humain deviennent visibles pour le monde extérieur.

Les années parisiennes démontrent toute l'étendue de son plaisir à travailler et à expérimenter des techniques, des matériaux et des sujets, qui sera dorénavant une caractéristique de l'œuvre d'Oppenheim.

3 Les années bâloises

En raison de son patronyme juif et de la discrimination qu'elle subit alors en Allemagne, la famille d'Oppenheim s'est d'abord installée à Bâle dans les années 1930. Après son retour de Paris en 1937, l'artiste, qui se tourne vers les théories du psychanalyste C.G. Jung autour du processus de développement de la personnalité et de la théorie des archétypes, recherche un accès théorique à la créativité. Pendant quelques années, elle suit les cours de peinture de l'Ecole de commerce générale conçoit également des costumes pour des représentations théâtrales et produit des **Masques**, dont certains sont portés par elle-même au Carnaval de Bâle.

À partir de ces années, Oppenheim utilise des légendes, des contes mythologiques et des contes de fées avec leurs éléments surnaturels tels que des créatures mythiques ou des métamorphoses comme point de départ de ses propres inventions visuelles fantastiques. Le tableau ***Steinfrau*** (Femme-pierre, 1938) montre un personnage allongé sur un talus, dont les jambes s'enfoncent dans une source d'eau vive, tandis que le reste de son corps est figé dans un amas de cailloux. Dans ***Einige der ungezählten Gesichter der Schönheit*** (Quelques-uns des innombrables visages de la beauté, 1942), Oppenheim démontre jusqu'où peut aller son imagination picturale. Elle peint une maison, un oiseau dans une cage dorée et un certain nombre d'autres figures étranges qui emmènent dans un monde mystérieux et inconnu à la place de la tête d'une figure énigmatique tenant un lapin. Oppenheim a reproduit la scène avec une touche naturaliste soignée, imitant la texture des toiles des maîtres anciens, un style qu'elle utilisa en particulier dans les années 1940, avant de le rejeter plus tard. Au cours de cette phase de création, Oppenheim, insatisfaite de son travail, détruit nombre de ses œuvres. Parmi celles qui ont survécu, on trouve ***La Passion de Geneviève*** (1939), qui montre une femme flottante au regard vide et sans bras, et qui, interprétée symboliquement, exprime la propre incapacité d'Oppenheim à agir. Au fil des années, Oppenheim reprendra encore et encore la figure de Genoveva et la réinterprétera formellement.

Le procédé de ***Toter Falter*** (Papillon mort, 1946) annonce déjà son utilisation intensive future de matériaux naturels. Dans cet assemblage, Oppenheim réunit de manière impressionnante son double intérêt pour les métamorphoses et les matériaux. Sur une surface en bois peinte en noir, elle dispose des ardoises de telle manière qu'un papillon en émerge. La fragilité de cet insecte délicat contraste avec la dureté de la pierre.

4 Plongée dans la scène artistique bernoise

En 1949, Oppenheim s'installe à Berne. En proie à des doutes sur sa création artistique et sur son développement personnel depuis son retour à Bâle, elle y loue à nouveau un atelier pour la première fois en 1954. Elle fait rapidement partie de la scène artistique active autour de la Kunsthalle de Berne et échange de façon permanente avec des artistes, de sa génération ou plus jeunes.

C'est à Berne que des sculptures de plus grand format voient le jour pour la première fois, telles que ***Maske*** (Masque, 1959), ***Der grüne Zuschauer*** (*Le spectateur vert*, 1959) ou ***Urzeit-Venus*** (Vénus primitive, 1962), les deux dernières étant basées sur des dessins des années 1930. Pour la représentation de la déesse de l'Amour, Oppenheim choisit une forme archaïque, aux contours arrondis et sensuels. La conception tridimensionnelle se passe de membres et ne met en valeur que la colonne vertébrale, colorée dans un bleu intense, et une tête en paille. Tout au long de son travail, l'artiste se réapproprie ses propres idées, motifs et œuvres du passé et les utilise comme point de départ pour de nouvelles interprétations. Cette manière de procéder et le catalogue d'images de références qui en résulte révèlent la réceptivité d'Oppenheim à des définitions en évolution constante et fluide.

A partir des années 1950, le thème de la nature se manifeste dans le choix des matériaux et des motifs. ***Der Rabe*** (Le corbeau, 1961) consiste en un champignon spongieux intégré à l'image de manière à suggérer la forme d'un oiseau assis sur un arbre. A partir de cette période, serpents et insectes tels que des coléoptères, des chenilles ou des papillons apparaissent aussi sous diverses formes dans l'œuvre d'Oppenheim. Ils peuvent être mis en lien avec son intérêt pour les symboles de métamorphose formulés par C.G. Jung. Pour la représentation de ***Termiten-Königin*** (La reine des termites, 1959), symbole d'une figure féminine puissante et productive, l'artiste s'est appropriée un panneau de bois ovale encadré d'écorce. L'épaisse pièce de bois sert à la fois de support physique pour la peinture et de corps tridimensionnel pour l'insecte se tortillant. Dans la pièce ***Verzauberung*** (Enchantement, 1962), l'intérêt pour l'imitation des matériaux est évident. Le petit animal à fourrure visible au premier plan n'est pas une véritable carcasse de loutre taxidermisée, mais un morceau de carton peint de manière faussement réaliste. Oppenheim aime aussi recourir à des imitations préfabriquées, comme le papier imitation bois sur lequel deux créatures ressemblant à des insectes se rencontrent dans ***Blau und rotes Paar*** (Couple bleu et rouge, 1962).

5 Jeux de nuage

Les corps célestes et les nuages forment un ensemble pictural particulier dans l'œuvre de Meret Oppenheim, qui en a travaillé intensivement la représentation dans les années 1960. Dans ***Drei Wolken über Kontinent*** (Trois nuages sur continent, 1964), sur un arrière-fond aérien, une forme verte bien découpée forme un socle, d'où émergent quatre bâtonnets sombres. Ceux-ci se combinent pour former des « nuages » déchiquetés en blanc, rouge et bleu clair. Dans cette composition, Oppenheim joue avec l'idée d'un cadre naturel stéréotypé en reprenant le sol vert, le ciel bleu et les nuages blancs du paysage classique, mais en transformant ces éléments en une composition entièrement artificielle.

Oppenheim immortalise les formations nuageuses éphémères non seulement en peinture, mais aussi en sculpture. Dans ***Sechs Wolken auf einer Brücke*** (Six nuages sur un pont, 1975), qui reprend une idée de 1963, Oppenheim développe le jeu de contraste entre forme définie et indéfinie de manière surprenante. Le caractère éphémère du nuage, dont la forme change et se dissout constamment, contraste avec la durabilité du matériau bronze. Oppenheim fait ressembler les nuages à des structures organiquement développées à partir du sol et connectées fermement à la terre. L'une de ces formes de nuages se retrouve également dans ***Wolke auf einem Schiff*** (Nuage sur un bateau, 1963), dans lequel elle est réinterprétée comme la voile d'un navire.

Le jeu des formes dans le tableau ***Frühlingstag*** (Jour de printemps, 1961) est différent. Une petite nacelle métallique fixée au tableau rappelle la nacelle d'une montgolfière. A la place d'un ballon rempli d'air, le panier est suspendu à une masse rose-rouge ressemblant à un chewing-gum élastique. Oppenheim met en œuvre la forme à l'aide d'une matière plastique qu'elle utilise souvent, appliquée sur la toile puis coloriée.

6 Nouveau Réalisme et Pop Art

Dans les années 1960, Oppenheim élargit sa pratique de l'utilisation de matériaux naturels sur des articles commercialisés. Avec un esprit subversif, elle combine un verre à bière avec de la mousse artificielle, un article de farce et attrapes bon marché, et une queue de fourrure en guise de poignée : ***Eichhörnchen*** (Ecureuil, 1960/1969) devient un puzzle en trois dimensions dans lequel un animal et un verre à bière peuvent être vu en même temps. L'objet ***Das Paar (mit Ei)*** (Le couple [avec œuf], 1967) se rapporte à une œuvre de 1956. Dans ce document, deux bottes sont unies par le sommet et, selon Oppenheim, transformées en un « étrange couple unisexe ». Dans la dernière version ici visible, elle assemble également les bouts de chaussures restants pour former un « œuf », placé dans un nid de lacets. Dans ***Oktavia*** (1969), l'artiste reflète le contour d'une scie et l'utilise pour créer un être anthropomorphe mystérieux. La langue saillante charge la silhouette de connotations sexuelles, tandis que les dents de la lame de scie ajoutent à l'aspect dangereux et inquiétant de l'œuvre.

La mise en scène différente et la réinterprétation d'objets banals issus du quotidien ouvrent une multitude de possibilités d'interprétation. Cette approche, ancrée dans le mouvement Dada et le Surréalisme, a été reprise et développée dans des mouvements artistiques ultérieurs tels que le Nouveau Réalisme ou le Pop Art des années 50 et 60. La pratique d'Oppenheim révèle une parenté évidente avec celles de ses contemporains, lorsqu'elle reprend des motifs issus de la société de consommation, combine des objets du quotidien et les fait évoluer poétiquement. Ordonner ces œuvres dans le contexte de l'après-guerre et en tenant compte de l'environnement artistique d'Oppenheim (auquel Daniel Spoerri et Jean Tinguely appartiennent également) élargit et complète le regard porté sur l'œuvre de l'artiste, souvent assignée de manière anachronique et dans sa globalité au Surréalisme.

7 Nouvelles étoiles

Déjà intéressée par le langage pictural abstrait au début de sa carrière, son double intérêt pour les représentations de la nature et l'abstraction géométrique s'est accru dans les années 1960. Dans ***Blume auf Hügel*** (Fleur sur colline, 1964), elle réduit la fleur du titre à une sphère lumineuse, entourée d'anneaux de couleur ose et bleu pâle, et la « colline » à un empilement de triangles. Interrompant la géométrie ordonnée de la scène, six tentacules d'aspect organique se dressent au-dessus.

La représentation unique en son genre par Oppenheim des paysages célestes se révèle dans ***Mond und Wolken*** (Lune et nuages, 1963), qui, de par ses formes géométriques cassantes superposées et son jeu avec la transparence et les couches de couleur, est un exemple convaincant de la fusion habile entre exploration des formes géométriques et phénomènes naturels. Bien qu'il ne soit pas clair quelles formes font référence à la lune et aux nuages du titre, l'interprétation du thème par Oppenheim reste fidèle, comme par magie, à la variabilité dynamique des nuages et à la forme énigmatique de la lune. Dans ses représentations d'étoiles, Oppenheim donne aux sphères gazeuses, perçues depuis la Terre comme des points lumineux, des formes bien définies. Alors qu'elle représente principalement le soleil comme une surface ronde (***Sonne in Abendwolken***, Soleil dans nuages du soir, 1963), elle choisit à plusieurs reprises la forme du losange pour les étoiles, comme dans le tableau ***Neue Sterne*** (Nouvelles étoiles, 1977 – 1982), sur lequel les losanges aux couleurs pop volent au-dessus d'une sombre silhouette de ville dans le ciel nocturne.

Achat-Landschaft (Paysage d'agates, 1971) montre l'intérêt particulier qu'Oppenheim porte aux agates à partir des années 1970. Elle collectait ces pierres formées, au fil des siècles, dans la roche souterraine et remontant à la surface comme les témoins d'une époque révolue. L'artiste étudie la texture des formations minérales et les conserve dans des dessins détaillés, mais transfère aussi les veinures observées dans des formations abstraites, comme dans le tableau ***La condition humaine (Da stehen wir)*** (La condition humaine [Nous en sommes là], 1973).

8 Ancêtres et parents

Dans un grand nombre d'objets sculptés, Oppenheim choisit comme point de départ des cadres décoratifs. Ces cadres, tirés de leur contexte domestique, ne montrent pas des portraits de personnes, mais plutôt des créations imaginaires avec des attributs en partie humains. Pour l'œuvre ***Eine entfernte Verwandte*** (Un parent éloigné, 1966), Oppenheim a formé deux seins allongés en plâtre, qui ont été divisés au milieu par un bâton de forme phallique. Avec cette combinaison d'éléments féminins et masculins, cette composition peut être lue comme une mise en œuvre ludique de la croyance d'Oppenheim selon laquelle l'esprit humain est androgyne. Dans l'objet sculpté ***Der Vorfahre mit den zwei Nasen, genannt Vogel-ei*** (L'ancêtre aux deux nez, nommé Oiseau-œuf, 1968) Oppenheim place également au premier plan des attributs individuels choisis et renonce à un portrait réaliste : moulés en résine synthétique, deux « nez » bombent sous le cadre en cuir. ***Roter Kopf*** (Tête rouge, 1969) – dans laquelle Oppenheim a monté un cadre métallique en bronze de travers sur un socle en bois – semble beaucoup plus rugueux. Des morceaux de bois tranchants en dépassent, la peinture rouge brillante rappelant un cou avec une tête coupée. Ses œuvres aux apparences de créatures humaines sont exemplaires de la pratique artistique d'Oppenheim au cours de cette décennie, imaginative et subversive. L'utilisation virtuose d'une grande variété de matériaux naturels et synthétiques témoigne de sa maîtrise technique des matériaux, qui remonte en particulier à sa formation de restauratrice.

Oppenheim aimait le jeu des masques et la possibilité, simultanément, de montrer les choses, de les cacher ou même de les capturer dans leur ambiguïté. Elle s'est représentée à plusieurs reprises sous une forme cryptée. En 1964, elle laisse réaliser une ***Röntgenaufnahme des Schädels M.O.*** (Radiographie du crâne de M.O.) qui montre le crâne, la colonne vertébrale et les os de la main de l'artiste vus de profil. Contrairement à un portrait classique, elle ne met pas en exergue son apparence extérieure, mais ce qui se cache en dessous. Dans une autre œuvre, l'artiste dessine un mélange d'entrée de grotte et de paysage archaïque en petit format et nomme la composition ***Selbstporträt und curriculum vitae seit dem Jahr 60 000 a.C.*** (*Autoportrait et esquisse biographique depuis l'an 60 000 a.C.,* 1966). Le dessin est la représentation imagée de l'inclusion d'Oppenheim dans la marche du monde à travers les âges.

9 Sujets populaires et pauvreté des matériaux

Les esprits de la nature, les sorcières et les fées peuplent continuellement l'œuvre d'Oppenheim et témoignent de son intérêt pour les créatures magiques et les métamorphoses. À partir des années 1960, un grand nombre de sculptures qui rappellent, dans la forme et dans l'esprit, des idoles ou des images cultuelles voient le jour, comme ***Gartengeist*** (L'esprit du jardin, 1971). La petite sculpture se compose d'un tronc d'arbre aux formes étranges orné de fibres de palmier d'où semble pousser une spatule en bois aux traits de visage archaïques. L'utilisation de matériaux dits « pauvres » tels que le bois, le papier, le tissu, la cire ou la céramique révèle des références au mouvement artistique contemporain de l'Arte Povera. Tel est également le cas pour la variante du motif ***Genoveva*** (1971) présentée dans cette salle pour laquelle l'artiste utilise une planche de bois dont les bâtons attachés sur les côtés rappellent des bras cassés.

En 1965, l'année où Oppenheim s'est rendue pour la première fois à New York, elle goûte une dose de champignon hallucinogène et met par écrit ses expériences, narrant par exemple la perception d' « ornements en pulsation et en mouvement ». L'esprit des années 60 et 70 se retrouve également dans les œuvres de ces années-là, l'artiste se référant à de nombreuses reprises à la culture populaire et aux médias de masse, comme il est d'usage dans le Pop Art. Dans le collage ***Octopus's garden*** (Le jardin de la pieuvre, 1971), elle crée un paysage sous-marin psychédélique et lui donne le titre d'un hit des Beatles. L'aura médiatique de l'alunissage se retrouve également dans son travail : ***Endlich Nachrichten von unseren Astronauten!*** (Enfin des nouvelles de nos astronautes !, 1975) fait référence dans le titre au voyage dans l'espace et, dans sa mise en œuvre technique, rappelle les *Combine Paintings*, dans lesquelles des objets du quotidien sont mêlés à la peinture.

Les rêves et la reconnaissance de leur importance et de leur signification sont des compagnons constants d'Oppenheim et font partie de son corpus d'images. Avec le tableau ***Das Geheimnis der Vegetation*** (Le secret de la végétation, 1972), elle traduit un rêve des années 40 en une expérience visuelle chatoyante de motifs et de structures. Deux spirales verticales, rappelant une double hélice, serpentent à travers des losanges verts et des rectangles blancs, et se fondent dans une forme ovale flottante et un cône de lumière en pulsation.

10 Peinture monochrome et œuvre tardive

Dans les années 1970, une série de peintures grand format, toutes liées au phénomène naturel du brouillard, voit le jour. Les objets mentionnées dans les titres respectifs ne sont pourtant reconnaissables qu'indirectement, à travers leurs ombres (comme dans ***Nebelkopf***, Tête de brouillard, 1974) ou leurs contours. Ces œuvres peuvent également être regardées à travers le prisme de la peinture monochrome, dans laquelle les motifs illusionnistes s'effacent au profit de la couleur pure. La proximité d'Oppenheim avec la Kunsthalle de Berne, qui fut l'une des premières institutions en Europe à montrer, par exemple, les nouvelles peintures uniquement blanches de Robert Ryman, permet d'inclure de tels parallèles contemporains à l'observation des images de brouillard d'Oppenheim.

A partir des années 1960, Oppenheim avait dessiné à plusieurs reprises des projets de fontaines - en 1982, elle est chargée de concevoir une fontaine pour la ville de Berne. Elle conçoit pour la Waisenhausplatz, à proximité immédiate du musée d'art, une tour en béton en forme de colonne, autour de laquelle des gouttières s'enroulent en spirale. Le motif de la tour se retrouve également dans le modèle de sculpture ***Die Hand (Turm)*** (La main [tour], 1964 – 1982), qui se compose de quatre blocs en polystyrène et de couleurs différentes. Pour la fontaine de la Waisenhausplatz, en revanche, Oppenheim a choisi une forme ouverte : ***Brunnen*** (Fontaine, 1983) change selon la saison en raison des différentes plantes poussant sur sa surface et du débit de l'eau. Sa structure organique et sa forme dynamique sont emblématiques du concept de travail radicalement ouvert qu'Oppenheim a incarné tout au long de sa vie.

En 1983, Oppenheim a peint des hommages à deux écrivaines romantiques. Elle fait référence à Karoline von Günderode et Bettine Brentano, dont l'aspiration à l'indépendance et à l'épanouissement artistique a reçu une nouvelle attention grâce au mouvement féministe des années 1970. L'examen de leurs vies, de leurs œuvres et, en particulier, de leur réception reflète la quête de modèles historiques ou de figures d'identification chez Oppenheim.

11 Mon exposition

En 1983, Oppenheim réalise une série de douze dessins grand format. Sur la première des feuilles de papier numérotées, elle y appose l'inscription : « Cette 'exposition imaginaire' n'est qu'un exemple. J'ai dû laisser de côté beaucoup d'œuvres qui ne sont pas moins importantes pour moi ». Les dessins, intitulés ***M.O. : Mon exposition***, montrent une sélection d'œuvres de la main d'Oppenheim, qu'elle reproduisit en miniature. Elle les organise dans un espace d'exposition virtuel en divisant les feuilles horizontalement, en deux murs d'exposition, le long desquels elle positionne ses œuvres et les relie les unes aux autres.

La confection de ces dessins peut être lue comme une expression d'autodétermination quant à la classification de son travail. L'approche pluraliste d'Oppenheim et ses moyens d'expression polyvalents au niveau stylistique ont toujours été un défi pour l'histoire de l'art, qui a principalement affecté son travail au seul Surréalisme. Ce faisant, les étapes de développement et les affinités avec diverses tendances d'après-guerre dans le travail d'Oppenheim ont été négligées et niées. Ainsi, à partir des années 1970 au plus tard, l'artiste tente d'influencer sa réception et de s'opposer à la fausse récupération de ses œuvres d'art.

Dans les douze dessins présentés ici, des qualités centrales pour le travail d'Oppenheim telles que le jeu, la précision et l'ouverture sont combinées. Les œuvres, reproduites presque fidèlement au crayon, sont chacune pourvues d'un titre et d'une année de création, suggérant un ordre essentiellement chronologique. Les dessins furent utilisés pour mettre en œuvre la première grande rétrospective d'Oppenheim à Berne, sa ville d'adoption. En 1984 s'ouvrait à la Kunsthalle l'exposition que Meret Oppenheim avait montée avec Jean-Hubert Martin. Les photographies grand format dans la cage d'escalier de notre exposition donnent une impression de cette rétrospective – aux côtés de laquelle l'artiste donna également crédit à d'autres.

12 Meret Oppenheim Digital

Meret Oppenheim a choisi des combinaisons de matériaux inhabituelles et surprenantes pour beaucoup de ses œuvres d'art. Elle a utilisé des trouvailles issues de la nature, des objets du quotidien et des matériaux synthétiques alors nouveaux pour son époque. Le caractère expérimental et la fragilité de telles œuvres sont un défi en termes de conservation, mais en même temps, elles ouvrent à une multitude de niveaux d'interprétation possibles. C'est là qu'intervient le projet numérique Meret Oppenheim Digital: des procédés de numérisation innovants offrent de nouvelles possibilités de documentation, de recherche et de conservation. Et ils ouvrent de nouvelles voies pour la médiation et la diffusion des œuvres d'art au-delà des frontières.

A titre d'exemple, nous présentons ici l'œuvre de Meret Oppenheim ***Bauernfrau, auf dem Kopf einen Korb tragend*** *(Paysanne portant un panier sur sa tête, 1960)*. L'artiste a réalisé l'objet à partir de fins morceaux de bois sciés qu'elle a peints à l'huile. La présentation de cette sculpture sous un capot de protection en verre, qui correspond aux normes de sécurité muséales, avait déjà été choisie consciemment par l'artiste elle-même pour cette œuvre et quelques autres en raison de leur fragilité. La matérialité de tels objets ne peut donc être perçue qu'à distance, filtrée à travers le verre. Il est dans ce cas d'autant plus enrichissant, à l'aide des dernières techniques numériques, de pouvoir examiner l'œuvre d'art dans ses moindres détails. Ceci est rendu possible grâce à un modèle 3D de haute précision dans lequel chaque point est mesuré, puis calculé sur la base de scans haute résolution de la sculpture. Les informations concernant les coloris ont été enregistrées grâce à la photogrammétrie et combinées avec le modèle en volume. Il en résulte un substitut de nature numérique que nous pouvons laisser flotter dans l'espace virtuel et faire pivoter, zoomer ou dé-zoomer à notre guise.

Des modèles numériques 3D comme celui-ci permettent la recherche de nouvelles formes d'accès aux œuvres d'art. Néanmoins, ils constituent, dans le même temps, le point de départ d'un dialogue critique autour de la compréhension des originaux et des copies numériques et de l'accès à ceux-ci.

Meret Oppenheim
Portrait au tatouage, 1980
Spray sur photo
Hermann und Margrit Rupf-Stiftung,
Kunstmuseum Bern
© 2021, Pro Litteris Zurich

Biographie

1913 Meret Elisabeth Oppenheim nait à Berlin le 6 octobre, aînée des trois enfants de la Suissesse Eva Wenger et de l'Allemand Erich Alfons Oppenheim.

1914 – 1931 Elle passe son enfance dans le sud de l'Allemagne ainsi qu'à Delémont, Bâle et Carona. A la fin de sa scolarité, elle suit brièvement l'enseignement de l'Ecole de commerce générale de Bâle et décide d'être peintre.

1932 – 1934 En mai 1932, Oppenheim se rend pour la première fois à Paris pendant quelques mois avec la peintre Irène Zurkinden et travaille dans divers ateliers ; elle retourne toujours régulièrement dans sa famille. Elle visite sporadiquement l'Académie de la Grande Chaumière et rencontre bientôt Jean Arp, Alberto Giacometti, Max Ernst et Sophie Taeuber-Arp. En octobre 1933, elle prend pour la première fois part à une exposition des Surréalistes et fréquente le cercle d'André Breton et leurs cafés de prédilection. Au cours des années suivantes, elle se lie d'amitié avec Leonor Fini, Dora Maar, Marcel Duchamp, Man Ray et André Pieyre de Mandiargues, entre autres. Oppenheim reste en contact avec beaucoup d'entre eux tout au long de sa vie.

1936 La première exposition personnelle d'Oppenheim a lieu à la galerie Schulthess de Bâle. Dans le cadre d'importantes expositions surréalistes à Paris, Londres et New York, elle expose, entre autres œuvres, une tasse, une soucoupe et une cuillère recouvertes de fourrure.

1937 A partir du début de la Seconde Guerre mondiale, la situation s'est aggravée pour la famille Oppenheim qui vit en Allemagne, discriminée en raison de son patronyme juif. Le soutien financier alloué à Meret Oppenheim par son père, qui doit fermer son cabinet médical, diminuant, elle essaie de gagner de l'argent avec des créations de mode. Elle quitte finalement Paris et le réseau qu'elle y a construit et rejoint sa famille installée à Bâle. Elle y suit des cours de peinture à l'Ecole de commerce générale jusqu'en 1943 et entre en contact avec des artistes locaux, notamment le groupe moderniste Gruppe 33.

1938 À Bâle, Oppenheim apprend à restaurer des tableaux et, comme son père, étudie les écrits de C.G. Jung, qui l'influencent de manière significative. Avec Leonor Fini et André Pieyre de Mandiargues, elle voyage en Italie.

1939 Le contact avec ses amis artistes parisiens, dont beaucoup ont également quitté le pays, se fait désormais presque exclusivement par correspondance. L'isolement affecte également le travail artistique d'Oppenheim. Elle évoque un profond blocage envers le travail, mais continue à travailler régulièrement. La situation politique reste précaire : son séjour en Suisse est garanti par un titre de séjour temporaire. Comme beaucoup de ses ami.e.s, elle envisage d'émigrer aux États-Unis, mais abandonne finalement ce projet. Les années de guerre en Suisse sont marquées par le mouvement de « Défense spirituelle », qui crée des conditions difficiles pour les représentants de l'avant-garde. Par l'intermédiaire de Leonor Fini, Oppenheim peut participer à une exposition de mobilier fantastique à Paris. Ce sera la dernière visite d'Oppenheim à Paris pour les dix prochaines années.

1940 – 1947 Oppenheim expose avec les groupes Gruppe 33 et Allianz et également dans des expositions privées ou de taille plus modeste et fait la connaissance de Jean Tinguely. Elle commence à s'intéresser aux productions scéniques, conçoit des costumes et des affiches. Elle écrit un scénario, *Kaspar Hauser oder die Goldene Freiheit* (Kaspar Hauser ou la liberté en or), encore jamais été adapté au cinéma.

1949 En épousant Wolfgang La Roche, Oppenheim obtient la nationalité suisse. Elle s'installe avec lui à Berne et ouvre un magasin d'antiquités dans la Junkerngasse.

1952 Sa première exposition personnelle depuis la guerre prend place à la Galerie d'Art moderne de Bâle, dirigée par l'ancienne camarade de classe d'Oppenheim à l'Ecole de commerce, Marie-Suzanne Feigel.

1954 Cette année marque la fin d'une phase qui durait depuis 1937 et qu'Oppenheim nomma plus tard la « crise ». En décembre, Oppenheim emménage dans un atelier dans la Kesslergasse à Berne et s'intègre dans la scène artistique bernoise, qui se réunit régulièrement au Café de Commerce. Au cours des deux décennies suivantes, la Berner Kunsthalle s'impose comme un lieu d'exposition important pour l'art contemporain et attire des grands noms de l'art national et international.

1956 Pour la pièce de Pablo Picasso *Comment on saisit les vœux par la queue*, Oppenheim fait une nouvelle traduction en allemand. La pièce sera jouée dans un petit théâtre à Berne sous la direction de Daniel Spoerri. Oppenheim conçoit les costumes et les masques et apparaît elle-même dans la pièce.

1959 Le 15 avril, Oppenheim accueille le *Dîner sur la femme* ou *Le festin.* Elle y invite Lilly Keller, Toni Grieb, Hannes W. Witschi et Rainer U. Althaus à un dîner, pendant lequel elle drape de nourriture une femme nue inconnue. A *l'Exposition InteRnatiOnale du Surréalisme* à la galerie Daniel Cordier à Paris, le dîner sera reconstitué en public. Oppenheim conçoit cette nouvelle mise en scène comme voyeuriste et éloignée de son idée originale ; elle prend alors ses distances avec l'initiateur de l'exposition, son ami André Breton.

1965 Les œuvres d'Oppenheim sont présentées à la Biennale de São Paulo. Après le voyage au Brésil, Oppenheim se rend à New York.

1966 La peinture murale *Wolke und Gestirne* (Nuages et étoiles) à l'école Monbijou de Berne (aujourd'hui BFF) est la première commande publique d'Oppenheim. Avec *Zwei hinter Wolken ziehende Gestirne* (Deux étoiles se déplaçant derrière les nuages), elle remporte également le concours de tapisserie pour la Bibliothèque universitaire de Bâle.

En octobre, elle participe au *happening* sur la colline Lueg avec des artistes bernois tels que Lilly Keller, Bernhard Luginbühl, Christian Megert et Willy Weber.

1967 La première rétrospective Meret Oppenheim a lieu au Moderna Museet de Stockholm, dirigée par Pontus Hultén.

Son mari, Wolfgang La Roche, décède en décembre.

1968 Emménage dans un appartement mansardé avec un atelier dans la Zieglerstrasse à Berne. Un autre lieu de résidence est la maison familiale Casa Costanza à Carona, au Tessin, où elle reçoit de nombreux amis artistes au cours des années suivantes.

Sa première exposition personnelle à Berne a lieu à la galerie Krebs, au cours de laquelle aucune œuvre n'est vendue.

1971 Avec Lilly Keller, Oppenheim est commissaire de l'exposition *Die andere Realität* (L'autre réalité) dans la salle blanche du Musée d'art de Berne.

1972 En mars, elle achète un atelier à Paris avenue de Jean Moulin, non loin d'un de ses ateliers des années parisiennes. Dès lors, elle fait la navette entre Berne, Paris et Carona.

1974 Le Musée d'art de Soleure organise sa première rétrospective en Suisse, qui sera également montrée à Winterthur, puis en Allemagne (à Duisbourg)

Oppenheim fait son premier voyage en Israël avec Anna Boetti et Roberto Lupo.

1975 Le 16 janvier, elle reçoit le prix d'art de la ville de Bâle. Depuis des années, Oppenheim s'est intéressée aux représentations de genre et lors de la cérémonie de remise des prix, elle prononce un discours très remarqué sur la classification sociale du féminin et de la « femme-artiste ».

1978 Elle passe un semestre comme professeur invitée à l'Ecole supérieure d'art d'Hambourg.

1982 Le grand prix d'art de Berlin, sa ville natale, est décerné à Meret Oppenheim. Pour la première fois, l'artiste est invitée à la *documenta* et la même année paraissent pour la première fois une monographie et un catalogue raisonné de son œuvre.

1983 L'œuvre de commande *Brunnen* (Fontaine) est inaugurée sur la Waisenhausplatz à Berne. Les critiques des habitants de Berne pleuvent (« bûcher de la honte », « urinoir »).

Une grande exposition itinérante du Goethe-Institut présente l'œuvre d'Oppenheim à Gênes, Milan, Turin et Naples.

1984 L'ensemble de ses poèmes est publié pour la première fois. Deux ans plus tard, paraissent ses *Aufzeichnungen* (Notes), dans lesquelles elle décrit également ses rêves.

Sa rétrospective ouvre à la Kunsthalle de Berne en septembre. L'exposition voyage ensuite à Paris, Francfort, Berlin et Munich.

1985 Meret Oppenheim décède le 15 novembre à Bâle.

L'exposition est accompagnée d'un Digitorial®, qui rend pour la première fois tangible la vie et l'œuvre de Meret Oppenheim:
www.meretoppenheim.kunstmuseumbern.ch

Notre audioguide offre des informations plus détaillées sur les œuvres présentées dans l'exposition.

L'EXPOSITION

Durée de l'exposition	22.10.21 – 13.2.22
Prix d'entrée	CHF 18.00 / red. CHF 14.00 Étudiants: CHF 10.00 Enfants jusqu'à 16 ans: gratuit
Horaires d'ouverture	Lundi : fermé, Mardi : 10:00 – 21:00 Mercredi – Dimanche : 10:00 – 17:00
Jours fériés	Ouvert le 24, 26 et 31 décembre 2021 et le 1 et 2 janvier 2022 : 10.00 – 17.00 Fermé le 25 décembre 2021
Visites guidées/écoles	T +41 31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Commissaire	Nina Zimmer
Commissaire adjointe	Nora Lohner
Coopération	Une exposition conjointe du Kunstmuseum Bern, de la Menil Collection de Houston et du Museum of Modern Art de New York. Commissaires d'exposition: Nina Zimmer, Kunstmuseum Bern; Natalie Dupêcher, The Menil Collection; Anne Umland, The Museum of Modern Art
Avec le soutien de	Kanton Bern Canton de Berne Credit Suisse Partner Kunstmuseum Bern Swisslos Kultur Kanton Bern Schweizerische Eidgenossenschaft Confédération suisse Confederazione Svizzera Confederaziun svizra Eidgenössisches Departement des Innern EDI Bundesamt für Kultur BAK Art Foundation Mentor Lucerne helvetia Ruth und Arthur Scherbarth Stiftung die Mobiliar

Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8 – 12, 3011 Bern
www.kunstmuseumbern.ch, info@kunstmuseumbern.ch, T +41 31 328 09 44