

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO

KAROLINE FLEGLER DE SOUZA

PERFORMANCE E REBELDIA EM NIKI DE SAINT PHALLE

VITÓRIA
2021

KAROLINE FLEGLER DE SOUZA

PERFORMANCE E REBELDIA EM NIKI DE SAINT PHALLE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga.

VITÓRIA

2021

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

D278p DE SOUZA, KAROLINE FLEGLER, 1988-
Performance e Rebeldia em Niki de Saint Phalle /
KAROLINE FLEGLER DE SOUZA. - 2021.
97 f. : il.

Orientador: Ricardo Mauricio Gonzaga.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. PERFORMANCE. 2. NIKI DE SAINT PHALLE. 3.
REBELDIA. I. Gonzaga, Ricardo Mauricio. II. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

KAROLINE FLEGLER DE SOUZA

PERFORMANCE E REBELDIA EM NIKI DE SAINT PHALLE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

APROVADA EM 12 DE NOVEMBRO DE 2021.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof.^a Dr.^a Renata Cardoso
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof.^a Dr.^a Renata Camargo
Universidade Federal Fluminense

Demorei dois anos para entender quem foi essa mulher. Quero dedicar a ela e a todas as crianças abusadas sexualmente pelas pessoas que mais amavam.

AGRADECIMENTOS

Quero iniciar agradecendo a TODAS as pessoas que passaram por mim nos últimos anos e tiveram paciência comigo nesses momentos. Agradeço aos amigos que se dispuseram a ler várias vezes a mesma coisa. Ao meu irmão de vida Vinícius Módolo e a Ana de Almeida por toda disponibilidade e paciência. Vocês foram incríveis! OBRIGADA!

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Arte por todo apoio e incentivo através dos professores, técnicos e aos colegas de turma.

Agradeço ao Museu Niki no Japão e ao Masashi Kuroiwa por enviar imagens de sua coleção, bem como manter contato para desenvolvimento desse trabalho.

Agradeço à família!

Agradeço ao Criador!

“É necessário se espantar, se indignar, e se contagiar, só assim é possível mudar a realidade”.

Nise da Silveira.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo as performances da artista franco-americana Niki de Saint Phalle (1930-2002). Visa um aprofundamento sobre o trabalho da artista entre os anos 1960-1963, quando a artista desenvolveu suas primeiras performances chamadas “*Les Tirs*”. Busca-se discutir o conceito de rebeldia no trabalho da artista no contexto de suas performances com armas de fogo, e questões relativas ao feminismo. Para tanto, foram considerados os aspectos históricos relativos à vida da artista e sua infância. A história da arte da performance tem muita relação com a artista, uma vez que envolveu artistas que foram relevantes, e Niki, por sua vez, como mulher, influenciou muitas artistas mulheres e feministas dos anos 1960 e 1970, ainda que sua relação com o movimento feminista não tenha sido de militância.

Palavras-chave: Niki de Saint Phalle. Performance. Rebeldia.

ABSTRACT

This research's objective is to study the performances of the French-American artist Niki de Saint Phalle (1930-2002). It aims a broadening of the artist's work between the years of 1960-1963, which is when the artist had developed her first performances called "Les Tirs". Its pursuit is to discuss the concept of defiance and the artist's working with fire guns at the commence of her performances, as well as queries related to feminism. For this purpose, the historical aspects related to the artist's life and childhood were taken into consideration. The story portrayed in the performance has a lot to do with the artist herself, since she had been involved with artists who were relevant, and in turn, as a woman, she influenced many women and feminists in the years of 1960 and 1970; even though her relation with the feminist movement wasn't activist.

Keywords: Niki de Saint Phalle. Performance. Rebellion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Hugo Ball declamando poema sonoro Karawane, 1916, em um dos últimos eventos do Cabaré Voltaire.....	16
Figura 2: Jackson Pollock pintando.....	20
Figura 3: Parisienses assistem à apresentação de “As antropometrias do período azul”, pintura “ao vivo” de Ives Klein, 1960	21
Figura 4: Como explicar imagens a uma lebre morta, Joseph Beuys, 1965.....	22
Figura 5: Yoko Ono em performance Cut Piece, 1964.	27
Figura 6: Interior Scroll.	28
Figura 7: Eu sou a localização.....	30
Figura 8: Unicórnio, 1970, Rebecca Horn.....	31
Figura 9: Marina Abramovic in “Ritmo 0: a slide show”.....	32
Figura 10: Sem título, Ana Mendieta, 1973, fotografia.....	33
Figura 11: VALIE EXPORT, Aktionshose: Genital panik (Action Pants: Genital Panic, 1969), photo serial, self-staging.....	35
Figura 12: Niki de Saint Phalle: <i>Les Jardin des secrets</i> ”	41
Figura 13: Saint-Sébastien or Portrait of my lover, 1961 – 72x55x7.....	42
Figura 14: Les trois Grâces (Three graces), 1994, Synthetic resin and vinyl paint, 66x 79 x 89 cm	43
Figura 15: Niki de Saint Phalle, Visitors to Hon.....	45
Figura 16: Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle and e a third person shooting simultaneously, at Impasse Ronsin, 1961.....	50

Figura 17: Niki de Saint Phalle “shooting” 1962.	52
Figura 18: King-Kong, “a gift of the artist”, in the Moderna Museet, Stockholm. 1962.....	54
Figura 19: Niki e Jean preparando assemblage para tiros.	55
Figura 20: Grand Shoot, 1961.	57
Figura 21: Georges Mathieu, Le massacre de Vassy, 1954.....	58
Figura 22: Tir pour la TV suédoise – séance TV suédoise, 1961.....	59
Figura 23: Vénus de Milo, Niki de Saint Phalle, 1962.....	61
Figura 24: Vénus de Milo, Niki de Saint Phalle, 1962.....	62
Figura 25: <i>Autel noir et blanc</i> , Niki de Saint Phalle, 1958-1964, <i>Assemblages</i>	63
Figura 26: OAS 1962–92.....	65
Figura 27: Niki de Saint Phalle shooting. 1970.....	66
Figura 28: Chris Burden: performance Shoot	67
Figura 29: Niki de Saint Phalle, “ <i>Les Jardin des secrets</i> ”	69
Figura 30: <i>La mort du patriarche</i> , 1972.....	77
Figura 31: "Daddy" banido do Festival de Cinema por Inspeção de Filme	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 BREVE SÍNTESE DA HISTÓRIA DA PERFORMANCE NAS ARTES PLÁSTICAS.....	14
1.1 A PERFORMANCE E AS MULHERES.....	24
1.2 O FEMINISMO NA PERFORMANCE.....	25
2 VIDA E OBRA DE NIKI DE SAINT PHALLE	39
2.1 AS PERFORMANCES “ <i>LES TIRS</i> ”.....	47
2.2 OS TIROS E OS RESQUÍCIOS.....	55
2.3 VÊNUS DE MILO.....	59
2.4 OS ALTARES	63
3 A REBELDIA E O FEMINISMO.....	68
3.1 O FEMINISMO DE NIKI	72
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81

INTRODUÇÃO

Segundo o Dicionário, “rebelde é aquele que se levanta contra a autoridade legítima ou constituída: uma província rebelde. Que não obedece: rebelde aos nossos conselhos. Difícil de debelar: doença rebelde” (REBELDE, 2020). A rebeldia é uma característica recorrente, principalmente nas vanguardas artísticas do século XX. Os artistas questionavam o sistema de arte e, ao seu próprio modo, faziam de seus trabalhos, muitas vezes, manifestos. Em alguns casos, anos após suas mortes é que esses trabalhos artísticos foram absorvidos pela história da arte; mas para seus contemporâneos, com o tempo seriam esquecidos. No caso de Niki de Saint Phalle e de suas performances, embora houvesse críticas a seus trabalhos, ela e os Novos Realistas foram bem aceitos e logo se colocaram em galerias e museus.

Decidi pesquisar a Niki de Saint Phalle sem conhece-la muito bem. A primeira vez que vi algo sobre a artista foi quando eu estava ministrando aula para o Ensino Médio em 2018. Aprofundi a leitura sobre essa mulher, criadora de grandes esculturas, e descobri uma rebelde. Antes das esculturas conhecidas como “Naná”, a artista passou por uma fase bem violenta, expondo sua insatisfação com a vida e a sociedade, o que fez com que ela mirasse e, com o dedo no gatilho, disparasse tiros, realizando as performances “*Les Tirs*”. Suas obras mostram que ela atirou contra ideologias, pensamentos e ideias, contra ela mesma, sua família e religião. Os trabalhos de Niki despontaram a catarse das suas emoções e levaram outras pessoas a terem a experiência de participação por meio das sessões de tiros que ela produziu em suas performances e *happenings*.

Na busca de compreender melhor o legado da artista, identifiquei a possibilidade de fazer uma divisão em três fases: a fase das performances e *Happenings*; a fase das esculturas Naná e a fase do “*Tarô Garden*”. Na primeira delas – a qual intitulo “fase das performances e *happenings*” –, a artista preparava grandes *assemblages* (encaixes) com temas diversos, e, com uma espingarda, atirava em sua direção perfurando latas de tinta, fazendo-a escorrer sobre os objetos. A segunda fase é a de esculturas monumentais chamadas de Naná, que tem a forma feminina como enfoque. Por fim, sua última obra é o *Tarô Garden*, um grande jardim na Itália, no qual a artista construiu diversos espaços escultóricos, baseados nos personagens das cartas de Tarô.

Niki de Saint Phalle está inserida em um momento de grande revolução social e artística que foi a década de 1960, período em que produziu suas performances. A década de 1960 foi

um cenário propício para as mudanças no ambiente artístico, uma vez que NSP¹ vivia as agitações político-sociais como a Guerra da França contra Argélia, a Guerra Fria, o movimento Hippie, ou a segunda onda do movimento feminista. Portanto, para entender o contexto de suas performances, é preciso também conhecer o contexto social, histórico e artístico. Dessa forma, no primeiro capítulo, apresento um apanhado geral da história da performance, as primeiras manifestações desde o Movimento Futurista, passando pelo Movimento Dadaísta, Movimento Surrealista, a Bauhaus, a mudança de eixo cultural e artístico da Europa para os EUA e as manifestações da *Black Mountain College*. A partir dos anos de 1960, dou enfoque maior para as artistas performáticas e o movimento feminista, e os desdobramentos do movimento para a arte.

O segundo capítulo trata da trajetória de Niki, focando principalmente em sua primeira fase. Falarei das performances “*Les tirs*” organizadas tanto na Europa quanto nos EUA, a partir de 1961. Será apresentada a biografia da artista Niki de Saint Phalle antes da participação do grupo Novo Realismo e sua relação com o artista suíço Jean Tinguely. Discorrerei brevemente a respeito das três fases da artista e de seu legado nas diversas áreas da arte. No subcapítulo “*Les tirs*”, apresento a série de performances realizadas pela artista. Essa série foi realizada do ano de 1961 até a metade dos anos de 1970. Abordarei os resíduos das performances “*Les Tirs*”, que são os objetos de arte deixados após as performances. No subcapítulo “*Grand Shoot, 1961*”, dou início a uma análise da obra resultante de uma performance, aproximando Saint Phalle e Jackson Pollock (1912-1956), o pintor norte americano, referência no movimento expressionismo abstrato. Pollock desenvolveu uma técnica de pintura chamada “*dripping*”, por meio da qual respingava e gotejava a tinta em telas esticadas no chão. Farei a relação das semelhanças entre a “*Action Painting*” e as performances “*Les Tirs*”, e elencarei também as diferenças, uma vez que Saint Phalle não trabalhava sozinha. Ela convidava outros artistas e o público de suas exposições à ação, não do mesmo modo da “*action paint*” de Pollock, individual e subjetiva, mas estimulando a cooperação ativa, já que o público participava na maioria das vezes atirando tanto nas galerias como nos espaços abertos.

No subcapítulo “*Vénus de Milo, 1962*”, tratarei do trabalho, relatando o episódio em que a obra foi criada, comparando com a Vênus de Milo clássica – datada possivelmente do século II a.c., encontrada em 1820 na ilha de Milos – como representação escultórica e pictórica

¹ NSP é uma abreviação para Niki de Saint Phalle e será utilizada no decorrer do texto.

clássica para a beleza feminina. Por fim, encerrarei o capítulo com “*Altars*”, uma série de obras com temas religiosos cristãos. Apresento obras com temas semelhantes e analiso a relação de Niki com a religião.

No capítulo três, “A rebeldia e o feminismo”, apresento o conceito de rebeldia discutido por psicólogos, apresentando como esse conceito de “rebelde” adjetivou a artista na primeira fase de sua carreira. Bem como a relação da artista com o movimento feminista e sua participação não militante, porém muito relevante.

A metodologia do presente estudo possui um caráter qualitativo de natureza exploratória, desenvolvida por meio de pesquisa bibliográfica. Dentre a bibliografia analisada, estão as cartas da artista, entrevistas, a biografia “*Niki de Saint Phalle: Ein starkesverwundetes Hers*” de Stefanie Schöder, bem como o livro “*The Garden of secret*”, de Dominic Osuch e Sandrine Martin, que traz uma biografia ilustrada sobre a vida de Niki. Além destes, uso documentários e catálogos de exposições. Outros autores são essenciais para a pesquisa como Pontus Hulten, em “Niki de Saint Phalle”, e Pierre Restany, em “Os novos realistas”. Ambos acompanharam a trajetória artística de Niki como organizadores e críticos de suas exposições e produções.

1 BREVE SÍNTESE DA HISTÓRIA DA PERFORMANCE NAS ARTES PLÁSTICAS.

Para que haja uma performance, é necessário o artista presente. Nela, o corpo é o lugar da arte ou é o próprio trabalho artístico. A performance também passa pela questão do espectador. A performance é um ato presente, e, na maioria das vezes, o que resta da performance é o registro em fotografia e vídeo. O corpo está intimamente ligado a toda a história das artes visuais; contudo, até o século XIX, o corpo era necessariamente representação, era uma figura. Essa ideia foi se tornando obsoleta com as vanguardas artísticas.

A performance se diferencia do *Happening* porque pode ser realizada sozinha ou acompanhada de convidados, não sendo necessariamente o público. Já o *Happening* tem a participação do público. Também se diferencia da *Body Art*, que é quando o artista faz do seu corpo não apenas suporte, mas age diretamente nele. O corpo como suporte ou obra de arte tem raízes tanto na dança, quanto no teatro e até na música; no entanto, a performance nas artes plásticas trouxe uma outra dimensão para o corpo na arte.

A história da performance do século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público (GOLDBERG, 2006, p. IX).

As primeiras performances realizadas por artistas se deram no Movimento Futurista por volta de 1909-1914. Essas apresentações eram realizadas em forma de manifestos. “Os pintores futuristas voltavam-se para a performance como o meio mais direto de forçar o público a tomar conhecimento de suas ideias” (GOLDBERG, 2006, p. 4).

Os artistas chamavam a atenção do público a todo custo, e por muitas vezes precisaram ser transgressores. Ao longo desse capítulo, mostrarei alguns artistas que foram subversivos em seus trabalhos em relação às práticas artísticas vigentes.

O Futurismo foi um movimento artístico e literário que teve início em 1909. Surgiu com o manifesto do poeta Fillippo Tommaso Marinetti, no jornal *Le Figaro* na Itália, que defendia ideias e posturas explosivas, como o enaltecimento da guerra que destruiria velhas instituições. Antes da Primeira Guerra Mundial, Marinetti se empenhou na divulgação da estética futurista, promoveu eventos, exposições e performances em Moscou e São Petersburgo, na antiga URSS.

Os manifestos futuristas convocavam os pintores para irem para as ruas, e assim aconteceu. Marinetti era bem provocativo; chegou a escrever o manifesto sobre “o prazer de ser

vaiado”. Em uma dessas ações, no ano de 1914, acompanhado de outros artistas no teatro Dal Verme de Milão, ele queimou uma bandeira da Áustria. “Os manifestos estimulavam os artistas a apresentar performances cada vez mais elaboradas, e as experiências com as performances, por sua vez, levavam a manifestos mais detalhados” (GOLDBERG, 2006, p. 7).

A performance do início do século XX tem muita relação com o teatro, com a poesia declamada, mas principalmente com o apelo para que a arte fosse diferente. Reitera Goldberg (2006), que esses manifestos também influenciaram no desenvolvimento do teatro, da música e da dança, e tinham muitas vezes um cunho político e ideológico de resistência. A respeito da difusão e recepção do movimento na Itália, Goldberg afirma que,

As teorias e apresentações futuristas abrangeram quase todas as áreas da performance. Foi esse o sonho de Marinetti, que clamava por uma arte que fosse “álcool e não bálsamo”, e foi exatamente essa embriaguez que caracterizou os crescentes círculos de artistas que vinham adotando a performance como um meio de difundir suas propostas artísticas radicais (GOLDBERG, 2006, p. 20).

Posterior ao futurismo, mas com os mesmos ideais questionadores da produção dos meios da arte do período, o movimento dadaísta foi criado na primeira década do século XX, em Zurique, na Suíça, por Hugo Ball. Em 1916, Emmy Hennings e Hugo Ball decidiram abrir seu próprio café-cabaré. “Com esse nome [Cabaré Voltaire], formou-se um grupo de jovens artistas e escritores que tinham por objetivo criar um centro de entretenimento artístico” (GOLDBERG, 2006, p. 46). O Cabaré Voltaire teve início em 5 de fevereiro de 1916 e abrigou poetas, pintores e músicos que se reuniam para criticar a burguesia que, para eles, era a principal responsável pela guerra. Eles tinham como princípio a negação de tudo que se referia à arte até então praticada na Europa, tanto na arte tradicional quanto nos demais movimentos artísticos. No cabaré, havia apresentações diárias, e Tristan Tzara e Hugo Ball eram os principais nomes do movimento.

O cabaré era agora um extraordinário sucesso. Ball estava exausto: “o cabaré precisa de um descanso. Com toda a tensão, as performances diárias não são apenas exaustivas;” escreveu, “elas são debilitantes. No meio da multidão, todo o meu corpo começa a tremer” (GOLDBERG, 2006, p. 48).

Segundo Goldberg (2006), após cinco meses de existência, o cabaré Voltaire fechou as portas. Os dadaístas passaram por outros países da Europa como Alemanha e França, difundindo o movimento e realizando apresentações. Marcel Duchamp² e Francis Picabia se

²Niki de Saint Phalle e Marcel Duchamp se conheceram nos anos de 1960. Niki era amiga de infância da esposa de Duchamp.

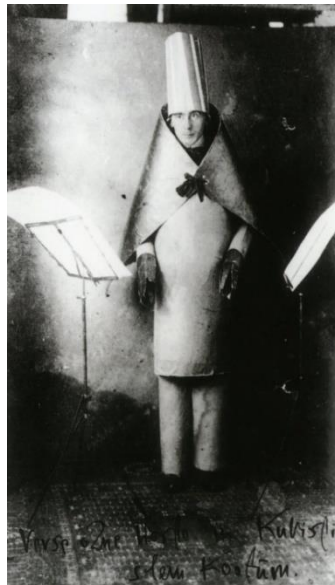
uniram ao movimento e desempenharam um papel fundamental na discussão sobre arte, e muitos movimentos posteriores se inspiraram no Dadaísmo. Os dadaístas inauguraram novos conceitos como o *Ready Made*, com exposição de trabalhos como o “Urinol”, e questionaram o sistema de arte. De acordo com Neves (2011), o movimento dadaísta alcançou um absoluto empenho contestatório durante a Primeira Guerra Mundial. Renato Cohen acrescenta:

Ao fim dessa experiência, o Dadá já se espalha pela Europa e, com Paris, tornando-se o principal eixo de atividades. Em 1917, acontecem dois lançamentos importantes: as estreias de *Parade* de Jean Cocteau e *Les Mamelles de Tirésias* de Apollinaire, que revolucionam o conceito de dança e de encenação. As duas peças causam espanto no público parisiense e principalmente a segunda é recebida com amplos protestos (o público a toma como uma afronta) (COHEN, 1989. p. 42).

O Dadaísmo, um movimento de Antiarte que transgredia as normas de exposição, foi visto como uma infantilidade pelo teórico Ernst Gombrich. Segundo o historiador, “sem dúvida o que esses artistas mais queriam era tornar-se como crianças pequenas e fazer uma careta para a solenidade e pompa da Arte com A maiúsculo” (GOMBRICH, 1995, p. 467).

A produção de arte nesse momento, além de ser contestatória, é pensada por meio de manifestos, reflexões e da união de vários artistas, músicos e escritores. Ela também se une a outras áreas, como a psicanálise, a engenharia, a matemática e outros meios que não os tradicionais. Apesar destas intenções contestatórias de caráter revolucionário, questionador, com o tempo também foi absorvido pelo mercado de arte. Entretanto, em seu princípio é bruta e pura manifestação.

Figura 1: Hugo Ball declamando poema sonoro Karawane, 1916, em um dos últimos eventos do Cabaré Voltaire.



Fonte: Ball, 2016, p. 1-2.

Em 1924, o poeta e crítico André Breton lançou o primeiro Manifesto Surrealista, e, em 1925, fundou-se oficialmente o Movimento Surrealista. Breton foi muito influenciado pelas ideias de Sigmund Freud desde 1918. O conceito do movimento se fundamentava na expressão espontânea e automática do pensamento baseados no inconsciente. Conforme afirma Goldberg (2006),

ainda que os parisienses aceitassem o termo “dadá” como uma descrição de suas obras, muitas das performances da década de 1920 já destilavam uma fragrância claramente surrealista e poderiam, num reexame, entrar no rol das obras pertencentes a este movimento (GOLDBERG, 2006, p. 79).

Para Cohen, “em termos cênicos, o surrealismo vai seguir como tática e ideologia a estética do escândalo. O ingrediente é o de lançar provocação contra as plateias.” (COHEN, 1989, p. 42).

Ao mesmo tempo, a Bauhaus, escola de arte, arquitetura e design alemã criada em 1919, começou a desenvolver experiências cênicas, propondo integrar arte e tecnologia. Cohen (1989) menciona que a escola Bauhaus foi a primeira instituição de arte a organizar *workshops* de performance. A escola foi fechada em 1933 pelo regime nazista.

Com a perseguição nazista aos artistas em toda a Europa, muitos desses alunos e professores foram para os Estados Unidos: “no outono de 1933, vinte e dois estudantes e nove membros da Bauhaus mudaram-se para um grande edifício de colunas brancas do qual se avistava a cidade de Black Mountain” (GOLDBERG, 2006, p. 111). Em 1936, na Carolina do Norte, eles se instalaram na *Black Mountain College*. A escola tinha como objetivo desenvolver a experimentação nas artes e incorporar a experiência dos europeus. Os principais nomes nesse momento na arte de performance, que emergiram da *Black Mountain College*, são John Cage e Merce Cunningham, como aponta Gonçalves:

Após as vanguardas europeias do começo do século XX, os trabalhos de John Cage, na música, e Merce Cunningham, na dança, representaram, nos anos [19]50, o início de uma nova série de pesquisas com linguagens e materiais, o que caracterizou a formação da nova vanguarda da segunda metade do século XX. Ao mesmo tempo, esta década invoca e resgata para suas criações ideias do início daquele século, desde Marinetti, Tzara, Baty, Artaud e Duchamp (GONÇALVES, 2015, p. 78).

John Milton Cage Jr.³(1912 -1992) era músico, aluno de composição de Arnold Franz Walter Schönberg, o criador do dodecafonismo. Para Cage, era importante exprimir suas

³Em 1961 Niki de Saint Phalle participou de um concerto na embaixada dos EUA em Paris com outros artistas e David Tudor interpretou a obra *Variations II*, do compositor John Cage.

concepções musicais e, para tanto, escreveu um manifesto com o título “O futuro da música”, no qual afirma que “onde quer que estejamos, o que ouvimos é basicamente ruídos (...). Quer se trate do som de um caminhão a 80km/h, da chuva ou da estática entre estações de rádio, achamos o ruído fascinante” (GOLDBERG, 2006, p. 113).

Conforme Cohen (1989, p. 39), “para John Cage e outros músicos, silêncio, ruídos etc., passaram a ser aceitos como formas musicais. Cage introduziu a aleatoriedade nos seus ‘concertos’, reforçando a ideia (que se apoia num conceito zen de vida) de uma arte não-intencional”.

Outro artista importante para a arte da performance foi o dançarino Merce Cunningham⁴, que se relacionou bem com as ideias de Cage. Por volta de 1950, o dançarino introduziu processos aleatórios e a indeterminação como meio de chegar a uma nova prática na dança. Segundo Cohen (1989, p. 43), “Cunningham propõe uma dança fora de compasso (não segue a música que a orquestra toca) e não ‘coreografante’, abrindo, nessa quebra, passos importantes para o movimento da dança moderna”.

Cage e Cunningham foram fundamentais para a performance por meio de seus experimentalismos. Como coloca Goldberg (2006), realizaram muitos trabalhos juntos, como a remontagem de “*A armadilha da medusa*”, de Erik Satie, em 1951. No ano seguinte, Cage preparou sua obra silenciosa, 4’ 33”, que consistia em uma peça de três movimentos durante os quais nenhum som era produzido intencionalmente. Como analisou Goldberg (2006, p. 116),

O primeiro intérprete da obra, David Tudor, sentava-se ao piano durante quatro minutos e trinta e três segundos, movendo silenciosamente os braços por três vezes; enquanto isso, os espectadores deviam compreender que tudo o que ouviam era “música”. “Minha peça favorita”, escreveu Cage, “é aquela que ouvimos o tempo todo se estivermos em silêncio”

Anos antes, ainda nos Estados Unidos, outras técnicas artísticas foram surgindo. Além das práticas tradicionais como a pintura e a escultura, os artistas experimentavam todo tipo de material e espaço em seus trabalhos. Jackson Pollock (1912-1956), já nos anos de 1940, mesmo utilizando a pintura como prática artística, fazia-o de forma diferente do convencional. Pollock adotou o método intitulado pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg, em 1952, de “*Action Painting*”, que consistia em espalhar pingos de tinta nas telas de modo aleatório. Esse termo resulta do título de um artigo publicado pela revista *Art News* em dezembro de 1952,

⁴Niki e Tinguely participaram de apresentações dirigidas por Cage.

“*The American Action Painters*”. Nesse processo de pintura de Pollock, a tela era esticada no chão e o artista andava sobre ela gotejando a tinta. O artista usava pincel, varas e até latas de tintas furadas para realizar seus trabalhos.

Clement Greenberg foi o principal crítico responsável pela divulgação da arte norte americana e do trabalho de Pollock. Greenberg publicou em várias revistas artigos sobre arte e artistas, dando a eles maior visibilidade e tornando-os cada vez mais conhecidos. De acordo com Danto (2006, p. 78),

O artigo sobre Jackson Pollock na revista *Life*, que creditava a um “Crítico formidavelmente intelectual de Nova York” ter afirmado ser Pollock “O maior pintor americano do século XX”, apareceu em 8 de março de 1949. Na verdade, Greenberg tinha de fato expressado essa opinião em 1947, segundo a qual Pollock era o “pintor mais poderoso da América contemporânea, e o único que promete ser um dos grandes”.

Para Gonçalves (2015), tanto o trabalho de Pollock como o de John Cage são considerados precursores da performance, especialmente por sua liberdade em relação aos padrões estéticos ainda vigentes nos Estados Unidos naquele momento. Greenberg ao analisar a arte de Pollock sugere que esta,

repousava muito menos no acidental do que se pensava, pois o pintor havia partido do Cubismo e toda sua obra seria fruto de muito estudo e disciplina. E o mesmo valeria para a pintura de De Kooning. Aquilo que muitos interpretam como falta de controle, automatismo ou espontaneidade, é interpretado por Greenberg como resultado do esforço empreendido por Pollock para tornar a execução de suas pinturas mais impessoal: ele teria começado as *dripp paintings*, usando bastões e a tinta muito liquefeita, “simplesmente porque ele queria se livrar dos hábitos ou maneirismos dos dedos, do pulso, do cotovelo, e até do ombro, que são mobilizados quando se usa um pincel, uma paleta, ou qualquer outro instrumento que toque a superfície da tela.” (GREENBERG, 1995d, p. 248, apud GONÇALVES, 2013, p. 106).

Pollock morreu em 1956, mas deixou como legado um tipo de pintura realizada de maneira performática que influenciou posteriormente muitos artistas, como é o caso de Niki de Saint Phalle. A artista, assim como Pollock, usava instrumentos para pintura que não tocavam a superfície da tela. A obra “Retrato do meu amante”, de 1961, que consiste em um alvo e uma camisa salpicada de tinta, remete aos *drippings* de Pollock, como veremos no segundo capítulo.

Figura 2: Jackson Pollock pintando.



Fonte: Namuth, s/d.

Contemporâneos a Niki de Saint Phalle e participantes do mesmo grupo são os membros do “Novo Realismo”. O grupo concentrava alguns artistas europeus, e foi fundado em 1960 na casa de Yves Klein por Pierre Restany⁵ e na presença de outros artistas, como Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, desenvolvendo-se principalmente em Paris. De acordo com Restany (1979, p. 29), o Novo Realismo seria “um novo aproximar-se perceptivo do real”. Yves Klein se destaca entre os novos realistas por seus trabalhos muito diferentes do tradicional, tendo realizado diversos trabalhos performáticos e de *Happenings*, entre eles a pintura “ao vivo” em 1960, em que mulheres cobertas com tinta azul se tornaram matrizes para realizar a pintura.

⁵ Pierre Restany foi um crítico de arte francês, um dos fundadores do Novo Realismo.

Figura 3: Parisienses assistem à apresentação de “As antropometrias do período azul”, pintura “ao vivo” de Ives Klein, 1960



Fonte: Goldberg, 2006, p. 136.

Segundo Goldberg (2006, p. 135), “Klein percebeu que não precisava, de modo algum, pintar a partir de modelos, mas sim com eles”. Embora o artista não participasse corporalmente do processo da performance, ele planejava e coordenava toda a performance: “A obra consumava-se ali, à minha frente, com total colaboração da modelo. E eu podia saudar seu nascimento para o mundo tangível de maneira adequada, vestido a rigor.”

Para Restany (1979, p. 109), “o ano de 1960 foi um ano capital, um ano que marca uma reviravolta pós-guerra. É o ano da crise: crise de linguagem primeiro seguida de uma crise de mercado da pintura.” De fato, houve muitas mudanças na arte com todas essas provocações artísticas. A pintura e a escultura já não eram suficientes para os artistas, muitos deles procuravam outras linguagens, e a performance foi essencial para as manifestações artísticas da década de 1960.

Também nos anos 1960, surge o grupo Fluxus. Criado por George Maciunas, o grupo era composto por vários artistas, como Dick Higgins, Gustav Metzger, Nam June Paik, Wolf Vostell e Yoko Ono. Tinha um caráter libertário e misturava diferentes linguagens de arte; declarava-se contra o objeto de arte tradicional. Para Edward Lucie-Smith (2006, p 161),

“grande parte da motivação do Fluxus vinha de fora dos limites estreitos do mundo da arte – derivava, por exemplo, da obra e filosofia do compositor John Cage”. Como acrescenta Cohen,

Ideologicamente, a performance incorpora as ideias da Não-Arte e da chamada Arte de Contestação. As performances do Fluxus tentam reforçar a ideia, proposta por Marcel Duchamp, de que qualquer ato é um ato artístico, desde que seja contextualizado como tal. E nessa conceituação vai toda uma crítica aos estetas da arte (um vaso sanitário industrial vira um objeto de arte ao ser colocado numa galeria) (COHEN, 1989, p. 59).

O artista Alemão Joseph Beuys (1921-1986), também integrante do grupo Fluxus, acreditava que a arte deveria transformar a vida cotidiana das pessoas. “Precisamos revolucionar o pensamento humano”, dizia Beuys, (BEUYS apud GOLDBERG, 2006, p. 139). As performances de Beuys eram uma forma de chamar a atenção do público para a reflexão, assim como muitos outros artistas faziam; mas dessa vez o artista iniciou uma relação muito mais profunda com o corpo e com o modo pelo qual ele podia ser explorado.

Figura 4: Como explicar imagens a uma lebre morta, Joseph Beuys, 1965.



Fonte: Archer, 2001, p. 115.

Joseph Beuys realizou diversas performances, dentre elas, em 1965, apresentou “Como explicar imagens a uma lebre morta”. Archer (2001, p. 115) assim a descreve: “Com sua cabeça besuntada de mel e coberta com ouro em folha, Beuys ficava sentado, falando com a lebre morta em seu colo”. Beuys também expôs nos Estados Unidos em 1974, na galeria de René Block de

Nova York. Na ocasião, executou a performance de título “Coioote: eu gosto da América e a América gosta de mim”. Conforme narra Goldberg (2006, p. 140),

foi um dramático evento de uma semana de duração que começou na viagem de Düsseldorf para Nova York, em maio de 1974. Beuys chegou ao aeroporto Kennedy enrolado da cabeça aos pés em feltro, material que, para ele, era um isolante ao mesmo tempo físico e metafórico. Dentro da ambulância, foi levado para o espaço que dividiria com um coioote por sete dias. Durante esse tempo ele conversou com o animal, ambos separados do público da galeria apenas por uma corrente.

Para Lucie-Smith (2006), Beuys tornou-se uma potência independente do grupo Fluxus e, embora sempre se descrevesse como escultor, diferenciava-se muito de outros escultores da geração anterior. À medida que sua carreira progredia, ele se afastava dos objetos tradicionais: “Acima de tudo foi Beuys quem abriu as portas para uma nova percepção do funcionamento da arte, ou de como ela poderia funcionar na sociedade contemporânea” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 163).

No grupo Fluxus, havia muitos artistas que como Beuys estavam experimentando novas possibilidades em arte. Logo, a relação com o espectador se tornou um aspecto importante das novas formas de arte que iam surgindo. Allan Kaprow (1927 - 2006), tornou-se um artista americano que também era integrante do grupo Fluxus. Ele desenvolveu teorias sobre os *Happenings*, que são acontecimentos, uma forma de arte performática, focada no envolvimento do público como um componente integral do trabalho. Kaprow foi aluno de John Cage e pioneiro em instalações e performances. De acordo com Sontag (1965), Allan Kaprow foi o primeiro a apresentar um trabalho de *Happening*: “Dezoito *Happenings* em Seis Partes”. A apresentação se deu em outubro de 1959, na inauguração da Reuben Gallery.

Quanto à participação de mulheres na produção de arte da performance, tiveram mais notoriedade a partir dos anos 1960 e 1970 aquelas que estavam em grupos ou universidades. Os temas de suas performances chamariam atenção para assuntos políticos e sociais influenciados principalmente pelo movimento feminista. Na próxima seção, faço um levantamento de performances de algumas mulheres com repercussão no sistema artístico.

1.1 A PERFORMANCE E AS MULHERES

Nos dois grupos citados, o Fluxus e o Novo Realismo, havia mulheres que foram imprescindíveis para o desenvolvimento da arte nos anos 1960. Essas artistas, como Alison Knowles, Yoko Ono, Shigeko Kubota, Mieko (Chieko) Shiomi e Takako Saito, são de extrema relevância para a discussão da visibilidade da mulher na arte. Como ressaltou Walter Zanini (2004, p. 19), “os propósitos socioculturais do grupo Fluxus têm um de seus exemplos maiores no exame da condição da mulher na sociedade moderna”.

Muitas dessas artistas foram inspiradas pelo movimento feminista dos anos 1960, o que fica evidente pela observação de seus trabalhos, nos quais temas sociais e políticos – em ampla discussão no movimento feminista – foram incorporados. Nem todas as artistas assumiram o rótulo de “feministas”; no entanto, temas como discriminação, opressão, crítica ao patriarcado e à violência masculina e a celebração da sexualidade feminina estavam presentes em grande parte das obras das mulheres desse período. Nenhum estilo, meio ou gênero específico é associado à arte feminista; entretanto, as performances, *happenings* e os *body art* foram muito importantes para estabelecer a presença das mulheres na arte.

A história da performance vem mostrando, como parece evidenciar a leitura deste texto, a relação de artistas com seu próprio corpo. Fosse declamando poemas, pintando, estando inerte, ou ainda conversando com animais mortos, o corpo do artista foi essencial para a realização das performances. No caso das mulheres, a relação com o corpo na performance parece ser ainda mais profunda se as compararmos com os artistas citados. Para Perrot (2005, p. 447), “o corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica”.

As artistas que serão apresentadas a seguir, em sua maioria, chamam atenção por sua temática: o corpo da mulher. Nesse sentido, o movimento feminista tem muita influência sobre essa discussão. Conhecer o movimento, portanto, é fundamental para entender o contexto dessas artistas e como a mulher tomou espaço na arte por meio da performance durante os anos de 1960 e 1970.

De acordo com Marques (2019), antes da palavra “feminismo” surgir como palavra unificante da luta das mulheres, a ideia de que mulheres têm direitos surgiu em 1792, no Reino Unido com Mary Wollstonecraft (1759-1797). Ela escreveu o livro “Reivindicação do direito das mulheres”, que é um importante marco para o movimento feminista. O livro foi publicado em 1792, em contestação à Constituição Francesa de 1791, que não incluía as mulheres na categoria de cidadãos.

Conforme nos aponta Zirbel (2021), o feminismo foi um movimento social que surgiu após a Revolução Francesa. Na chamada “primeira onda”, as mulheres se uniram para lutar por garantias de alguns direitos, como participar ativamente da política. O movimento ganhou força em toda a Europa a partir da segunda metade do século XIX e nos EUA no século XX. As principais reivindicações eram pelo voto, pela igualdade salarial e de condições de trabalho. A partir da década de 1960, o movimento ganhou novas pautas. Na chamada “Segunda onda do feminismo”, as mulheres lutavam, entre outras coisas, por direitos relacionados à sexualidade, posição na família, mercado de trabalho e direitos reprodutivos.

1.2 O FEMINISMO NA PERFORMANCE

A década de 1960 foi de grande revolução em todo meio artístico, inclusive em função da presença de mulheres deixando de ser objetos de contemplação na arte, desconstruindo a ideia da mulher como sujeito passivo. No entanto, as primeiras obras de cunho feminista enfrentaram alguns problemas de interpretação pois, conforme analisaram Arruda e Couto (2011, p, 393):

as representações do mundo feminino produziam uma ambiguidade que oscilava entre o reforço desses valores e sua crítica ou subversão, pois muitos objetos utilizados poderiam ser interpretados como documentações que descreviam e explicitavam o machismo, mais do que contestavam de fato a tradição patriarcal. Essa questão tornou-se um problema de difícil resolução, especialmente por apresentar-se numa era em que os artistas se preocupavam mais que nunca em transmitir uma mensagem inteligível para a sociedade.

É nesse contexto que as artistas produziram suas obras performáticas, algumas ligadas a grupos e universidades. Os temas e as formas como utilizaram seus corpos trouxeram grandes

contribuições para a discussão da arte e da condição feminina. Entre as artistas desse período, destaco as que considero mais importantes para este trabalho.

Segundo a historiadora da arte Amelia Jones, em seu artigo “Temas feministas versus efeitos feministas: a curadoria de arte feminista (ou seria a curadoria feminista da arte?)” (2016), uma questão importante para o movimento feminista no final da década de 1960 foi a exclusão de trabalhos artísticos feitos por mulheres em exposições de arte moderna e contemporânea. Com isso, foram criados espaços de arte feministas independentes que tinham como objetivo desenvolver uma pedagogia feminista. De acordo com Jones (2016, p. 367), “a ativação da experiência feminina através do corpo era um elemento-chave de uma estratégia mais ampla desenvolvida no âmbito do Programa de Arte Feminista – assim, performances feministas emblemáticas aconteceram.”

Nancy Spero, artista e ativista feminista, participante do grupo *Women Artist in Revolution* (WAR), escreveu em 1970-1971 o “Manifesto Feminista”, no qual coloca que “a arte é sempre vista através das histórias violentas da hegemonia masculina” (SPERO, 1971, p. 51). Ela acrescenta ainda: “as artistas mulheres exigem imediata ruptura da repressiva e sexista dominação egoica masculina nos museus e galerias, etc (1971, p.52)”. Esse manifesto evidencia o desejo de muitas mulheres artistas, reivindicando um espaço na arte dominada por homens.

Para Trizoli (2008), a arte feminista da década de 1960 tem como característica o conteúdo contestatório que prevalecia nos trabalhos das artistas, possibilitando uma arte mais politizada e intelectualizada que surgiria nos anos 1970. Embora o número de mulheres, se comparado ao número de homens, fosse bem menor na produção artística e em exposições, as mulheres foram precursoras da *Body Art* nos anos 1970. Para Santaella, (2003, p. 262), “o cenário das artes estaria completamente dominado pelos homens nos anos 1960, não fosse pela dança inovadora de Ivonne Rainer e Simone Forti, as atividades do grupo Fluxus de Yoko Ono e Alison Knowles e a música de Charlotte Moorman”. Dentre elas, a mais ousada, segundo a autora, foi Carolee Scheneemann, a primeira a incorporar seu corpo nu em seu trabalho *Eye Body* (1963).

Yoko Ono (1933-) foi uma das integrantes do Fluxus; apresentou diversas performances, dentre as quais, a performance *Cut Piece* em 1964, como mostra a figura 5. Nessa performance, a artista ficou imóvel no palco, vestindo um terno preto de mangas compridas, com uma tesoura na frente. Um anúncio convidava o público a “subir ao palco - um de cada vez - para cortar um pequeno pedaço de roupa do artista para levar com eles” (GOTTHARDT, 2019). No processo,

Ono simultaneamente concedeu aos espectadores uma possibilidade de participação no trabalho de arte ao envolvê-los no ato de expor o corpo feminino.

Figura 5: Yoko Ono em performance Cut Piece, 1964.



Fonte: Gotthardt, 2019, p. 4.

Para Lavigne (2013), Carolee Scheneeman (1939-2019) e outras artistas usam o próprio corpo como material de suas obras. A performance “*Meat Joy*” da americana Carolee Scheneeman consistia em homens e mulheres nus dançando e brincando com produtos como frango cru, peixe, linguiça, pedaços de papel e tinta. Segundo Matesco (2016, p. 2987), “para os artistas, o corpo era meio novo e lugar onde se devia transformar a condição do indivíduo alienado para a de um homem livre e autônomo”. Schneemann declara sobre a performance:

As equivalências físicas são representadas como uma corrente psíquica e imagética em que os elementos em camadas se entrelaçam e ganham intensidade a partir da energia complementar que emana do público. [...] Nossa proximidade intensifica a sensação de comunidade, transgredindo a polaridade entre artista e o público (SCHNEEMANN, 2013, p. 86).

Figura 6: Interior Scroll.



Fonte: Manchester, 2003, p. 1.

Em outra performance, “*Women Here and Now*”, realizada em 1975, em Nova York, Schneemann tirou um rolo de papel de sua vagina, e leu em voz alta. O texto lido fora retirado de um filme que Schneemann havia iniciado em 1973, intitulado “*Kitch's Last Meal*”. Segundo Manchester, o texto

Narra uma conversa com um "cineasta estruturalista" em que o artista define intuição e processos corporais, tradicionalmente associados à 'mulher', contra noções tradicionalmente "masculinas" de ordem e racionalidade. Os críticos identificaram originalmente a figura masculina como o cineasta Anthony McCall (nascido em 1946), que foi amante de Schneemann entre 1971 e 1976 (MANCHESTER, 2003, p. 2).⁶

A artista de Nova York, Mierle Laderman Ukeles (1939-) apresentou na série “Arte de Manutenção”, em 1969, uma performance intitulada “Saneamento de toque” (1979/80), em que apertou a mão de todos os 8.500 trabalhadores do Departamento de Saneamento de Nova York. O interesse de Ukeles pelo trabalho de manutenção se desenvolveu depois que ela se tornou mãe em 1968 e, em sua opinião, tornou-se uma "trabalhadora de manutenção” (ARCHER, 2001, p. 137). Em 1969, escreveu o “manifesto pela arte na manutenção” e o enviou a várias instituições que rejeitaram sua exposição. No manifesto, ela coloca “tudo que eu disser que é arte é arte” (UKELES, 1969, p. 43).

Entre as artistas da performance, a francesa Gina Pane (1939-1990) se destaca por suas atuações performáticas de autoflagelação. Para Morineau (2013, p. 114), “a carga emocional das performances de Gina Pane origina-se de sua relação com a mãe e de sua homossexualidade,

⁶ It recounts a conversation with 'a structuralist film-maker' in which the artist sets intuition and bodily processes, traditionally associated with 'woman', against traditionally 'male' notions of order and rationality. Critics originally identified the male figure as the filmmaker Anthony McCall (born 1946), who was Schneemann's lover between 1971 and 1976.

mas não é possível reduzi-la apenas a isso”. Segundo Bento (2017), nas performances por volta dos anos de 1970, a artista cortava seu corpo de modo superficial e inseria objetos em algumas partes do corpo. Em sua primeira performance intitulada *Enfoncement d'un rayon de soleil* (1969), já era visível a exposição óbvia do corpo como meio de expressividade. A autora ainda destaca que

Gina Pane, nos seus gestos representativos de automutilação e tortura, pretendia exprimir o entorpecimento de uma sociedade que ignorava a violência ocorrida naquela época, por outro lado queria chamar a atenção para a liberdade do corpo feminino e cortar com os valores estereotipados que se fazia sentir em torno da indiferença feminina perante a agressividade masculina (BENTO, 2017, p.11).

Adrian Piper, estadunidense, nascida em 1948, iniciou sua carreira como artista conceitual, mas percebeu que sua identidade como negra afetava a forma e a intenção de sua obra. Em 1973, Piper apresentou uma persona chamada *Mythic Being*; era uma espécie de “alter ego de arrasto”, um homem negro com cabelo afro, bigodes e óculos de sol. A artista afirmou “Sou um rapaz anônimo do terceiro mundo, vagando em meio à multidão, dizendo a mim mesmo, em voz alta, que sou a localização da consciência... sou hostil à presença dos outros, e ao mesmo tempo, dela me distancio” (ARCHER, 2001, p. 134). Em 1990, Piper escreveu um artigo chamado “A tripla negação das mulheres de cor artistas”, discutindo a condição racista que artistas negras enfrentavam. Segundo a artista, essa tripla negação se dá em função da raça, de gênero e como artista. Para Piper,

Em todas essas formas, a arte das Mulheres de Cor Artistas é uma ameaça inovadora à integridade intelectual e sistêmica e à homogeneidade da tradição eurocêntrica. E assim, porque o sucesso artístico é definido dentro dessa tradição como um jogo de soma zero, essas ameaças devem ser eliminadas completamente, o mais rápido possível. Desse modo, as MCA's são rejeitadas como artistas pelo mundo euro-étnico da arte (PIPER, 1990, p. 215).

Figura 7: Eu sou a localização



Fonte: Archer, 2001, p. 134.

A artista alemã Rebecca Horn (1944 -) realizou, por volta de 1970, uma série de “modelos de rituais de interação” – instrumentos especialmente criados para amoldar-se ao corpo. Em 1968 a artista ficou internada com problemas pulmonares. A partir de então, na cama do hospital, ela passou a desenvolver pequenas esculturas feitas com materiais maleáveis. Daí surgiram as partes corporais utilizadas mais tarde em seus filmes performances. Conforme Goldberg (2006, p. 165), “o figurino Unicórnio (1971) era uma série de tiras brancas envolvendo um corpo nu feminino que usava um chifre de unicórnio na cabeça. Assim vestida, a figura caminhava de manhã por um parque, como que desafiando o observador a ignorar sua bela presença”. De acordo com Edelsztejn (2010, p. 72), “os trabalhos corporais documentados nos primeiros filmes de Horn podem ser divididos em dois grupos: aqueles que exploram a autopercepção do corpo, e que pesquisam o movimento e o espaço”. Para Rebecca (2010 apud HAENLEIN, 2010 p. 26), “A performance real é precedida por um processo de desenvolvimento do qual o artista escolhido participa. Os desejos, ideias e projeções do artista determinam a maneira como ele se apresenta.”

Figura 8: Unicórnio, 1970, Rebecca Horn.



Fonte: Haenlein, 2010, p. 22.

Marina Abramovic, nasceu em Belgrado na Sérvia em 1946, e é outra importante artista feminista performática. Iniciou sua carreira artística nos anos 1970 e permanece ainda hoje no meio artístico realizando exposições. A artista realizou diversas performances nas quais levava seu corpo ao limite. Segundo Chen (2016), a primeira performance da artista foi *Rhythm 10*, que deu início a uma série de performances intituladas de “*Rhythm*”. Nessa primeira performance da série, a artista dava golpes de faca entre os 10 dedos. Em *Rhythm 5*, a execução da performance se dá em torno da estrela de cinco pontas: a artista ateou fogo em uma estrela no chão e caminhou em volta dela, enquanto também cortava seu cabelo e o jogava nas pontas da estrela. Em *Rhythm 2*, dois medicamentos foram escolhidos, e a performance foi dividida em 2 partes. No primeiro momento, ela tomou uma medicação destinada a esquizofrenia e catatonia, que a fez perder o controle de movimentos dos músculos. No segundo momento, ela se medicou com uma pílula de efeito calmante, que a fez perder a consciência. Essa performance durou seis horas – enquanto durou o efeito da medicação.

Em sua performance *Ritmo 0* (1974), a artista ficou imóvel na Galeria Studio em Nápoles, ao lado de uma mesa com 72 objetos variados, inclusive uma arma de fogo. Marina deixou instruções na mesa dizendo que o público poderia usar os objetos nela como quisesse, e que ela era o objeto. Para Archer (2001, p. 114), “era difícil desfrutar de um frisson ou deleite demoníaco diante desses trabalhos, uma vez que os riscos que Abramovic corria com seu

próprio corpo colocavam responsabilidades muito pesadas sobre sua audiência”. Abramovic relata sobre suas performances:

Na civilização ocidental, ao contrário do que ocorre nas culturas asiáticas, temos tanto medo que nunca conseguimos desenvolver técnicas para mudar os nossos limites físicos. Para mim, a performance funcionava como meio de fazer esse salto mental. De início, quando eu trabalhava sozinha, ou nas primeiras fases do meu trabalho com Ulay, o elemento do perigo, o confronto com a dor e a exaustão da força física eram muito importantes, porque para o corpo esses são estados de ‘presença’ total, estados que mantêm a pessoa alerta e consciente. (ABRAMOVIC, 2013, p. 33).

Figura 9: Marina Abramovic in “Ritmo 0: a slide show”.



Fonte: IMDb (2020).

Da América Latina, também por volta dos anos de 1970, destaca-se a artista performática Cubana Ana Mendieta (1948-1985). Conforme Silva e Bonilha (2018), sua carreira foi curta, porém relevante para a discussão do feminino na arte. São características importantes no trabalho da artista o uso de seu corpo e a efemeridade, uma vez que sua obra é, ao mesmo tempo, pautada pelo corpo feminino e por seu respectivo desaparecimento. A artista utilizou diversos suportes para a elaboração de suas obras, muitas relacionadas à *Body Art*. Para Santaella (2003, p. 261), “a *body art* é primariamente pessoal e privada. Seu conteúdo é autobiográfico e o corpo é usado como corpo próprio de uma pessoa particular e não como uma entidade abstrata ou desempenhando um papel”.

A figura feminina é um dos elementos mais evidentes nas performances de Mendieta; muitas vezes, está relacionada à violência física e psicológica e aos abusos sofridos pela mulher na sociedade. Cenas de mulheres que acabaram de sofrer algum tipo de violência são

recorrentes na obra da artista, como na figura 10. Segundo apontam Silva e Bonilha (2018, p. 4),

Sempre utilizando o corpo feminino e a nudez como um ato político, ao longo de sua carreira como artista, pareceu ligar-se cada vez mais com as questões que abrangem o feminismo e a imagem da mulher. Sendo a primeira mulher a estabelecer-se em uma galeria de arte nos Estados Unidos, a A.I.R Gallery, teve a oportunidade de trabalhar com diversas artistas mulheres na frente da era do movimento feminista.

Figura 10: Sem título, Ana Mendieta, 1973, fotografia.



Fonte: Galerie Lelong, Nova Iorque (apud SILVA; BONILHA, 2018, p. 9).

Outra artista que leva a *Body Art* como um meio importante de expressão artística é a francesa ORLAN (escrito com letras maiúsculas), cujo nome, é um pseudônimo, que segundo a artista não é nem feminino nem masculino, ficando à margem dos modelos de gênero. No início de sua carreira, estava mais ligada à performance do que à *Body Art*. Em 1977, ela criou a performance “O beijo do artista”. Conforme descreve Gonzaga (2011, p. 4351),

Aqui ela se vale de outra fonte referencial presente no imaginário contemporâneo: as máquinas caça-níqueis que mostram uma figura humana em cuja boca se deve inserir uma moeda para se retirar em troca um produto que sairá por baixo. Em paródia a este referente, ela apresenta uma imagem fotográfica de si mesma, nua, com uma fenda no pescoço e o seguinte texto escrito: “insira cinco francos”. A moeda podia ser vista enquanto descia por uma coluna transparente até a genitália. Quando a moeda saía por baixo, a própria ORLAN, que vestia a imagem de seu corpo desnudo, entreabria os lábios e beijava o participante.

Para Couy, (2008), a performance pretendia colocar em xeque a moralidade, a tradição e um dos elementos enaltecidos pelo romantismo – o beijo. Conforme aponta Bajac (2013, p. 72), “a performance provocou escândalo ao desfazer as fronteiras entre o papel da artista e da

prostituta”. A artista continuou com sua produção, a sexualidade e suas representações masculinas – eróticas ou especificamente pornográficas – estavam no centro de suas performances. ORLAN prosseguiu com obras polêmicas nos anos seguintes, mas com uma reflexão mais corpórea e literal, esculpindo seu próprio corpo com procedimentos estéticos.

Conforme afirma Goldberg (2006), artistas da performance também abordaram questões religiosas. A artista estadunidense Hannah Wilke, nascida em 1940, fez a performance como forma de ataque simbólico ao patriarcado e ao cristianismo. Como se fosse um Cristo feminino em “*Super-t-art*”, em 1974, a artista envolveu seu corpo em um tecido branco, fazendo gestos e poses, desafiando a imagem da mulher como objeto de consumo. Wilke também fez um alerta importante em 1974, por meio de um poster que expunha o corpo da artista. No poster no qual se lia a frase “*Beware of fascist Feminism*” (cuidado com o fascismo feminista) chamava à atenção para o puritanismo feminista que militava contra as próprias mulheres. Segundo Tobin (2019, p. 505), Wilke “foi criticada por Lucy Lippard pelo fato de explorar sua beleza e sexualidade para progredir no mundo da arte dominado pelos homens”. A obra de Wilke demonstra a tensão entre as artistas feministas. Entre a prática da arte e a teoria. Qual arte feminista seria aceita?

Ainda sobre questões religiosas, a artista alemã Ulrike Rosenbach, nascida em 1943, expôs na Bienal de Paris de 1975 uma performance de vídeo ao vivo. No trabalho a artista vestiu uma malha branca e lançou 15 flechas em um alvo com a reprodução da imagem da Madonna (‘Madonna im Rosenhag’ de Stefan Lochner, 1451). A obra intitulada “*Don’t Think I’m an Amazon*” (Não acreditem que eu seja uma amazona”) faz referência a imagem feminina tímida, gentil, que foi atingida pelas flechas.

A austríaca VALIE EXPORT (1940-) foi pioneira da arte de mídia. Seu trabalho artístico inclui instalações de vídeo, performances corporais, cinema expandido, animações de computador, fotografias, esculturas e publicações. A feminista austríaca enfrentou o fato de que na década de 1970 havia ainda uma geração de austríacos cujas atitudes em relação às mulheres foram baseadas em ideologia nazista. Em 1967, ela mudou seu nome para VALIE EXPORT (escrito em letras maiúsculas, como um logotipo artística). Por meio dessa ação, VALIE demonstra o abandono de símbolos patriarcais, como sobrenomes vindos do pai e de seu ex-marido e se apropria seu novo sobrenome de uma popular marca de cigarros.

Para Camnev, Almozara e Donati (2020), a obra de VALIE EXPORT se caracteriza principalmente pela presença do corpo feminino. O corpo da artista contorna edificações urbanas, evidenciando o status de poder imposto por uma cidade que, segundo a própria artista,

constituía-se naquele período por espaços arraigados em uma esfera conservadora. Uma das performances de VALIE EXPORT tem como título “*Body Configurations*” (1972-1976). Trata-se de uma série de fotoperformances, na qual a artista atua em diversos espaços, em especial, uma cidade aparentemente vazia. A cidade de Viena foi a escolha da artista para a performance. Segundo Camnev, Almozara e Donati (2020, p. 176), “VALIE investiga as fronteiras entre a política e a individualidade, assumindo um posicionamento feminista que permeia seu processo”.

Segundo Bajac (2013), VALIE EXPORT ecoa, de certa forma, o trabalho de Niki de Saint Phalle, respondendo às performances *Les tirs* com a obra *Genital Panic* de 1969.

Figura 11: VALIE EXPORT, Aktionshose: Genital panik (Action Pants: Genital Panic, 1969), photo serial, self-staging.



Fonte: Hassmann (apud HENGEL, 2017).

A questão do lugar da mulher como artista na história da arte é discutida por Linda Nochlin quando, em seu artigo de 1971, ela responde à questão “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. Para Nochlin (1971), não existiram grandes mulheres artistas porque não houve condições sociais, políticas, culturais e intelectuais para que existissem:

Na realidade nunca houve grandes mulheres artistas, até onde sabemos, apesar de haver algumas interessantes e muito boas que ainda não foram suficientemente investigadas ou apreciadas, como não houve também nenhum grande pianista de jazz lituano ou um grande tenista esquimó, e não importa o quanto queríamos que tivesse existido (NOCHLIN, 1971, p. 7).

O texto é de 1971, mas sua discussão ainda é pertinente, porque ainda hoje, artistas levantam questionamentos sobre o papel da mulher na arte, como é o caso do grupo Guerrilla Girls. Nesse grupo, artistas ativistas feministas usam máscaras de gorila em público e utilizam humor e visuais ultrajantes para expor preconceitos étnicos e de gênero, além de corrupção na política, arte, cinema e cultura pop. Dessa forma, o grupo contribui para a discussão do lugar da mulher na arte. Uma das formas de o grupo se manifestar é por meio de cartazes que evidenciam a porcentagem de obras realizadas por mulheres na história da Arte. O grupo trouxe de volta uma questão que já antes, em 1970, a artista ORLAN, em sua performance *Mesu Rages*, havia levantado. Segundo Bajac (2013, p. 73), quando “mediu instituições de arte e ruas nomeadas em homenagens a homens famosos; a artista via essa atitude como uma forma de usar o corpo como instrumento de equiparação, mas também de medir a importância desses homens”.

Nochlin, em um artigo publicado em 1974, aborda “Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural”. Para ela, o feminismo foi um imenso avanço intelectual, espiritual e prático em sua vida. O seu envolvimento com o movimento a levou a questionar alguns critérios e valores de julgamento da arte. Ela reflete acerca do seu próprio artigo de 1971, citado aqui:

Afirmo em meu artigo “por que não existiram grandes artistas mulheres?” (1971) que, a meu ver, o simples exame das artistas mulheres do passado não iria mudar de fato nossa avaliação sobre elas. Apesar disso, examinei algumas artistas mulheres do passado e descobri que minhas avaliações haviam efetivamente mudado (NOCHLIN, 1974, p. 74).

Ainda sobre o lugar que a mulher ocupa na arte, Griselda Pollock, também ativista, que tem como foco de seu trabalho a análise cultural e o feminismo pós-colonial com especial atenção para a história da arte, escreveu em 1988 um artigo de título “A modernidade e os espaços da feminilidade”. Nesse artigo, ela discorre sobre o espaço destinado às mulheres na arte moderna. Segundo a autora, “qualquer tentativa de lidar com a questão das mulheres dos primórdios do modernismo exige a desconstrução dos mitos machistas do modernismo” (POLLOCK, 1988 p. 122). Ainda segundo a autora,

Existe uma diferença do ponto de vista social, econômico e subjetivo entre ser mulher e um homem na Paris do fim do Século 19. A diferença – produto da estruturação social da diferença sexual, e não de alguma distinção biológica imaginária – determinou tanto o que homens e mulheres pintavam, quanto a forma como o faziam (POLLOCK, 1988, p. 123).

Além disso, a autora discute aspecto da feminilidade nos trabalhos das mulheres. Para ela, a feminilidade é uma construção ideológica. A historiadora da arte Whitney Chadwick, em seu artigo “História da arte e a artista mulher”, coloca que nos Séculos 18 e 19 “não apenas o trabalho delas (Artistas) era avaliado em termos do que revelavam sua “feminilidade”, mas também estavam limitados a meios e temas que eram considerados apropriados e “naturais” às mulheres” (1990, p. 168).

Para Malin Hedlin Hayden, professora de história da arte da Universidade de Estocolmo, pode haver diferença entre artistas mulheres e artistas feministas. Em seu artigo “Artistas mulheres *versus* artistas feministas: definições por ideologia, retórica ou por puro hábito?” (2010), Hayden coloca:

Com muita frequência, me parece que as reflexões sobre como essas duas categorias de artista de fato se interconectam não são precisas o suficiente para produzir definições confiáveis de ambas e, não menos importante, da sua inter-relação (ou inter-relações) [sic]. As categorias são, muitas vezes, tratadas como sinônimos, com pouca atenção à maneira como os aspectos retóricos e ideológicos atuam. Há – ou, para mim, deveria haver – uma diferença reconhecível entre estudar/expor “artistas mulheres”, “artistas feministas” e “artistas feministas mulheres” (e os ainda aparentemente utópicos “artistas feministas homens”) (HAYDEN, 2010, p. 315).

Ainda segundo a autora, nem tudo que tem a ver com as mulheres se trata de feminismo. Para ela, “a premissa de todos os feminismos é as atividades políticas que tem como objetivos melhores condições de vida – em todos os aspectos imagináveis – para mulheres e homens no mundo todo” (HAYDEN, 2010, p. 313).

Para concluir, as manifestações de performance desde os anos 1930, dos futuristas até os anos 1960, podem ter despertado os artistas e as artistas das gerações seguintes para novas possibilidades de linguagem da arte, bem como o *happening* e a *Body Art*. A performance de caráter subversivo das mulheres dos anos 1960 e 1970, ainda hoje revela possibilidades para além dos modos e meios tradicionais, bem como para quebra de paradigmas da arte feita por mulheres e sobre mulheres.

Niki de Saint Phalle, sendo a única mulher do grupo do Novo Realismo, pode ser considerada uma das primeiras mulheres com grande repercussão na realização de performances e *happenings*, e, embora a questão do feminismo não seja o tema central de sua poética, na série “*Le tirs*”, se aproxima desse assunto em alguns momentos. No capítulo a seguir, ao discorrer sobre sua biografia, coloco em evidência seu legado artístico, utilizando principalmente as performances e *happenings*, sua relação com o movimento feminista e com alguns artistas. O artista Jackson Pollock, teve muita influência sobre os primeiros trabalhos de

NSP; além dele, apresentarei a relação com outros artistas como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, que fizeram parcerias em várias performances, e com Jean Tinguely, como seu companheiro de vida e de arte.

2 VIDA E OBRA DE NIKI DE SAINT PHALLE

Catherine Marie-Agnès Fal de Saint Phalle nasceu em 29 de outubro de 1930, em Neuilly-sur-Seine na França. Seu pai foi o conde francês André Marie de Saint Phalle, o oitavo filho do cavaleiro francês conde Pierre de Saint Phalle. A mãe era a americana Jeanne Jacqueline Harper. Durante a gravidez, a mãe de Niki sofreu a traição de seu marido e culpava a criança por seu casamento ir mal. O nascimento da artista foi rodeado de problemas; o cordão umbilical foi enrolado no pescoço e quase sufocou a criança (SCHRÖDER, 2014).

A pequena Catherine foi levada para o Château de Huez em Nièvre para viver com seus avós franceses – a condessa Catherine e o conde Pierre – instalando-se definitivamente em Nova York em 1933. Lá realizou a maior parte de seus estudos na Escola do Convento Brearley. A menina Niki foi expulsa de diversas escolas. Segundo Phalle (1999, apud NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION, s.d-b, p.1, tradução nossa), “o tempo de Saint Phalle na escola Brearley terminou depois de dois curtos anos, quando ela foi expulsa por pintar folhas de figueira vermelha nas estátuas gregas das escolas”. Desde muito pequena, Niki apresentava um comportamento que se destacava por sua desobediência: “Em Brearley, tornei-me feminista. Fomos doutrinados com a ideia de que as mulheres podem e devem alcançar” (PHALLE, 1999, apud NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION, s.d-b, p.1, tradução nossa)⁷

No documentário “Niki De Saint Phalle - *The story of a free woman*” (VALODE, CATHALA, s.d), contou a história de Saint Phalle que, em sua infância, foi alimentada por histórias de cavaleiros medievais e personagens como Joana D’arc. À medida que ia crescendo, a garota ia percebendo a diferença de tratamento entre seu irmão e ela. Para ele, a educação era voltada para o mundo dos negócios, enquanto para ela, era voltada para o casamento e o lar. Em casa, ela tinha mais ligação afetiva com o pai, já que rejeitava a figura da mãe. Em 1942, aos 12 anos, enquanto passeava nas férias, encontrou pelo caminho várias cobras entrelaçadas. Esse evento foi um choque e, de algum modo, Niki associou esse “verão das serpentes” ao choque traumático do abuso sexual de seu pai que se daria dias depois. Tal fato foi relatado 50 anos depois em sua autobiografia *Meu segredo (Mon Secret)*.

⁷ After a short stint at a strict Catholic school, from which she was expelled, she attended the Brearley School for Girls. Saint Phalle described Brearley as “a progressive school that changed my life...”, “further explaining that “At Brearley I became a feminist. We were indoctrinated with the idea that women could and should achieve.”

O trauma que Niki sofreu foi reprimido, e suas consequências viriam emergir anos mais tarde. Segundo conta a biografia de Niki por Schröder (2014), a menina começou a roubar nas lojas de departamentos: a princípio doces, depois livros. Certa vez, disse ao professor de religião que era ateia. Ao mesmo tempo, Niki escreveu cartas de ódio para Deus, mas também cartas de amor. Ainda jovem, NSP trabalhou como modelo e posou para revistas como *Vogue*, *Harper's Bazar* e *Life*. Anos após sua morte, ela também foi inspiração para moda em 2018, como no desfile da Dior, empresa francesa de alta costura. A musa das revistas fugiu aos 17 anos com um amigo de seu irmão mais velho, o escritor Harry Matheus, e casou-se com ele em segredo. Em 1951, nasceu Laura, a primeira filha do casal instalado em Massachusetts - Boston, Estados Unidos.

Em 1952, a família mudou-se para Paris, e Niki iniciou seus estudos em teatro e atuação. Ao descobrir a traição de seu marido com uma vizinha, St. Phalle ficou doente e tentou suicídio algumas vezes, passando a guardar objetos pontiagudos embaixo da cama e na bolsa. Ela precisou ser internada em uma clínica psiquiátrica, e ali ficou por seis semanas. Nessa clínica, Niki desenvolveu seu apresso pela pintura, que passou a ser uma aliada da artista para a recuperação e, a partir de então, ela decidiu deixar o teatro para ser artista plástica (NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION, s.d.-a).

Em 1953, Niki foi hospitalizada com forte depressão e sofreu vários choques elétricos. Uma terapia providencial através da expressão pictórica a ajuda superar seu sofrimento: seus primeiros trabalhos são colagens e depois guaches. Ela descobre, espantada, como a pintura a liberta de seus medos e permite que ela se expresse. Ela faz suas primeiras assemblages (GRAND PALAIS, 2014, p. 4, tradução nossa)⁸.

Dias depois de sua saída da clínica, Niki recebeu uma carta de seu pai sobre o que tinha acontecido no “verão das serpentes”. Ela levou a carta para o seu médico, que a queimou. A biografia ilustrada de NSP por Dominique Osuch e Sandrine Martin – *“Niki de Saint Phalle les Jardin des secrets”* – relata o acontecimento.

⁸En 1953, Niki est hospitalisée pour une grave dépression et subit une dizaine d'électrochocs. Une providentielle thérapie par l'expression picturale l'aide à surmonter sa souffrance: ses premières œuvres sont des collages puis des gouaches. Elle découvre, étonnée puis émerveillée, combien peindre la libère de ses angoisses et lui permet de s'ex-primer. Elle réalise ses premiers assemblages (GRAND PALAIS, 2014, p. 4).

Figura 12: Niki de Saint Phalle: *Les Jardin des secrets*”



Fonte: Osuch, 2014, p.44.

Em 1954, Niki conheceu o artista Hugh Weiss, um pintor que passou a ser seu mentor inicial. Ele aconselhou a artista a manter seu estilo espontâneo e autodidata. Em 1955, nasceu o segundo filho do casal, Philip, em Maioarca. Niki, então, iniciou-se no mundo artístico profissionalmente conhecendo diversos artistas que viriam a ter influência para seu trabalho. Em sua viagem pela Espanha, visitou Parque Güell, em Barcelona, obra de Antoni Gaudí, e inspirou-se para construir seu próprio jardim. Posteriormente, também foi inspirada pela arte de Paul Klee, Henri Matisse, Pablo Picasso e Henri Rousseau. Niki visitou o Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, onde descobriu o trabalho de Jasper Johns, Willem de Kooning, Jackson Pollock e Robert Rauschenberg (HULTEN; ARREOLA, 1997).

Sua primeira exposição se deu em 1956, em Saint-Gall, Suíça. A partir de então, ela iniciou sua produção com Altos-relevos e montagens e incorporou esses materiais de uso cotidiano às superfícies engessadas de suas telas. “Apesar de se tratar de altos-relevos em três dimensões, suas montagens ainda se concebem como quadros, pois exploram a bidimensionalidade de seu suporte” (HULTEN; ARREOLA 1997, p. 74).

St. Phalle conheceu o escultor suíço Jean Tinguely em 1955, depois de sua separação com Harry, e, em 1960, montou um estúdio e continuou suas experiências artísticas. Ela foi incluída em uma importante exposição coletiva no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris. No final do ano, Niki e Jean Tinguely se mudaram juntos, dividindo o mesmo estúdio e vivendo na colônia de artistas *Impasse Ronsin*⁹. “Pouco tempo depois, a rebeldia característica de seus quadros anteriores levou a artista a realizar seu primeiro tiro ao alvo, obra que culmina numa longa série de quadros-tiros que iriam consagrá-la no mundo da arte[*sic*]” (HULTEN; ARREOLA 1997, p. 74).

No final do ano, ela e Jean Tinguely se mudam para o Impasse Ronsin, onde compartilham o mesmo estúdio, Jean Tinguely a apresenta a Pontus Hulten, o diretor do Museu de Arte Moderna em Stockolm, que organizará muitas exposições importantes na época e adquirirá algumas obras para o Moderna Museet (CECCHETTO, 2009-2010, p. 180, tradução nossa).¹⁰

Figura13: Saint-Sébastien or Portrait of my lover, 1961 – 72x55x7.



Fonte: Hulten, 1992, p. 199.

⁹ *Impasse Ronsin* era uma rua sem saída e uma colônia de artistas única. Por mais de um século, foi um local de arte, contemplação, conversa, celebração, inovação, criação e destruição, lar de um amplo leque de diversas identidades artísticas.

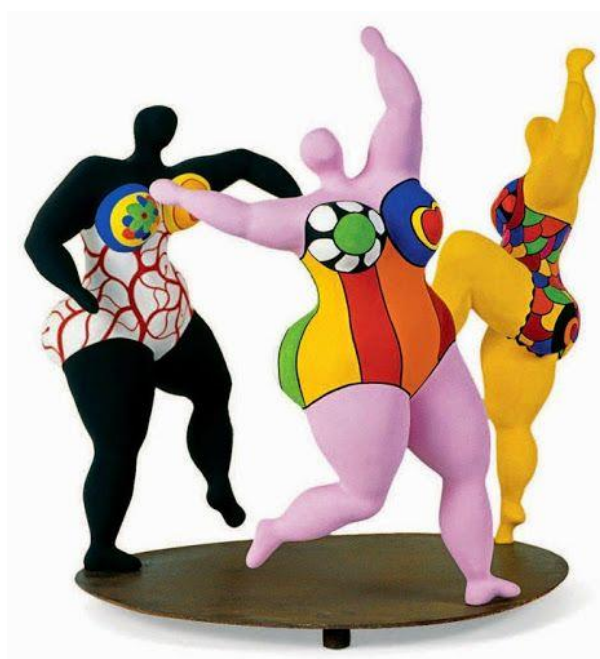
¹⁰ *At the end of the year, she and Jean Tinguely move into the impasse Ronsin, where they share the same Studio, Jean Tinguely introduces her to Pontus Hulten, the director of the art Moderna Museet in Stockolm who will organize many important exhibitions at that time and buy some of the works for the Moderna Museet.*

A partir dos anos 1960, Niki e Jean Tinguely formaram um casal de artistas, e passou também a participar do grupo do Novo Realismo, fundado por Pierre Restany. Em fevereiro de 1961, Niki organizou sua primeira sessão de tiro. Naquele ano, a artista fez algumas exposições pela Europa. Em 1962, ela realizou as sessões de tiro na Califórnia, nos Estados Unidos. Em 1963, a artista deu início ao tema que mais se repetiu ao longo de sua carreira: o papel da mulher na sociedade. Em 1965, ela iniciou a produção das Nanás, esculturas monumentais da forma feminina (HULTEN; ARREOLA 1997).

No dizer da artista, a origem dessas obras se encontra num desenho realizado pelo pintor Larry Rivers de sua mulher Clarisse quando estava grávida. (...) Essas esculturas assumem poses alegres e acrobáticas, dançam e se contorcem, o que para Niki de Saint Phalle, representa a habilidade da mulher de se mover em todas as direções, vale dizer, sua liberdade (HULTEN; ARREOLA, 1997, p. 78).

Segundo Riley (2016), as Nanás foram criticadas desde o início de sua produção por homens e por idosas, por serem esculturas com uma temática progressista e livre. Para NSP, “Nenhum homem seria capaz de criá-las” (RILEY, 2016, p. 9). A monumentalidade das Nanás colocou em questão também qual tipo e tamanho de arte era destinada à mulher naquela época. Ao fazer esculturas monumentais, desafiando a figura feminina que era explorada na década de 1960, NSP propõe um novo olhar sobre a mulher.

Figura 14: Les trois Grâces (Three graces), 1994, Synthetic resin and vinyl paint, 66x 79 x 89 cm



Fonte: Cecchetto, 2009-2010, p. 108.

Em 1966, Jean Tinguely, Olof Ultveldt e Niki colaboraram, a pedido de Pontus Hulten, com *Hon* ("ela" em sueco) – “a maior mulher do mundo” – na Moderna Museet, Estocolmo. A escultura tomava a forma de uma mulher grávida, deitada com as pernas abertas por onde entravam os espectadores. Com a ajuda de cinco assistentes, trabalharam por quarenta dias para construir uma escultura de 82 pés de comprimento, trinta pés de largura e seis toneladas de peso, nos três meses de sua existência, *Hon* recebeu 100.000 pessoas de todas as idades e de todo o mundo. Dentro da *Hon*, havia cinema, bar – onde serviam-se leite e Coca-Cola – e exposições de obras falsas de Pollock e Klee (NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION, s.d.-a). Conforme Chadwick (2019),

a *Hon* de Niki de Saint Phalle reivindicou o corpo da mulher como um local de prazer tátil, em vez de um objeto de visualização voyeurística; a figura era uma homenagem lúdica e colorida à mulher como nutridora e um potente desmitologizador das noções românticas masculinas do corpo feminino como um continente escuro e uma realidade incognoscível (CHADWICH, 2019, p. 337, tradução nossa).¹¹

¹¹ *Niki de Saint Phalle'S HON reclaimed woman's body as a site of tactile pleasure rather than an object of voyeuristic viewing; the figure was both a playful and colorful homage to woman as nurtures and a potent "[...]demythologizer of male romantic notions of the female body as a dark continent and unknowable reality (CHADWICH, 2019, p. 337)."*

Figura 15: Niki de Saint Phalle, Visitors to Hon.



Fonte: Hulten, 1992, p. 69.

Niki também contribuiu para teatro com textos, cenografia e vestuário. “Não esqueçamos os balés concebidos por Jean Tinguely, que se incluem nos grandes momentos da história da dança do pós-guerra” (HULTEN, 1997, p. 20). Ela escreveu peças, como a sua primeira obra “*ICH*” (tudo a meu respeito), em 1968, que conta a história de uma menina rebelde. A versatilidade de Niki proporcionou uma trajetória de múltiplas possibilidades de atuação, além das artes plásticas. A artista elaborou produtos para o mercado, como as Nanás infláveis, comercializadas em Nova York. St. Phalle também produziu filmes. Em 1972, ela iniciou sua primeira versão de “*Daddy*”; e, em 1975, escreveu o roteiro de “Um sonho mais longo que a noite” (HULTEN, ARREOLA 1997).

No mesmo ano, Niki também fez seu primeiro *design* de joias para o Laboratório GEM Montebello, em Milão. Além disso, criou um perfume, com um frasco escultural, que levou seu nome para a Jacqueline Cochran Company. Em 1982, o dinheiro do perfume financiaria o *Tarot*

Garden, um grande jardim construído na Itália (NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION, s.d.-a).

Niki recebeu um terreno de amigos como doação em 1974 para a construção de seu Jardim. O terreno tem cerca de um hectare e se localiza em Capalbio, na região da Toscana, Itália. Pedro (2008, p. 73) coloca: “em 1979, começaram as primeiras intervenções no terreno da Toscana, e Niki passou a se dedicar muito mais à obra”. A artista relatou que a maior aventura de sua vida havia acabado de começar.

No ano de 1983, Niki se mudou para a peça Imperatriz, que ficava dentro do jardim. A obra possui dois cômodos onde a artista viveu e trabalhou pelos sete anos seguintes. Ao final da obra, foram gastos mais de cinco milhões de dólares. Segundo a artista,

O tarô me proporcionou um grande conhecimento do mundo espiritual e dos problemas da vida, e também a consciência de que cada dificuldade deve ser superada, afim [sic] de que se possa chegar às seguintes barreiras e finalmente alcançar a paz interior no jardim do paraíso (PEDRO, 2008, p. 79).

O *Tarot Garden* possuía 22 cartas dos Arcanos Maiores do tarô, que são representadas sob a forma de enormes esculturas de doze a quinze metros de altura, feitas de poliéster pintado e concreto armado, cobertas com espelhos, mosaicos, cerâmica multicolorida e vidro de Murano.

Niki de Saint Phalle fez exposições coletivas e individuais pelo mundo todo, além de instalações de obras em espaços públicos. No Brasil, sob curadoria de Jean Gabriel Miterrand, a artista expôs, em 1997, na Fundação Casa França-Brasil no Rio de Janeiro, de 9 a 16 de janeiro; e na Pinacoteca de São Paulo, de 25 de fevereiro a 25 de março do mesmo ano. Como doação à Pinacoteca, Niki deixou em 1997 uma serigrafia com título “*Black is Different*” e, posteriormente, em 1999, doou uma fonte com o título *Fontaine aux quatre nanas* (Fonte das quatro nanás).

Posteriormente, Saint Phalle tornou-se uma ativista comprometida contra a segregação racial e injustiça social, em favor da luta contra a AIDS. O Dr. Willy Rozenbaum, co-descobridor do vírus da imunodeficiência humana (HIV) e presidente do Conselho Nacional Francês de AIDS desde 2003 disse sobre sua iniciativa em 1987:

Niki de Saint Phalle [...] se propõe a desdramatizar o assunto nos informando sobre a doença, sua prevenção e a atitude que se deve ter para com as pessoas afetadas. Apresentado como um livro de desenho e em uma nota positiva quase humorística, Niki de Saint Phalle nos oferece, por exemplo, um retorno ao Romance. Niki de Saint

Phalle nos mostra como um artista pode ajudar a transmitir uma mensagem otimista sobre um assunto sério (NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION)¹².

Niki também dá destaque aos direitos das mulheres negras. Muitas de suas esculturas Nanás representam pessoas negras. *Black Rosy* ou *My Heart Belongs to Rosy* (1965) é uma das primeiras *Black's Nanás* criadas pela artista. Trata-se de uma homenagem a Rosa Parks (1913–2005), a afro-americana que se recusou a ceder seu assento em um ônibus a um homem branco em 1955. Esse evento daria início a um movimento estadunidense pelos direitos civis liderado por Martin Luther King Jr. (1929–1968) contra as leis de segregação. Em 1998, ela criou a série *Black Heroes*, em homenagem aos afro-americanos que se destacaram na música ou no esporte, incluindo Miles Davis, Louis Armstrong e Josephine Baker. Niki dedicou essa série aos bisnetos, que são afrodescendentes (BROOTCORNE, 2018).

Saint Phalle também tentou exorcizar os demônios de seu passado com seu filme *Daddy*, 1972 – uma reversão de poder em que ela ridiculariza e ataca uma figura paterna. Essa obra precedeu sua autobiografia *Mon Secret*, de 1994, na qual expôs os horrores de seu passado.

2.1 AS PERFORMANCES “LES TIRS”

“Tive a sorte de encontrar arte, porque tinha, em um nível psicológico, tudo o que é preciso para me tornar uma terrorista. Em vez disso, usei o rifle por uma boa causa - a da arte.”

A primeira obra de Niki com características de performance e *Happening* se dá em 1960: a obra “*Hors d’oeuvre*” (retrato de mim mesma). No ano seguinte, Niki participou de exposições com a segunda obra no mesmo estilo, “Retrato de meu amante” (Figura 16). A obra contém uma camisa masculina e um rosto em forma de alvo, e o público podia participar e interagir atirando em direção ao trabalho da artista. A camisa, conforme mostra a imagem, está salpicada de tinta e pode de algum modo remeter às obras de Jackson Pollock, uma vez que a

¹² “Niki de Saint Phalle [...] proposes to de-dramatize the subject by informing us about the disease, its prevention and the attitude that one should have towards the people affected. Presented as a drawing book and in a positive almost humorous note, Niki de Saint Phalle offers us, for example, to return to Romance. Niki de Saint Phalle shows us how an artist can help convey an optimistic message on a serious subject.”

artista já tinha conhecimento sobre o artista. Segundo Schröder (2014, p. 70), Niki ficou impressionada com a exposição de Pollock:

Niki recostou-se na cadeira. Ela viu o pintor espirrar tinta em movimentos rítmicos na tela que estava no chão à sua frente. "Estrela cadente" é o que ele chamou de suas imagens ou "vibrações da lua". Se ela fizesse relevos com a ajuda de um movimento selvagem, isso expressaria o que ela queria esclarecer? O que Jean [Tinguely] acabou de dizer sobre Jackson? Ela olhou para ele. Ela sempre sentia algo intrigante em seus olhos escuros, uma tensão interna em seu silêncio repentino. Ela já havia sentido isso muitas vezes, mas nunca com tanta força quanto naquela noite.^{13 14}

Embora haja alguma similaridade estética entre as obras de Pollock e Niki, para (WOODS, 2015, p. 10), “nas mãos de Saint Phalle, há uma recusa explícita dos termos de abstração que Pollock e outros de sua geração aperfeiçoaram - ou seja, a expressão de angústia requintada que poderia ser exorcizada por pinceladas subjetivas do singular e heroico artista masculino”.¹⁵ A relação que Niki cria com o público também é um fator que difere dos demais pintores abstratos. Contudo, a relação da artista com as obras de Pollock ainda se estende à “*Hon*” (figura 18), em que Niki expôs dentro da instalação falsificações com imitações de obras de Jackson Pollock e Paul Klee. O Pollock influenciou muitos artistas mesmo após de sua morte, não apenas artistas ligados a pintura, que era a sua linguagem, mas de diversas outras áreas da arte. Allan Kaprow escreveu em 1958 “O legado de Pollock”. No artigo, Kaprow discorre a respeito da morte do artista e de como foi para outros artistas daquela geração a perda de um “Herói” da arte naquele momento. Para o autor, “ele criou algumas pinturas magníficas. Mas também destruiu a pintura” (KAPROW, 1958, p. 3). Kaprow coloca ainda que a partir de Pollock,

Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer "Eu sou um pintor" ou "um poeta" ou "um dançarino". Eles são simplesmente "artistas". Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de

¹³ Em 1958, Niki visitou a exposição “Jackson Pollock: 1912-1956 e “*The New American Painting*” no Museu Nacional de Arte Moderna.

¹⁴ *Niki lehne sich auf ihrem stuhl zurück. Sie sah den Maler, wie er in rhythmischen Bewegungen Farben auf die Leinwand spritzte, die vor ihm auf dem Boden lag. "Sternschnuppe" nannte er seine Bilder oder "Mondschwingungen". Wenn sie Reliefs machen würde mit Hilfe einer wilden Bewegung, würde es das ausdrücken, was sie verdeutlichen wollte? Was hatte Jean gerade über Jackson gesagt? Sie scheute ihn an. In seinen dunklen Augen spürte sie immer etwas Rätselhaftes, in seinem plötzlichen Verstummen eine innere Spannung. Sie hatte das schon oft empfunden, aber nie so stark wie an diesem Abend* (SCHRÖDER, 2014 p. 70).

¹⁵ *in Saint Phalle's hands, there is an explicit refusal of the terms of abstraction that Pollock and others of his generation perfected—i.e., the expression of exquisite anguish that could be exorcized by subjective brushwork from the singular, heroic male artist*”

ser ordinário. Não tentarão torna-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciasas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos [19]60 (KAPROW, p. 7).

Após as exposições dos anos de 1960, as performances de Niki tinham cada vez mais interação com o público, e os suportes eram cada vez maiores e com mais volume. Além disso, não eram dardos, mas sim armas de fogo que atiravam em direção às “*assemblages*”. As “*assemblages*” eram amontoados de objetos aleatórios, e com saquinhos de tinta e latas de spray, que, quando atingidas pelos tiros, explodiam em cores e escorriam sobre a camada de gesso branca. Segundo Woods (2015), NSP se inspirou na obra monocromática do artista holandês Bram Bogart para desenvolver suas obras monumentais com tiros. Em uma carta a Pontus Hulten, a artista escreveu:

Olhando para [o relevo de Bogart] —FLASH! Imaginei a pintura sangrando - ferida; a maneira como as pessoas podem ser feridas. Para mim, a pintura tornou-se uma pessoa com sentimentos e sensações. E se houvesse tinta [sic] atrás do gesso? Contei a Jean Tinguely sobre minha visão e meu desejo de fazer uma pintura sangrar atirando nela. Jean estava louco com a ideia; ele sugeriu que eu começasse imediatamente. (HULTEN, 1992, p. 160).¹⁶

Niki contou em sua carta a Pontus Hulten que, em suas primeiras experimentações com as performances “*Les Tirs*”, a arma era alugada de um homem que trabalhava em um parque de diversões, e que, mesmo muito reticente em deixar que ela e Jean levassem o rifle 22, foi junto com o casal para ver a performance. Além disso, ela contou que em suas primeiras experiências, não usava apenas tinta, usava espaguete e ovos para que escorressem sobre o painel. Nas palavras da artista, “usei gás lacrimogêneo para o *grand finale* das minhas performances de tiro. A arte performática ainda não existia, mas era uma performance” (HULTEN, 1995, p. 162).¹⁷

Em junho de 1961, Niki realizou sua primeira exposição individual: uma sessão de tiros chamada de “*Feu à volonté*”, na galeria J., de Jeannine Restany. Segundo Woods (2015), na abertura da exposição, Saint Phalle convocou os visitantes para pegar seu rifle calibre 22 e

¹⁶ *Looking at [the Bogart relief]—FLASH! I imagined the painting bleeding—wounded; the way people can be wounded. For me, the painting became a person with feelings and sensations. What if there were [sic] paint behind the plaster? I told Jean Tinguely about my vision and my desire to make a painting bleed by shooting at it. Jean was crazy about the idea; he suggested I start right away.* (WOODS, 2015 apud Saint Phalle, “Letter to Pontus,” 165. Emphases in original.).

¹⁷ *I used tear-gas for the grand finale of my shooting performances. Performance art did not yet exist but this was a performance*” (HULTEN, 1995, p. 162).

contribuir para um disparo coletivo contra os relevos incrustados. Nessa exposição, apresentou duas obras: “*Homage to Bob Rauschenberg e Tir de Jasper Johns*”. Conforme Cecchetto (2013, p. 23), “sozinha ou junto com os colegas, e às vezes até com o público, [Niki] usava um rifle para atirar em relevos cobertos de gesso com recipientes de tinta, que explodiam e criavam um arranjo de cores aleatório e instintivo”.¹⁸ Com Saint Phalle, expande-se os métodos tradicionais da pintura e da escultura e seu modo de criação se dá pela destruição.

Figura 16: Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle and e a third person shooting simultaneously, at Impasse Ronsin, 1961.



Fonte: Hulten, 1992. p. 40.

Niki foi a única mulher integrante do Grupo Novo Realismo, fundado oficialmente em 1960 pelo crítico Pierre Restany e na companhia de outros artistas como Yves Klein, Martial Raysse, Armand Pierre, François Dufrene, Raymond Hains, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e Jacques Villeglé. Mais tarde Niki, Christo e Gerard Dechamps passaram a integrar o grupo. O primeiro manifesto do grupo foi publicado em Milão em 16 de abril de 1960. O papel de

¹⁸ *Alone or together with colleague, and at times even with the audiences, used a rifle to shoot plaster reliefs covering containers of paint, which would explode and create a random, instinctive arrangement of color*”. Cecchetto (CECCHETTO, 2013, p. 23).

Restany era encontrar um denominador comum entre os três primeiros integrantes, Klein, Tinguely e Hains. Para o crítico, houve um encontro de fatores em comum entre os artistas:

1. Um método de percepção e comunicação sensível a serviço de uma intuição cósmica;
2. Uma vontade de integrar a técnica industrial na metamorfose do quotidiano
3. Uma preocupação de recuperar poeticamente as formas mais correntes de explosão das linguagens visuais organizadas: manifestos, publicidade, *mass media* (RESTANY, 1979, p.30).

Para Restany (1979, p. 30), “essas três correntes constituem as três famílias do novo realismo”; de modo que Niki de Saint Phalle se encaixava em uma das correntes onde Jean Tinguely era o protagonista. Tal corrente se baseava no registro do mundo industrial. Restany os chamam de “tecnólogos da metamorfose” por terem inserido em seus trabalhos elementos industriais – no caso da Niki, armas de fogo, materiais como brinquedos, peças de diversos tipos.

Em 1960, deu-se o encontro de Jean Tinguely com NSP. No mesmo ano, Niki se uniu ao grupo. Segundo Restany (1979, p. 50), “Niki se torna célebre naquele ano com suas pinturas feitas com espingarda, com seus tiros em relevos-alvos ou quadros surpresa”. Juntos, Tinguely e Niki passaram a realizar diversos trabalhos.

O primeiro festival do grupo se deu em julho de 1961, em Nice; dividiu-se em duas partes. Na primeira, contava com um relevo de NSP e na segunda parte uma série de ações-espetáculo, realizadas nos Jardins da Abadia de Roseland. Na noite de 13 de julho, a artista participou com o tiro ao alvo (tiro com uma espingarda sobre painel alvo contendo objetos de vidro, saquinhos coloridos e bombas fumíferas). O segundo festival, em Munique, em fevereiro de 1963, na Neue Galerie im Kunstler Haus, foi realizado da mesma forma que o primeiro, “mostra+ação”. Para Restany (1979), as ações realizadas nos festivais inauguram a participação coletiva integrada ao processo criativo.

Foi preciso esperar a introdução na França da fórmula do *Happening made in USA* para que voltasse para o problema da ação espetáculo como haviam praticado os cartazistas em seus passeios-coletas de 1949, como havia sistematizado Yves Klein em suas manifestações públicas em 1955, como havia adaptado Tinguely a partir de 1958. Recordemos que o primeiro *environnements- happenings* de Allan Kaprow datam de 1959-1960 e tinham sido precursores imediatos dos espetáculos ao ar livre organizados pelo grupo Gutai (1955). Na verdade, não se pode falar em filiação direta, pois Hains, Rotella, Klein ou Tinguely ignoravam tudo a respeito de Kaprow e vice-versa (RESTANY, 1979, p.35).

A participação de NSP no Grupo dos Novos Realistas possibilitou a interação da artista com outros da sua mesma época, como Jonh Cage, Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Marcel Duchamp, entre outros. Restany promovia encontros entre artistas europeus e norte-americanos

em galerias. Segundo o crítico, “Os novos realistas foram os verdadeiros introdutores da jovem escola americana na Europa” (RESTANY, 1979 p. 126).

Houve também o segundo manifesto, escrito em Paris: “Quarenta graus acima de Dadá” publicado em 1961, na galeria J; e, ainda, o terceiro manifesto, em fevereiro de 1963, em Munique. O segundo Festival do Novo Realismo e a IV Bienal de San Marino assinalam o fim das atividades coletivas do grupo em 1963. Para Restany (1979), a morte de Klein contribuiu para acelerar o fim do grupo. Ele acrescenta:

O papel do Novo Realismo enquanto coagulante histórico no período de transição situado por volta dos anos 1960 não se limitou à ação de catalisador no processo de superação da arte abstrata. Ao mesmo tempo que desencadeavam a subversão dos novos valores, os Novos Realistas traziam uma contribuição fundamental e positiva ao debate atual: a tomada de consciência de uma natureza moderna, industrial e urbana. (RESTANY 1979, p. 110).

Niki utilizava a técnica da *assemblage*. Essa técnica surgiu a partir dos cubistas que realizavam as colagens. De acordo com Lucie-Smith (2006, p. 87), “era um meio de criar obras de arte quase que exclusivamente a partir de elementos preexistentes, no qual a contribuição do artista estava em definir relações entre os objetos e reuni-los, e não fazer objetos *abinitio*”. Ainda segundo o autor, a *assemblage* serviu também como ponto de partida para o *Happening*.

Saint Phalle seguiu com a técnica na viagem para os Estados Unidos, onde realizou suas sessões de tiros em Malibú na Califórnia. Com o tempo, as *Assemblages* adquiriram mais volume e temas. Para a artista, o resultado não importava; a única coisa que realmente importava era o espetáculo, o evento.

Figura 17: Niki de Saint Phalle “shooting” 1962.



Fonte: Hulten, 1992. p. 46.

Ela certamente encorajou essas interpretações frequentemente super determinadas e afirmou que sua belicosidade e seu interesse por experiências participativas tinham um objetivo terapêutico específico: elas deveriam agir primeiro contra as sufocantes

e conservadoras estruturas culturais da época; segundo, contra as restrições de uma Igreja Católica lutando com a modernidade; e terceiro, contra a ordem patriarcal destrutiva de sua família imediata (WOODS, 2015, p. 23, tradução nossa)¹⁹.

Para a artista contemporânea VALIE EXPORT (1989), as performances “*Les tirs*” têm uma característica de “identificação voluntarística com símbolos masculinos”. Conforme ela aponta,

O pseudônimo agressivo de Niki de Saint Phalle já revela a morfologia cultural que ela investiga em suas obras altamente abstratas de arte Informal. Sua primeira ação tachística foi disparar uma arma contra sacos cheios de tinta suspensos na frente de uma tela. As sacolas estouraram, borrifando a tela com cor. A agressividade sexual dessa identificação voluntária inicial com símbolos masculinos (a arma como falo, as cores jorrando como a ejaculação, a perseguição, a morte, as bolsas como couro cabeludo etc.) revelou o ódio como a motivação real (EXPORT, 1989, p. 78).^{20 21}

As performances *Les tirs* também envolveram a política mundial como tema. Em 1962, Niki de Saint Phalle trata da crise dos mísseis cubanos no quadro *King Kong*, em que o monstro gigantesco se aproxima de uma cidade bombardeada seguido pelas figuras de Castro, Lincoln, De Gaulle, Washington, Kennedy, Khrushchev e Papai Noel, símbolo da América feliz. “Pode-se observar os rostos de Kennedy e Khrushchev montados no mesmo corpo feminino em 1963, para evocar união necessária e o frágil apaziguamento das tensões da Guerra Fria”. (BROOTCORNE, p. 35, tradução nossa)²². A peça foi sensurada na terceira Bienal de Paris em 1963.

¹⁹ *She certainly encouraged these often over-determined interpretations and asserted that her bellicosity and her interest in participatory experiences had a particular therapeutic aim: they were meant to act first against the suffocating and conservative cultural structures of the era; second, against the strictures of a Catholic Church grappling with modernity; and third, against the destructive patriarchal order of her immediate Family (WOODS, 2015).*

²⁰ O tachismo remete a uma tendência artística que finca raízes na Europa no período após a Segunda Guerra Mundial, 1939-1945. O termo - que vem do francês tache, "mancha" - é criado pelo crítico Michel Tapié;

²¹ *Niki de Saint Phalle's aggressive pseudonym already reveals the cultural morphology she investigates in her highly abstract works of Art Informel. Her first tachistic action was to fire a gun at paint-filled bags suspended in front of a canvas. The bags burst, spraying the canvas with color. The sexual aggressivity of this early voluntaristic identification with male symbols (the gun as phallus, the spurting colors as ejaculation, the chase, the kill, the bags as scalps, etc.) revealed hatred as the actual motivation. (EXPORT, 1979, p. 78).*

²² *On retrouve les visages de Kennedy et Khrouchtchev montés sur un même corps féminin en 1963 pour évoquer la nécessaire cohabitation et l'apaisement fragile des tensions de la Guerre froide.*

Figura 18: King-Kong, “a gift of the artist”, in the Moderna Museet, Stockholm. 1962



Fonte: Hulten, 1992, p. 54.

Niki de Saint Phalle realizou muitas performances dessa série entre os anos de 1961 e 1963, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos; porém, ao final desse período, a artista estava exausta, e acabou por interromper as performances, por razões que explica em carta a Pontus Hulten:

Por que desisti de atirar depois de apenas dois anos? Eu me sentia uma viciada em drogas. Depois de um tiroteio, me senti completamente chapada. Fiquei viciada neste ritual macabro, mas alegre. Cheguei ao ponto em que perdi o controle. Meu coração batia forte durante os tiroteios. Comecei a tremer antes e durante a apresentação. Eu estava em estado de êxtase. Eu não gosto de perder o controle. Isso me assusta e odeio a ideia de ser viciada em algo – então desisti. Tive a tentação de voltar a atirar quando sofri de depressão extrema e também enquanto estava com artrite reumatóide e mal conseguia andar (HULTEN, 1992, p. 164, tradução nossa).²³

É claro que a artista também recebeu críticas, como conta na mesma carta. Segundo ela, Bill Seitz, do Museu de Arte Moderna - MoMA, declarou que sua atitude era prejudicial à arte e que ela havia atrasado a arte moderna em 30 anos.

²³ *Why did I give up the shooting after only two years? I felt like a drug addict. After a shoot-out I felt completely stoned. I became hooked on this macabre yet joyous ritual. It got to the point where I lost control, my heart was pounding during the shoot-outs. I started trembling before and during the performance. I was in an ecstatic state. I don't like losing control. It scares me and I hate the idea of being addicted to something- so I gave it up. I was tempted to return to shooting when I suffered extreme depression and also while I had rheumatoid arthritis and could hardly walk (HULTEN, 1992, p. 164).*

2.2 OS TIROS E OS RESQUÍCIOS

Embora para Niki importassem mais o evento e a ação do que propriamente o objeto deixado após as performances, um não existe sem o outro. São esses objetos, *assemblages*, que são passíveis de observação, apreciação e exposição. Niki morreu em 2002, em decorrência de problemas de saúde, deixando suas performances e *happenings* bem registrados em fotos, vídeos e o que chamo nesse trabalho de resquícios – o que não é muito comum entre os artistas que usam a performance como meio.

NSP era grande admiradora dos trabalhos do pintor norte americano Jackson Pollock, tanto que colocou várias falsificações de seus trabalhos dentro da *Hon*. A artista absorveu de alguma forma a pintura de Pollock, e é possível notar semelhanças nos seus primeiros trabalhos: o gotejamento sobre as roupas das obras como “Retrato do meu amante” e “Retrato de mim mesma”. Conforme nos aponta Brootcorne (2018, p. 3, tradução nossa),

Durante estadias em Paris, [Niki] conheceu artistas de vanguarda que a influenciaram: Jean Dubuffet e Marcel Duchamp, mas também a vanguarda americana: Jasper Johns e Robert Rauchenberg para a Pop Art, Jackson Pollock e Willem de Kooning para o expressionismo abstrato, ou mesmo Mark Rothko. Todas essas descobertas reforçam seu desejo de pintar.²⁴

Figura 19: Niki e Jean preparando assemblage para tiros.



Fonte: Hulten, 1992, p. 34.

²⁴*Lors de séjours à Paris, elle rencontre des artistes d'avant-garde qui l'influencent: Jean Dubuffet et Marcel Duchamp, mais aussi l'avant-garde américaine: Jasper Johns et Robert Rauchenberg pour le Pop Art, Jackson Pollock et Willem de Kooning pour l'expressionnisme abstrait, ou encore Mark Rothko. Toutes ces découvertes la confortent dans son envie de peindre.*

De acordo com Kaprow (1958), Pollock, emprega a pintura *all-over*. Niki, em suas preparações de *assemblages*, propõe, como seu antecessor, trabalhos em *all-over*. Kaprow coloca,

Pollock nos dá uma unidade em *all-over* e, ao mesmo tempo, um meio de corresponder continuamente a um certo frescor da escolha pessoal. Mas essa forma nos proporciona prazer igual ao da participação em um delírio, um aniquilamento das faculdades da razão, uma perda do self no sentido ocidental do termo. Essa estranha combinação de extrema individualidade e ausência de si [*selflessness*] torna a obra extraordinariamente potente, mas também indica uma estrutura provavelmente mais ampla de referências psicológicas (KAPROW, 1958, p. 4).

Em muitos trabalhos, é possível identificar semelhanças com Pollock, principalmente nas primeiras performances em que a tinta escorria por toda a *assemblage*, por vezes sem preencher todo o espaço, mas grande parte dele. Essa forma de pintura, “*all-over*” se destaca entre os abstracionistas. Nela, a composição recebe igual atenção. Greenberg (1961), lembra que o primeiro artista a produzir pintura em *all-over* foi Marc Tobey.

Talvez seja um dado cronológico o fato que Mark Tobey tenha sido o primeiro a fazer, e bem, pinturas de cavalete cuja estrutura era “*all-over*” [integral] - ou seja, preenchida de ponta a ponta com motivos regularmente espaçados que se repetiam uniformemente como os elementos de um padrão de papel de parede, e que, portanto, pareciam capazes de repetir a pintura ao infinito para além de sua moldura (GREENBERG, 1961. p. 223).

De acordo com Carrick (2003), a obra *Grand Shoot*, de 1961, foi produzida durante a exposição “*Féu a volonte*”, na *Paris Galerie J*, dirigida por Pierre Restany e a esposa Jeannine de Goldschmidt. A obra se trata uma superfície de gesso branco que cobre o suporte de madeira, tela de arame e outros objetos. A tela retangular está na vertical e as perfurações de bala são perceptíveis; parecem ter estourado os itens contendo a tinta que escorreu por toda a superfície. As cores vivas se misturam, possibilitando o surgimento de novas cores. Percebe-se a predominância do azul, do vermelho, do amarelo e do verde água.

Figura 20: Grand Shoot, 1961.



Fonte: Morin, 2016, p. 1.

Embora Niki tivesse grande admiração pelo pintor americano Jackson Pollock, é possível aproximar sua obra também da tendência de pintura francesa a partir dos anos de 1940: O Tachismo. O termo deriva do francês *tache*, que significa mancha.

Após o término da Segunda Guerra Mundial, ainda iriam surgir vertentes abstratas de matriz informal ou não geométricas, para completar o círculo da abstração. A abstração Informal, também denominada de Abstração Lírica, Tachismo (entre outros nomes), surgiu quase que simultaneamente na Europa (França e a Itália) e nos Estados Unidos. Pautada no emprego de manchas, formas orgânicas e no gotejamento da tinta sobre as telas, essa vertente

abstracionista foi batizada nos Estados Unidos de Expressionismo Abstrato e Actions Painting (Pintura de ação ou gestual) (LOPES, 2010, p. 26).

Há possíveis semelhanças entre os resquícios das performances da artista (figura 22) e obras de artistas do tachismo, como por exemplo, o pintor francês Georges Mathieu e a obra “Le Massacre de Vassy”. O caos está presente em ambos trabalhos: as cores, sentido vertical do percuro da tinta e da pincelada.

Figura 21: Georges Mathieu, Le massacre de Vassy, 1954.

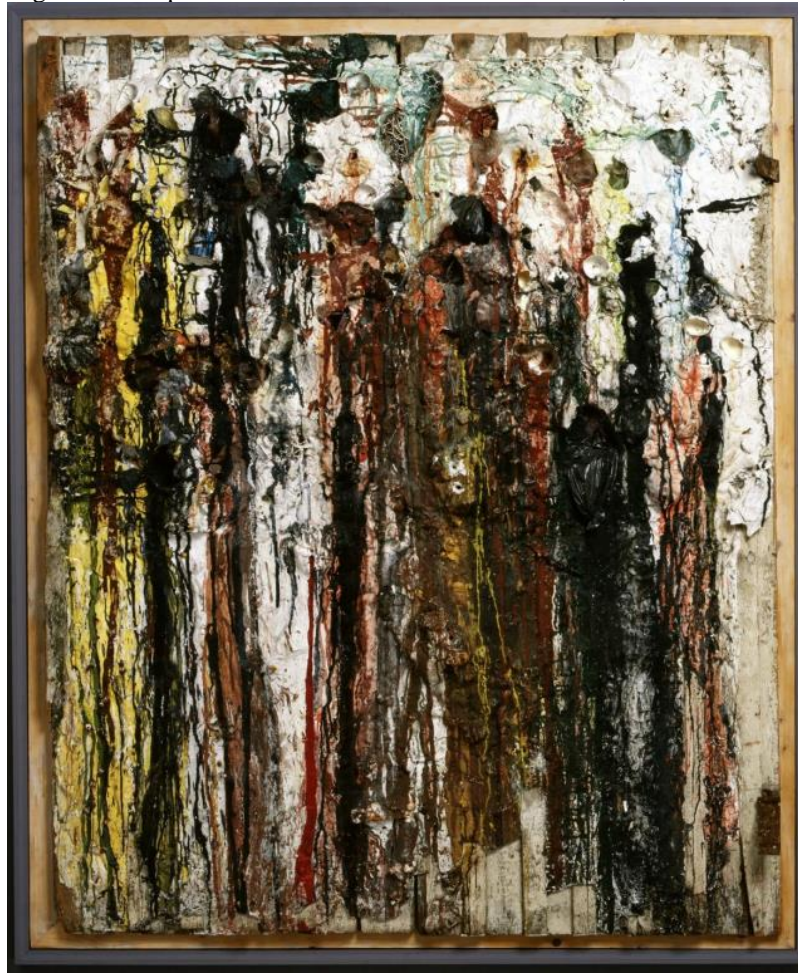


Fonte: Christie's , s.d, p. 1.

Semelhante ao *Grand Shoot de 1961* é a obra “*Tir pour la TV suédoise – séance TV suédoise*”,²⁵ de 1961.

²⁵ A reprodução da obra foi cedida pelo Museu Niki do Japão. Esse museu está fechado desde 2011, e contou com a coleção e direção de Yoko Masuda Shizue na cidade de Nasu.

Figura 22: Tir pour la TV suédoise – séance TV suédoise, 1961.



Fonte: Imagem cedida por Kuroiwa, 2020 (Museu Niki).

O que ocorreu daí em diante foi uma constante mudança do objeto. Os tiros nesses primeiros experimentos eram direcionados a *assemblages* sem muito significado imagético; eram restos de objetos encontrados, montados e preparados para receber perfurações de modo a deixar escorrer tinta. Nesse momento, o ato era mais importante do que propriamente o objeto. Por isso, tudo era fotografado e filmado. No entanto, com o passar das sessões, as *assemblages* foram tomando formas e temas.

2.3 VÊNUS DE MILO

A deusa Vênus representa o ideal de beleza feminina para os romanos. Corresponde a deusa Afrodite na mitologia grega. A escultura da deusa Vênus original grega clássica, assim chamada Vênus de Milo – por ter sido encontrada na cidade de Milo em 1826 – possui o ideal

de beleza grega. A representação da Vênus é um dos temas recorrentes na obra de NSP. Ela deu nome da deusa para muitas de suas obras, principalmente na fase das Nanás.

A representação da Vênus de Milo de NSP levou vários tiros em 4 de maio de 1962, no teatro Maidman, em Nova York. A performance fazia parte da peça de Kenneth Koch: “A construção de Boston”. Dirigida por Merce Cunningham e com a participação de Niki, Tinguely e Rauschenberg, a peça teve duração de quinze minutos. A apresentação ofereceu, entre outras coisas, uma trupe de dança de escovação de dentes, um espanador que atirava bolas de pingue-pongue; a construção de uma parede de caixa de papelão protegida à vista do palco; e uma série de outras cenas bizarras executadas por alguns dos artistas mais experimentais de Nova York.

Durante a performance, a escultura levou um tiro na face do lado direito, próximo aos olhos e fez “sangrar” tinta vermelha que escorreu como uma lágrima por seu rosto. O seio direito também foi atingido pelas balas, bem como seu abdômem. Diferente da Vênus de Milo clássica, na Vênus de Milo de 1962, havia três cores: o branco do gesso, o vermelho e o preto. Segundo Carrick (2003, p. 708, tradução nossa),

Enquanto Saint-Phalle se apresentava, um coro entoava: ‘Os homens dizem que ela tem uma pistola mágica/Que pode transformar o vidro simples em cristalino/Nikki [sic], traga-nos a virtude da beleza!/Fogo naquela estátua antiga.Talvez ela tenha retido algum value (bang).²⁶

²⁶ *While Saint-Phalle performed, a chorus chanted:
‘Men say she has a magic pistol/Which can turn plain glass to crystal/ Nikki (sic),
bring us beauty’s virtue!/Fire at that ancient statue – Perhaps it has retained some
value (bang)*

Figura 23: Vénus de Milo, Niki de Saint Phalle, 1962.



Fonte: Hulten, 1992, p. 210.

O visitante estremeceu quando a salva de tiros atingiu o torso da escultura. A próxima bala foi direto no rosto. A tinta escorria pelo corpo de gesso virginal com o pano branco farfalhante curvando-se ao redor dos quadris. Preto, vermelho, laranja e amarelo ocuparam a superfície branca como se fosse uma tela. *BANG BANG BANG*. Ao mesmo tempo linda e chocante. Observe que apenas as primeiras linhas estavam na zona de perigo. Na verdade, toda a platéia na sala estava à distância de tiro quando a venus de milo foi atingida. O símbolo da beleza feminina ideal por excelência foi crivado de balas - executado como entretenimento em um confronto ferozmente feminista e crítico de arte. A assassina foi NSP - vestida para a ocasião em seu traje de tiro branco característico com uma jaqueta elegante por cima. Aterrorizante e muito chique (RASMUSSEN, 2016, p. 7).²⁷

Gerard Forde, em seu artigo “*Dramatis Personae: The Theatrical Collaborations of Kenneth Koch, Niki de Saint Phalle and Jean Tinguely*” “relata que Kenneth Koch descreveu como se deu a montagem da peça:

²⁷ *The visitor shuddered as the salvo of shots tore into the torso of the sculpture. The next bullet went right through the face. The paint ran down the virginal plaster body with the rustling white cloth curving around the hips. Black, red, orange and yellow occupied the white surface as if it was a canvas. BANG BANG BANG. At once beautiful and shocking. Note only the front rows were in the danger zone. In fact the whole audience in the hall was with shooting distance when the venus de milo was a shot at. The symbol ideal female beauty par excellence was riddled with bullets – executed as entertainment in a fiercely feminist, art-critical showdown. The assassin was NSP – dressed for occasion in her signature white shootin costume with a smart jacket over it. Terrifying and tres chic.*

Niki me ligou e disse que tinha falado sobre o projeto com Bob Rauschenberg e que eles decidiram que os quatro de nós devíamos fazer algo juntos. Niki disse que teríamos que fazer dentro de duas semanas e meia pois tinha que voltar para Paris. Ficamos todos entusiasmados com a ideia de criar uma obra para o teatro em que artistas seriam uma parte essencial da ação dramática ao invés de apenas cenógrafos. O próximo passo foi decidir sobre um assunto; a ideia de construir uma cidade no palco parecia agradar a todos. Bob Rauschenberg disse que ele queria fazer o tempo e as pessoas. Tinguely disse que queria para fazer “*l’architecture*”. Niki disse que queria ser Napoleão. Eu te disse que não poderia. “Você não quer trazer arte para Boston e atirar nela?” ” Niki disse: “Eu vou, mas vou me vestir como Napoleão.” E ela fez (FORDE, 2016, p. 40) ²⁸.

Figura 24: Vénus de Milo, Niki de Saint Phalle, 1962.



Fonte: Forde, 2016, p. 43.

A exemplo do movimento Dadaísta, os tiros na Vênus podem simbolizar a morte de um ícone da beleza tão explorados na arte por vários artistas. O movimento dadaísta como principal assassino da beleza é descrito por Danto:

o Dadaísmo recusa-se a ser considerado belo – e essa é sua grande significação filosófica quando consideramos a narrativa consoladora segundo a qual, com a

²⁸ *Next day Niki phoned me and said that she had talked about the project with Bob Rauschenberg and that they had decided that the four of us should do something together. Niki said that we would have to do it within two and a half weeks since she had to go back to Paris. We were all enthusiastic about the idea of creating a work for the theatre in which artists would be an essential part of the dramatic action rather than just set designers. The next step was to decide on a subject; the idea of building a city onstage seemed to appeal to everyone. Bob Rauschenberg said he wanted to make the weather and the people. Tinguely said he wanted to do “*l’architecture*.” Niki said she wanted to be Napoleon. I said, “You can’t. Don’t you want to bring art into Boston and shoot it up?” Niki said, “I will, but I’ll dress like Napoleon.” And she did.*

passagem do tempo, o que era rejeitado como arte por não ser belo acaba se tornando credenciado como belo e reivindicado como arte (DANTO, 2018, p. 53).

Na peça de Keneth, “A criação da cidade de Boston”, a Vênus de Milo de NSP representava a arte de uma cidade. Durante a performance, a Vênus, representação da beleza, foi assassinada pela artista, numa tentativa de romper com a arte tradicional.

2.4 OS ALTARES

Figura 25: *Autel noir et blanc*, Niki de Saint Phalle, 1958-1964, *Assemblages*.



Fonte: Inferno, s.d., p. 3.

As performances relacionadas à religião, antes de tudo, eram manifestações contra o apoio que a instituição cristã dava ao Estado em relação à posse de territórios como o da Argélia. Georges Didi-Huberman trata as questões de manifestações em seu texto “Imagens e sons como forma de luta”, de 2017. Para ele, as manifestações tomam formas visíveis revelando expressões políticas. O autor ainda coloca:

Os braços se erguem, mas não apenas para votar, como se faz em uma assembleia parlamentar clássica. As bocas se abrem e as línguas se liberam, mas não apenas para emitir uma opinião política *stricto sensu*. Eles caminham, dançam, correm, gesticulam

e atiram todo tipo de coisas. Eles se reagrupam, se dispersam. Cantam e provocam. Abre-se espaço para o retorno de uma dimensão carnavalesca (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.1).

Para NSP, era válido o tipo de manifestação que ela realizava por meio de suas manifestações artísticas. A obra *Autel Noir et Blanc* é um tríptico branco, um altar com figuras religiosas cristãs. No centro, está o torço masculino nu, sem os braços, apoiado sobre um suporte. Abaixo, encontram-se três esculturas menores de mesma forma que se assemelham a mulheres em posição de oração. Do lado direito, há uma escultura, remetendo a um dos profetas bíblicos, que parece estar virado para a escultura central. No painel central, encontram-se dois crucifixos de diferentes ordens e uma coruja empalhada sobre a cabeça do torço masculino; e, do lado esquerdo superior, há uma flor.

Nas extremidades do altar, há também crucifixos; e, o que chama a atenção é o do centro, onde o Cristo não está apenas pregado na cruz, mas também todo seu corpo está amarrado. Um tiro foi na direção abaixo do torço central, outro do lado direito e outro do lado esquerdo do torço. Os tiros estouraram o suporte com tinta preta manchando o branco.

Acusada de sacrilégio por atirar em símbolos cristãos, a artista respondeu: "Nunca atirei em Deus ... atiro na Igreja". Em outro altar, "*Autel OAS*", Niki misturou iconografia religiosa com ratos, morcegos empalhados e pistolas, sinalizando seu engajamento político. O OAS, "*Organisation Armée Secrète*", era uma organização paramilitar clandestina francesa que se opunha à independência da Argélia. No altar feito em bronze, as armas apontam para o Jesus crucificado. O altar que parece precioso é contraditório: ele acusa a religião institucionalizada de cultivar elementos não sagrados, como armas.

Figura 26: OAS 1962–92



Fonte: Hulten, 1992, p. 209.

Como disse a artista, “os tiros se deram antes do movimento da libertação das mulheres”. Rodeada por uma sociedade patriarcal, violenta e com tantos direitos negados, os tiros chamaram a atenção. Além disso, as performances *Les tirs*, bem como a união do Grupo dos Novos Realistas e sua produção refletem as insatisfações e questionamentos que a arte impõe em cada momento da história.

Mesmo encerrando as performances e migrando para a criação das esculturas, em 29 de novembro de 1970, por ocasião da comemoração dos dez anos do grupo Novo Realismo, organizado por Restany, a artista voltou a realizar a performance na abertura do evento, na Galeria Vittorio Emanuele, em Milão, atirando em direção a mais um altar.

Figura 27: Niki de Saint Phalle shooting. 1970.



Fonte: Hulten, 1992, p. 93.

Ainda sobre essa performance, Niki declarou:

quando era criança, decidi ser santa, aos quinze anos fiz as primeiras perguntas: por que as pessoas que amam a Deus foram à guerra em nome das religiões? por que as freiras se vestem de preto? talvez Deus não gostasse de cores? por que você foi contra o sexo? essa era realmente a mensagem de Deus? eu nunca atirei em Deus. Atirei na igreja. Eu glorifiquei a catedral (SCHRÖDER, 2014, p. 161).²⁹

Armas de fogo são retratadas desde sua criação por volta do Século IX; estão em diversas pinturas de batalhas, de líderes imponentes e esculturas. Existem as representações como a pintura icônica de Eugène Delacroix em “A liberdade guiando o povo” de 1830 e as várias pinturas sobre Joana d’Arc que, embora não estivesse usando arma de fogo, é muitas vezes representada com sua espada. Em carta à mãe, Niki escreveu “Eu REJEITARIA seu sistema de valores e inventaria o meu próprio. Decidi cedo me tornar uma heroína. Quem seria? George Sand? Joana D’Arc? Napoleão travestido?” (HULTEN, 1992, p.184).³⁰. Essas referências de NSP explicam suas características mais evidentes.

²⁹Als ich nochein kind war entschied ich mich, eineheilige zu werden. mitfunfzehnjahrenstellte ich die erstenfragen: warumfuhren menschen, die gottlieben, kriegeimnamen der religionen? warumkleidetensichnonnenschwarz? mochtegottvielleichtkeinefarben? warumwarensiegegen sex? war das wirklichgottesbotschaft? ich habeniemals auf gottgeschossen. Ich schoss auf die kirche. Ich verherrlichte die kathedrale (SCHRODER, 2014, p. 161).

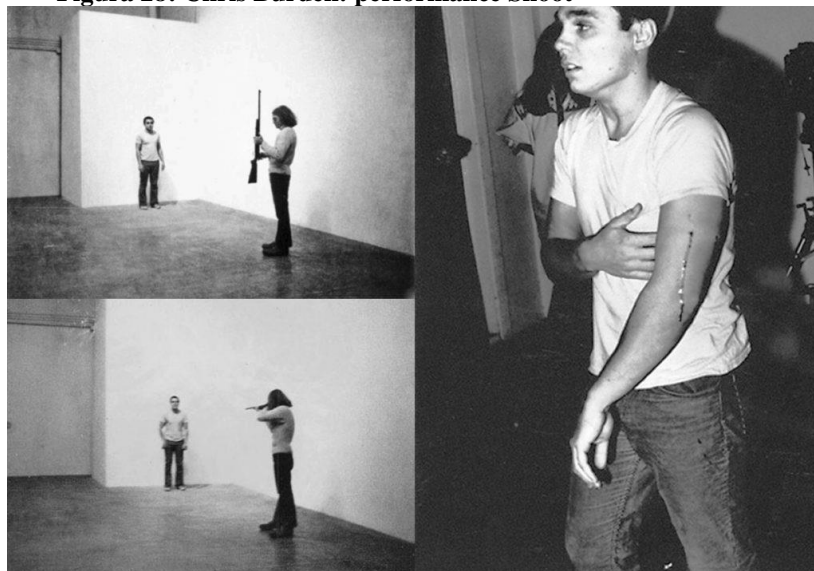
³⁰I would REJECT your sistem of values and invent my own. I decided early to become a heroine. Who wold be? George Sand? Joan of arc? Napoleon in drag? (HULTEN, 1992, p.184).

Saint Phalle deu instruções acerca da execução das performances quando solicitada por Spoerri. Em carta a Karl Gerstner, a artista descreveu:

1. Encoste a imagem contra uma parede. 2. Coloque uma placa forte atrás dela (se necessário, a fim de proteger a parede). 3. Pegue um rifle 22 longo e carregue com munição curta. 4. Fotografe as bolsas coloridas que estão embutidas no gesso até que “sangrem” (ou até que você goste da foto). Atenção! Deixe a foto na mesma posição até que esteja bem seca. Ainda assim, tome cuidado, pois restos de cor ainda não secos podem escorrer pela imagem (WOODS, 2015, p. 4).

Após seus tiros, outros artistas também utilizaram armas de fogo em performances ou instalações, como no caso de Marina Abramovic e Chris Burden (1946-2015); porém, esses artistas aproximaram ainda mais o uso da arma em suas obras. Eles deixaram que as armas fossem usadas em seus próprios corpos, como em *Ritmo 0*, de 1974, de Abramovic, citado no primeiro capítulo. Embora não tenham apertado o gatilho, a presença do revólver foi marcante. Na performance “*Shoot*”, de 1971, de Burden, por outro lado, ele ficou parado para que seu amigo lhe desse um tiro de raspão – o que não saiu como esperado, uma vez que o tiro acabou perfurando braço. VALIE EXPORT, aqui também já citada, *Genital Panic*, também faz uso da arma de fogo em sua performance.

Figura 28: Chris Burden: performance Shoot



Fonte: Paula, 2021, p. 3.

3 A REBELDIA E O FEMINISMO

Niki de Saint Phalle foi chamada de rebelde por diversos autores. Para Brootcorne (2013, p. 31), a artista era “Rebelde, em constante luta contra as convenções e algemas, inimiga do poder, seja político, militar ou religioso, ela impulsionou uma era de obras provocativas”.³¹ Ela mesma dizia ter se rebelado. A rebeldia que dá o tom das primeiras performances no início da década de 1960 tem origem em dois fatores: a história pessoal da artista e sua relação com acontecimentos políticos e sociais de sua época.

A rebeldia de NSP se evidencia em suas entrevistas e em suas performances “*Les tirs*”. Nelas, ao usar armas e canhões em direção a figuras de cunho político, social, religioso e mitológico, a artista transmite uma mensagem: “eles precisam morrer”.

É preciso situar o período e os acontecimentos históricos em que NSP esteve inserida. Morando entre Europa e EUA, ela viveu todo o período da Segunda Guerra Mundial e, certamente, foi abalada pelas notícias de guerra. Sua avó, condessa Catherine de Saint Phalle, morreu em um incêndio em seu castelo de Huez, durante o inverno de 1941. O castelo era controlado pelos nazistas. Dominique e Sandrine, autores do livro “*Niki de Saint phalle - The garden of secrets*”, biografia em quadrinhos da artista, ilustraram a repulsa da garota com a guerra, demonstrando a irritação de Niki com o ditador:

³¹ *Rebelle, en lutte constante contre les conventions et les carcans, ennemie du pouvoir, qu'il soit politique, militaire ou religieux, elle a bousculé son époque à coup d'œuvres provocantes.*

Figura 29: Niki de Saint Phalle, “Les Jardin des secrets”



Fonte: Osuch, 2014, p. 9.

No pós-guerra, surge um movimento político social que se anunciava nos EUA desde os anos 1950. Esse movimento, com características libertárias, liderado principalmente por jovens de classe média urbana, confrontava os valores da cultura ocidental. A esse movimento foi dado o nome de contracultura. Para Pereira (1992, p. 13), “o termo ‘contracultura’ foi inventado pela imprensa norte-americana nos anos [19]60 para designar um conjunto de manifestações culturais”. Tinha-se como característica básica do fenômeno o fato de esse se opor à cultura vigente das instituições e da sociedade ocidental. De acordo com o autor,

De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude de que falávamos anteriormente e que marcaram os anos 60: o movimento *hippie*, a música *rock*, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochilas, drogas, orientalismo e assim por diante. E tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de outro modo de vida (PEREIRA, 1992, p. 20).

Segundo Oliveira (2010), com o fim da Segunda Guerra Mundial, a mudança de eixo de poder da Europa para os EUA, e a divisão do mundo em dois grandes blocos, o capitalismo norte-americano e o socialismo soviético deram início a um novo período na história. A Guerra Fria e a Guerra do Vietnã consumiram milhares de jovens norte-americanos e famílias vietnamitas. Em oposição às guerras, jovens rasgaram publicamente cédulas de alistamento. Ainda segundo a autora,

Com lema “Paz e Amor” ou “Faça amor, não faça guerra”, a chamada contracultura ganhou as ruas e as mídias, transformando-se em um movimento amplo, propondo, mais

que a defesa de determinadas causas, a reconstrução pura e simples de uma sociedade com a qual sonhavam, livre de preconceitos e dogmas (OLIVEIRA, 2010, p. 15).

Na França, acontecia a luta pela independência da Argélia, colonizada desde 1830. A Guerra da Argélia se deu entre 1954 e 1962. Foi o conflito civil pela independência do país. A Frente de Libertação Nacional (FNL) e o Movimento Nacional Argelino (MNA) foram os principais partidos revolucionários. A guerra foi marcada pelos ataques terroristas de ambos os lados, além de torturas por parte do lado francês. A Frente de Libertação Nacional venceu, e, após muitos conflitos, a França teve que reconhecer a independência da Argélia em 5 de julho de 1962.

St. Phalle estava imersa nesse contexto social e político, de modo que muitos de seus tiros foram direcionados a representações imagéticas de políticos que chefiavam as guerras. Na França, seus tiros em praça pública chamavam atenção para a situação das torturas que eram realizadas por franceses na Argélia. A insatisfação de Niki, além de política e social, que se deu por várias vertentes, é antes de tudo uma revolta com a própria vida, uma vez que seu trauma de infância a perseguia.

A rebeldia, para nós passou a ter um sentido mais amplo e mais profundo, que ia além da luta por melhores condições de político-sociais. Viríamos a descobrir mais tarde que esse fenômeno é universal e que o processo de conquista da liberdade não se dá de forma simplista, como contraste ou oposição ao processo de formação da personalidade despótica (OLIVEIRA, 2010, p. 18).

A autora se baseia em *Totem e Tabu* (1968), de Sigmund Freud. Segundo ela, o psicanalista argumentou que a história da organização social tem em seu início atos de revolução. Freud estudou a origem da sociedade em diferentes culturas e constatou que as primeiras revoluções se deram na relação dos filhos com os chefes tribais que queriam para si o direito de possuir todas as mulheres de seu clã. Ou seja, para garantir seus direitos de amar e gerar descendentes, os filhos eliminavam o pai. “A ação de destruir tendo como objetivo a liberdade (rebelião) fez renascer a autoridade e a ordem (obediência), que garantiriam a segurança da vida e da convivência grupal” (OLIVEIRA, 2010, p. 31). No entanto, uma vez libertos e com poder, a afeição dos filhos em relação ao pai surgiu como forma de remorso. Desse modo, foi restaurada a autoridade do pai, que passou a ser deificado, transformando-se em força “e, a partir de então, matar o pai tornou-se tabu” (OLIVEIRA, 2010, p. 34). Oliveira ainda salienta que

O que Freud supôs tem valor teórico, pois ilustra a dinâmica domínio-rebeldia, revelando as bases da organização social humana. Baseia-se na hipótese de que o crime

primordial (o par rebelião e sentimento de culpa) reproduz-se ao longo da história sob diferentes formas. O conflito das gerações na contestação da autoridade estabelecida seria um exemplo dessa modificação do crime primordial. A revolta e o arrependimento subsequente (por identificação com a autoridade) promovem a restauração da autoridade (OLIVEIRA, 2010, p. 34).

Em *totem e tabu*, Freud também coloca a questão do incesto como prática que fere o Totem. Rodrigues (2013, p. 310) afirma: “sendo assim, membros do mesmo clã, mesmo que não sendo aparentados, não deveriam em hipótese alguma manter relações sexuais, pois estariam ferindo o próprio Totem”. É possível relacionar a teoria de Freud com o caso de NSP em dois aspectos: o abuso incestuoso do pai e a rebeldia em querer assassinar o pai para adquirir liberdade.

Como já relatado, o pai de Niki abusou sexualmente dela quando ela tinha apenas doze anos. Sua revolta e comportamento rebelde em diversas ocasiões desde a infância evidenciam sua decepção em relação amor e confiança na figura paterna – o que, inclusive, pode ser observado no assassinato simbólico de seu pai, presente no filme “*Daddy*”.

O comportamento de rebeldia é característico de muitos artistas que fizeram nome na história da arte. O mais emblemático ainda hoje é Marcel Duchamp, com o qual Niki teve contato. Duchamp, no movimento dadaísta, passou a produzir trabalhos que iam contra a arte tradicional. Barros comenta que,

O reconhecimento da figura de Marcel Duchamp como um modelo de rebeldia artística veio a atender, de algum modo, a ideia de que a comunidade artística também precisava gerar as suas formas específicas de resistência aos novos enquadramentos políticos e econômicos da arte. O artista francês sempre cultivou, de alguma maneira, essa imagem de rebeldia, que se voltava por vezes contra as próprias instituições artísticas tradicionais (BARROS, 2014, p. 87).

O título de rebelde atribuído a Niki se deu em primeiro lugar por sua violência em usar arma de fogo para fazer arte. Suas questões pessoais, traumas não resolvidos estavam ainda guardados, e só foram revelados 50 anos após o acontecimento, muitos anos após sua carreira artística estar consolidada. A rebeldia se deu por influência dos traumas, mas também se inseriu no âmbito político social em forma de protesto, quando em suas performances os tiros eram direcionados a símbolos políticos. A artista rebelde, que esteve próxima de Duchamp, teve influência de grandes artistas. Sem deixar sua identidade, ela chamou a atenção com os disparos com arma de fogo, uma coisa inédita até então para a arte e para as mulheres.

3.1 O FEMINISMO DE NIKI

A relação de Niki de Saint Phalle com o movimento feminista – sobretudo com a segunda onda, que teve grande repercussão entre as artistas performáticas norte americanas dos anos de 1960 e 1970 – é diferente das artistas dessas décadas. Artistas como Carolee Shermann, Marina Abramovic e Yoko Ono, em suas performances, faziam do próprio corpo instrumento de suas obras. NSP, que iniciou com os tiros em 1961, disparava contra ideologias e o patriarcado, chamando atenção para muitos assuntos sociais além do feminismo. No entanto, quando passou a esculpir as Nanás, a artista estava em outra fase. Essa fase de exaltação das mulheres, de seus corpos e de seus direitos tem potencial para a discussão sobre a mulher na sociedade. Em uma entrevista de 1993, a artista declarou:

Sempre me recusei a participar de uma exposição feminista porque não vejo o mundo dessa forma. Eu sou uma feminista porque acredito apaixonadamente na igualdade de salários, oportunidades, etc. Mas há uma guerra de sexos nos Estados Unidos (...). Gosto do jogo europeu de brincar, gosto de viver a minha feminilidade e acho divertido (...) *rouler les hommes*, sabe, manipulá-los um pouco (COHEN, 1993: 8 apud Jones, 2015, p. 5, tradução nossa).³²

Segundo Jones (2015), a artista vivia uma ambivalência entre o feminino e o masculino. Em uma carta, ela declarou essa relação à sua neta. Essa ambivalência refletiu-se em sua arte, das performances às Nanás.

Quando criança não me identificava com a minha mãe ou com a minha avó, com as minhas tias ou com as amigas da minha mãe (...) queria o mundo, e o mundo então era dos HOMENS (...). Depois de rejeitar meus pais e sua classe social, ENFRENTARIA O ENORME PROBLEMA DE ME REINVENTAR. E, para completar, ela não tinha sentimentos nacionais definidos. Eu me sentia meio francesa meio americana. Também meio homem e meio mulher (SAINT PHALLE, 1994: 141) (JONES, 2015, p. 4, tradução nossa).³³

³²*Siempre me he negado a estar en una exposición feminista porque no veo el mundo de este modo. Soy una feminista encuaneto que creo apasionadamente en la igualdad de salarios, oportunidades, etc. Pero hay una guerra de sexos em los Estados Unidos (...). A mí me gusta el juego europeo del tonto, me gusta vivir mi feminidad y creo que es divertido (...) roulerleshommes, ya sabes, manipular los un poquito (COHEN, 1993: 8 apud Jones).*

³³*De niña no podía identificar-me con mi madre o mi abuela, con mis tías o con las amigas de mi madre (...) quería el mundo, y el mundo entonces pertenecía a los HOMBRES (...). Tras rechazar a mis padres y a su clase social me ENFRENTARÍA AL ENORME PROBLEMA DE REINVENTARME A MÍ MISMA. Y para colmo, no tenía sentimientos nacionales definidos. Me sentía medio francesa medio americana. También medio hombre y medio mujer (Saint Phalle, 1994:141 apud JONES, 2015, p. 4).*

Essas declarações de NSP acerca de sua relação com o feminismo e o patriarcado trazem à luz a reflexão sobre o tema em suas obras. Que tipo de feminismo é possível enxergar em sua obra? Segundo Jones (2015), “A NSP e às outras devemos nada menos do que o movimento feminista da segunda onda e o movimento de arte feminista”³⁴. Mesmo antes das Nanás, a artista já questionava o papel da mulher criando trabalhos em resposta a vários papéis femininos, incluindo prostitutas, noivas e mulheres dando à luz. Contudo, segundo Lavigne (2013, p.82),

Muitas artistas, de Niki de Saint Phalle a Marina Abramovic, recusaram uma leitura unilateral de suas obras sob a bandeira do feminismo. O corpo, seja ele “performado” ou representado, era usado como ferramenta para a expressão física, e com o tempo se distanciou, até certo ponto, do radicalismo das performances que só sobreviveram pela documentação fotográfica.

Para NSP, as “Esculturas [Naná] representam o mundo das mulheres ampliado, uma aspiração de grandeza, as mulheres no mundo hoje, as mulheres no poder”³⁵ (GUGGENHEIM BILBAO, s.d.-a, p. 1) As Nanás são criações de um novo mundo onde quem tem poder é a mulher. As esculturas não estão apenas em museus; elas estão em diversos espaços públicos; estão às vistas do público dando uma nova perspectiva sobre a forma feminina. Para Niki,

O comunismo e o capitalismo falharam, acho que chegou a hora de uma nova sociedade matriarcal. Você acha que as pessoas continuariam morrendo de fome se as mulheres se envolvessem? Mulheres que dão à luz, que têm a função de dar vida - não posso deixar de acreditar que elas pudessem fazer um mundo no qual eu ficaria feliz em viver. (GUGGENHEIM BILBAO, s.d.-b, p. 1), tradução nossa).³⁶

O empoderamento feminino da arte de NSP se dá em vários aspectos. Em primeiro lugar, é preciso salientar a temática utilizada pela artista: mulheres livres, fora dos padrões e proporções de beleza. Todas as mulheres podem se ver representadas nas esculturas Nanás. As Nanás atletas, por exemplo, são um segmento de obras no qual a mulher alcança o lugar no esporte, uma vez que a grande maioria dos esportes é dominada por homens. Já as Nanás irreverentes sugerem uma não adequação ao comportamento imposto às mulheres desde os tempos mais antigos. A liberdade, o movimento, as cores, as formas dessas esculturas mostram

³⁴ *A NSP y a las de más les debemos nada menos que el movimiento feminista de segunda ola y el movimiento artístico feminista*”

³⁵ *sculptures represent the world of women amplified, women’s a aspiration of greatness, women in the worlds today, women in Power*

³⁶ *Communism and capitalism have failed, I think the time has come for a new matriarchal society. Do you think that people would continue to die of hunger if women got involved? Women who give birth, who have the function of giving life – I can’t help but that they could make a world in which I would be happy to live.*

uma nova era para todas as mulheres, em que todas têm lugar de destaque. Para Chadwich (2019, p.337),

Membro dos *Nouveaux Realists*, um grupo de artistas neo Dada europeus ativos durante a década de 1960, o trabalho do NSP é uma espécie de precursor das preocupações artísticas feministas de 1970. Suas figuras femininas em grande escala evoluíram de montagens anteriores e peças de colagem de Estátuas, estatuetas, brinquedos, bonecas e outros objetos encontrados que ela remontou em quadros caóticos.

VALIE EXPORT (1989) coloca em evidência o feminismo de NSP por meio do filme “*Daddy*” de 1973. No filme, ao atirar na representação de seu pai, NSP destrói o reino falocrático e seus símbolos e faz ressurgir o símbolo feminino a partir daí a *HON*.

Lucy Kay Riley, em seu artigo “*Niki de Saint Phalle: The Female Figure and Her Ambiguous Place in Art History*”, de 2016, relata que a *Hon* recebeu críticas por parte de jornalistas suíços e da feminista britânica Monica Furlong. Nesse mesmo artigo, a autora discorre a respeito do feminismo de NSP:

Saint Phalle foi deixada de fora do movimento artístico feminista americano, apesar de sua forte presença nos Estados Unidos. É importante notar as diferenças na cultura feminista francesa e americana, e como a forte conexão de Saint Phalle com essas duas culturas resulta em um tipo de estética feminista em sua arte é diferente do que é encontrado em ambas as comunidades. Em geral, nos Estados Unidos, grupos de mulheres de base, que famosamente queimaram seus sutiãs, apoiaram o movimento feminista. Na França, foi um tipo diferente de luta, travada de maneiras diferentes por meio de teorias de escritores como Helene Cixous e Simone de Beauvoir. O direito de votar para as mulheres na França não foi conquistado até décadas depois do das mulheres americanas, mas é da teoria de textos como “*O Segundo Sexo*” de Simone de Beauvoir que os americanos se inspiram significativamente (RILEY, 2016, p. 21, tradução nossa).³⁷

Em suas performances “*Les tirs*”, ela atirou, de maneira geral, contra políticos, regimes, regras e paradigmas. Não conseguiram dissociar dela a figura da musa. Niki de Saint Phalle declarou:

O tiro se deu antes do movimento de libertação das mulheres. Foi escandaloso - mas pelo menos as pessoas falavam nisso - ver uma mulher tão bonita usando arma e

³⁷ *Saint Phalle has been left out of the American feminist art movement, despite her strong presence in the United States. The differences in French feminist culture and American is important to note, and how Saint Phalle's strong connection with these two cultures results in a type of feminist aesthetic in her art is unlike what is found in either community. In general, in the United States, women grassroots groups, who famously burned their brassieres, supported the feminist movement. In France, it was a different type of struggle, fought in different ways through the theories of writers such as Helene Cixous and Simone de Beauvoir. The right to vote for women in France was not accomplished until decades after American women, but it is from the theory of texts like *The Second Sex* by Simone de Beauvoir that Americans draw from significantly (RILEY, 2016, p. 21).*

reclamando sobre homens durante as entrevistas. Se eu fosse feita as pessoas diriam que eu tinha complexo de inferioridade e se esqueceriam de mim (BAJAC, 2013. p. 72).

Isso sugere que ela não tenha sido absorvida pelo movimento feminista americano em um primeiro momento. Para ela, não cabiam rótulos. A segunda onda do feminismo ainda estava no início, e a leitura de artistas e obras feministas viria tempos depois. Sobre esse assunto, Bajac (2013, p.72) salienta:

Mais do que obras foram preservadas, foi o gesto em si, abundantemente documentado em fotografias feitas durante as sessões, que se tornou símbolo para toda uma geração posterior de artistas. No entanto, Niki de Saint Phalle nunca defendeu uma agenda feminista. Na verdade, sua participação na arte confrontadora, como discurso antimachista proferido na década de 1960, surpreendentemente não resultou num posicionamento de fato militante. Pode-se afirmar que seus alvos eram numerosos e complexos, reunindo preocupações pessoais e íntimas, dimensões políticas e sociais, e por fim, questões estéticas. Contudo de uma forma direta ou indireta, todos se referiam à questão subjacente da dominação masculina.

Em entrevista em 1969, enquanto vivia na Europa, Niki de Saint Phalle fez uma forte declaração política sugerindo que *Black Power* e *Women Power* deveriam unir forças para criar um “novo mundo de alegria”.

Ainda que ela não tenha participado ainda em vida de uma exposição feminista, em 2011, foi organizada por Sid Sachs uma exposição com o título *Seductive Subversion: Women Pop Artists, 1958–1968*, para a Rosenwald-Wolf Gallery da University of the Arts, Filadélfia. Essa exposição teve como proposta examinar o impacto das mulheres artistas no campo da arte pop tradicionalmente dominado por homens. Sachs questiona “por que não houve grandes artistas pop femininas?”, parafraseando, dessa forma, Linda Nochlin. A obra exposta de Niki foi uma escultura intitulada “*Black Rose*”, de 1965. Sobre essa exposição Ken Jhonson do New York Times colocou:

havia o que Sachs chamou de “a armadilha da beleza”: mulheres que eram jovens e bonitas podiam sair com os meninos, mas poucos deles seriam levados a sério como artistas. O Sr. Sachs cita Carolee Schneemann, que disse: “Você tinha que calar a boca e se afiliar a homens interessantes” e “você tinha que ser bonito”. Isso é confirmado no catálogo por fotos de artistas como de Saint Phalle, Marisol, Evelyne Axell e Pauline Boty, que por acaso foram abençoadas com looks extraordinariamente fotogênicos. É fácil imaginar por que essas pessoas natural e socialmente privilegiadas hesitariam em sair de suas gaiolas douradas (NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION, 2010, p. 4)³⁸

³⁸ Then there was what Mr. Sachs called “the beauty trap”: Women who were young and pretty could hang out with the boys, but few of them would be taken seriously as artists. Mr. Sachs quotes Carolee Schneemann, who said, “You had to shut up and affiliate yourself with interesting men,” and “you had to be good looking.” This is

Foi no filme *Daddy* que Niki assassinou o pai. Em uma performance durante o filme, a artista atira com o rifle contra uma de suas *assemblages*, montada em 1972. Segundo Pierson (2014), o filme conta em *flashbacks* em preto e branco os jogos perturbadores e incestuosos de um pai com sua filha e a vingança em cores de Agnes adulta. O filme mistura as memórias de Niki com as ideias do codiretor, Peter Whitehead. “O filme foi exibido em 1973 no MoMA de Nova York, depois em Paris e chocou tanto com o assunto quanto com a violência exibida” (PIERSON, 2014).

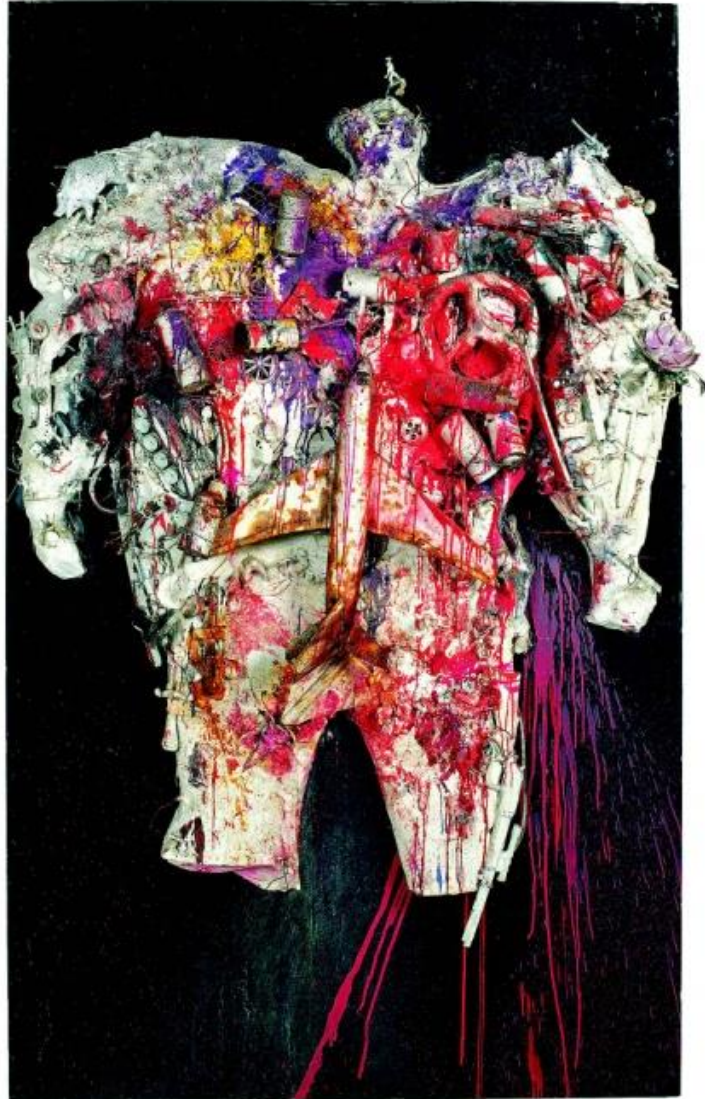
Sobre o filme, a artista declarou:

Um filme de humor negro, intitulado *Daddy*, em que mato simbolicamente meu pai 17 vezes: a família inteira ficou indignada e horrorizada e me acusou de manchar a memória do meu pai. Só uma pessoa me defende ... minha mãe (FIORI, 2015).³⁹

borne out in the catalog by pictures of artists like de Saint Phalle, Marisol, Evelyne Axell and Pauline Boty, who happened to be blessed with extraordinarily photogenic looks. It is easy to imagine why such naturally and socially privileged people would hesitate to break out of their gilded cages.

³⁹ film à l’humour noir, intitulé *Daddy*, dans lequel je tue symboliquement mon père fois: toute la famille est à la fois indignée et horrifiée et m’accuse de salir la mémoire de mon père. Une seule personne me défend...ma mère. (FIORI, 2015) <https://blogs.mediapart.fr/rene-fiori/blog/150715/niki-de-st-phalle-nous-taimons>).

Figura 30: *La mort du patriarche*, 1972.



Fonte: Hulten, 1992, p. 213.

Figura 31: "Daddy" banido do Festival de Cinema por Inspeção de Filme



Fonte: Delpher, 2013, p. 1.

O filme foi censurado no festival de cinema da Holanda.

Filmado em um castelo do século XV, completo com torres de pedra e labirinto de topiária, o filme evoca a ancestralidade aristocrática francesa de São Phalle, que pode ser rastreada até as Cruzadas. (Ela morou em um castelo com seus avós até os três anos de idade e foi criada em Nova York e Connecticut por seus pais, retornando à França como adulta.) O cenário medieval, incongruamente pontuado por Nanas e obras similares em cores vivas, parece para flutuar livre da realidade e se tornar parte da paisagem mítica maior de sua arte. O filme termina com a leitura alternadamente vazia e raivosa de Saint Phalle de uma história triste e semi-ediipiana sobre uma garota e um monstro. Para ela, os contos de fadas não representavam fantasias de fuga, mas serviam para articular, por meio da alegoria, as tragédias e desafios de sua vida (FATEMAN, 2021, p. 17)⁴⁰.

Para Fateman (2021), “feminista” é um rótulo que foi concedido a ela na tentativa de enfrentar sua ambição quixotesca. Seu tipo pessoal de rebelião emergiu antes do advento do movimento feminino propriamente dito, entre a publicação de “O segundo sexo” de Simone de Beauvoir em 1949 – quando ela era uma modelo de dezoito anos prestes a se casar com seu

⁴⁰ Shot at a fifteenth-century chateau, complete with stone turrets and topiary maze, the film evokes Saint Phalle's French aristocratic ancestry, which can be traced back to the Crusades. (She lived in a chateau with her grandparents until the age of three and was then raised in New York and Connecticut by her parents, returning to France as an adult.) The medieval setting, incongruously punctuated by Nanas and similar brightly colored works, seems to float free of reality and become part of the larger mythic landscape of her art. The film closes with Saint Phalle's alternately blank and angry reading of a sad, semi-Oedipal story about a girl and a monster. For her, fairy tales did not represent fantasies of escape, but served to articulate, through allegory, the tragedies and challenges of her life.

primeiro marido, Harry Mathews – e *The Feminine Mystique* de Betty Friedanem 1963 – altura em que NSP já havia levantado em armas contra a igreja. Sua ira contra sua família por sua educação abusiva e conformista e sua determinação de se revoltar na vida e na arte emergiram independentemente de qualquer movimento.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a apresentar um recorte sobre biografia de Niki de Saint Phalle sob aspectos da performance e da rebeldia. No início, a abordagem da história da arte performática e o feminismo fez-se essencial para compreender onde NSP se encaixaria na história da arte.

No segundo momento da pesquisa, explorei a ampla biografia da artista, que contempla diversas formas da arte, passando por todas as suas fases de produção: as performances, as *assemblages*, as esculturas Nanás, e encerrando com a construção do *Tarot Garden*. Cito também a produção de objetos comerciais que financiaram seus trabalhos. Ao apresentar a biografia e traumas de NSP, leva-se em consideração a relação entre a arte e a vida, presente na arte contemporânea. Foi demonstrado como os traumas de sua vida pessoal levantaram questões trabalhadas pela artista durante sua trajetória.

No terceiro capítulo, apresentei questões concernentes a dois pontos importantes da trajetória da artista: a rebeldia e o feminismo. Niki acreditava em uma sociedade matriarcal, em que a mulher seria potência geradora e de sustentação da vida. Com esse pensamento, por meio dos tiros, ela assassinou elementos como o patriarcado e a religião e criou novas obras que exaltam a vida. Niki afirmou: “Sou Solidária a todos aqueles que a sociedade e a lei excluem e esmagam”⁴¹. É possível perceber sua empatia em obras e trabalhos publicitários em favor de pessoas marginalizadas.

Nesse ano de 2021, Niki reafirma mais uma vez sua relevância na história da arte com exposição no MoMA: *Niki de Saint Phalle: Structures for life*. A mostra conta com mais de duzentas obras criadas a partir da década de 1960, incluindo esculturas, gravuras, desenhos, joias, filmes e materiais de arquivo, destacando a abordagem interdisciplinar de Saint Phalle e o envolvimento com as principais questões sociais e políticas.

⁴¹ *Je suis solidaire de tous ceux que la société et la loi excluent et écrasent.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOVIC, M. In. **Catálogo ELLES: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013, 243 p. Catálogo de Exposição.
- ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARRUDA, L; COUTO, M. F. M. Ativismo artístico: engajamento político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger. **Revista Estudos Feministas**, v. 19, n. 2, pp. 389-402, 2011.
- BAJAC, Q. Pânico genital, atire à vontade. In. **Catálogo ELLES: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013, 243 p. Catálogo de Exposição.
- BALL, H. Cabaret Voltaire. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 4, n. 15, jan. 2016. 1 Fotografia.
- BARROS, J. D. Rebelia e modernidade em Marcel Duchamp: uma redefinição do objeto e do sujeito artísticos. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 6, n. 12, p. 68 - 93, 2014.
- BENTO, I. C. L. Análise síntese da obra de arte de Gina Pane. **Cadernos de estudos da arte**, Instituto Politécnico de Leira, jan. 2017.
- BROOTCORNE, I. **Dossier Pédagogique**. Centre de Documentation du Pôlemuséal, 2018. 67p. Catálogo de Exposição.
- CAMNEV, L.; ALMOZARA, P. S.; DONATI, L. P. Ação-imagem: formulações de espacialidades em “body configurations” de valie export. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 12, n. 26, p. 174-183, 2020.
- CARRICK, J. Phallic Victories? Niki de Saint-Phalle’s Tirs. **Association of Art Historians**, v. 26, n. 5, p. 700-729, 2003.
- CECCHETTO, S. 2009-2010. Biography. In. **Niki de Saint Phalle**. Curador: Stefano Cecchetto. Roma: Fondazione Roma Museo, 2009-2010. Catálogo de exposição.
- CHADWICK, W. História da arte e a artista mulher. 1990. In: Adriano, P.; André. M. (Org.). **Histórias das mulheres histórias feministas: antologia/organização**. São Paulo: MASP, 2019.
- CHEN, L. **Marina Abramovic: modos de presença e seus sentidos**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CHRISTIE'S. **Le massacre de Vassy** - Georges Mathieu, 1954. Fotografia. s.d. Disponível em: <<https://www.christies.com/lot/lot-georges-mathieu-le-massacre-de-vassy-4278748/?intObjectID=4278748>>. Acesso em 15 set. 2021.

COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de criação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COUY, V. B. “Perdão se devo fazê-los sofrer” – A Arte Carnal de Orlan **Travessias**, Cascavel, v. 2, n. 3, mar. 2010. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3099/2437>>. Acesso em 16 mai. 2020.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.

DANTO, A. **O abuso da beleza**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

DELPHER. **'Daddy' door filmkeuring verboden voor Filmfestival**. Het vrije volk: democratisch-socialistisch dagblad, 2013. Disponível em <<https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?query=type%3D%22artikel%22+AND+%28%22Niki+de+Saint+Phalle%22%29+AND+%28%28%22Saint+Phalle%22%29+AND+%28%22Niki+de%22%29%29&coll=ddd&identificer=ddd:010958362:mpeg21:a0295&resultsidentificer=ddd:010958362:mpeg21:a0295&rowid=8>>. Acesso em 05 mai. 2021.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens e sons como forma de luta**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. São Paulo: SESC, 2017. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12580_IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+D+E+LUTA+ENSAIO+DE+GEORGES+DIDIHUBERMAN>. Acesso em: 28 mai. 2021.

EDELSZTEIN, S. De casulo à camisa de força: sobre os filmes de Hebecca Horn. In: **Catálogo Rebecca Horn: rebelião em silêncio**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010, 228 p. Catálogo de Exposição

EXPORT, V. Aspect of feminist actionism. **New German Critique**. n. 47. Spring/Summer German Life and Letters Durham: Duke University Press, 1989. p. 69-92.

FATEMAN, J. Self Made. In. **Artforum**. Disponível em: <artforum.com/print/202105/johanna-fateman-on-the-art-of-niki-de-saint-phalle-85478>. Acesso em: 11 out. 2021.

FORDE, G. Dramatis Personae: The Theatrical Collaborations of Kenneth Koch, Niki de Saint Phalle and Jean Tinguely. In. **Niki de Saint Phalle: und das theater = and the theatre**. PHALLE, N de S. et al. Heidelberg: Kehrer, 2016, p. 38-53.

GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, F. do N. Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. **Logos**, [S.l.], v. 11, n. 1, p. 76-95, jan. 2015.

GONZAGA, R. M. (2011). Pigmalião de si mesma: da carne à imagem a (re)construção da identidade em orlan. In. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas,

2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ricardo_mauricio_gonzaga.pdf. Acesso em 26 jun. 2020.

GOTTHARDT, Al. “Yoko Ono’s 5 Most Iconic Works. **Artsy**. 2019. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-yoko-onos-5-iconic-works>>. Acesso em: 08 fev. 2020.

GRAND PALAIS. 2014-2015. Portrait de l’artiste. In. **Niki de Saint Phalle: Dossier Pédagogique**. La Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014 - 2015. Catálogo de Exposição.

GREENBERG, C. **Arte e Cultura**. São Paulo: Ática, 1996.

GUGGENHEIM BILBAO. **A new matriarchal society**, s.d.-b. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/una-nueva-sociedad-matriarcal>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

GUGGENHEIM BILBAO. **Nana Power**, s.d.-a. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/nanas-al-poder>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

HAENLEIN, C. O tempo passa. In. **Catálogo ELLES: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013, 243 p. Catálogo de Exposição.

HASSMAN, P. In. HENGEL, L. van den. Archives of affect: performance, reenactment, and the becoming of memory. In. MUNTEAN, L.; PLATE, L.; SMELIK, A. (Eds.). **Materializing memory in art and popular culture**. London/New York: Routledge Research in Cultural and Media Studies, 2017. Fotografia.

HAYDEN, M. H. Artistas mulheres versus artistas feministas: definições por ideologia, retórica ou por puro hábito? 2010. In: Adriano, P.; André. M. (Org.). **Histórias das mulheres históricas feministas: antologia/organização**. São Paulo: MASP, 2019.

HULTEN, P. “Niki De Saint Phalle: O”. In. **Niki de Saint Phalle**. Curador: Jean-Gabriel Miterrand. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997. 93p. Catálogo de Exposição.

HULTEN, P. Artworks. In. **Niki de Saint Phalle. Ostfildern**. Verlag Gerd eli Publishers. HULTEN, P. Bonn: Kunst – und Ausstellungshalle der Bundersrepublik Deutschland, 1992.

HULTEN, P; ARREOLA, M. 1997. Cronologia. In. **Niki de Saint Phalle**. Curador: Jean-Gabriel Miterrand. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997. 93p. Catálogo de Exposição.

IMDb. **Rhythm 0**: a slide show. Marina Abramovic, 1974, performance documentada em slide show, Itália. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt11324260/mediaviewer/rm2588707841>>. Acesso em: 23 mai. 2020. Fotografia.

INFERNO. Autel noir et blanc, Niki de Saint Phalle, 1958-1964. In. **Niki de saint phalle: en joue! Assemblages et tirs (1958-1964)**, s.d.

JONES, A. Doncella salvaje, alma salvaje, um hierbajo salvaje, salvaje: las feminidades feroces de Niki de Saint Phalle, 1960-1966. **Efímera Revista**, v. 6, n. 7, nov., 2015.

JONES, A. Temas feministas versus efeitos feministas: a curadoria de arte feminista (ou seria a curadoria feminista da arte?), 2016. In: Adriano, P.; André, M. (Org.). **Histórias das mulheres histórias feministas**: antologia/organização. São Paulo: MASP, 2019.

KAPROW, A. O legado de Jackson Pollock. 1958. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp. 37-45.

KUROIWA, M. **Tir**. [Mensagem pessoal]. Imagem em documento contido em mensagem recebida de <m78.nebulas@gmail.com> por <flegler.design@gmail.com> em 15 dez. 2020. Fotografia.

LAVIGNE, E. O corpo como espetáculo – o corpo slogan. In. **Catálogo ELLES**: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013, 243 p. Catálogo de Exposição.

LOPES, A. da S. **Arte Abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.

LUCIE-SMITH, E. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

MANCHESTER, E. Interior Scroll. **Tate**. 2003. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>>. Acesso em: 08 fev. 2020.

MARQUES, T. C. de N. **O voto feminino no Brasil**. 2. ed. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

MATESCO, V. Corpo-objeto. In. E56 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/viviane_furtado_matesco.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2020.

MORIN, A. **Big Shot**. 1961. Coleção privada, Galerie GP e N. Vallois, Paris. Niki Charitable Art Foundation/VG Bild-Kunst: Bonn, 2016. Disponível em: <<https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/grand-tir-seance-de-la-galerie-j-grosses-schiessbild-veranstaltung-der-galerie-j>>. Acesso em 15 set. 2021.

MORINEAU, C. Palavras em ação. In. **Catálogo ELLES**: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013, 243 p. Catálogo de Exposição.

NAMUTH, H. **Jackson Pollock pintando**. s/d. 1 Fotografia. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C. 1999, Estate of Hans Namuth. Disponível em: <http://asociacionceat.org/aw/1/images/pollock_pintando.htm>. Acesso em: 07 fev. 2019.

NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION. Life & Work. In. **Niki Charitable Art Foundation**, s.d.-a. Disponível em: <<http://nikidesaintphalle.org/niki-de-saint-phalle/biography/#1950-1959>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION. News & Announcements. In. **Niki Charitable Art Foundation**, s.d-b. Disponível em: <<http://nikidesaintphalle.org/niki-de-saint-phalle-and-new-york/>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION. Press coverage: before the rebellion, playful pop art novelty. In. **Niki Charitable Art Foundation**, 2010. Disponível em: <<http://nikidesaintphalle.org/rebellion-playful-pop-art-novelty/>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

NOCHLIN, L. Como o feminismo nas artes pode implementar uma mudança cultural. 1974. In: Adriano, P.; André. M. (Org.). **Histórias das mulheres histórias feministas: antologia/organização**. São Paulo: MASP, 2019.

NOCHLIN, L. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** 1971. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora - Publication Studio SP, 2016.

OLIVEIRA, M. L. **Rebeldia e as Tramas da Desobediência**. São Paulo: UNESP, 2010.

OSUCH, D. **Niki de Saint Phalle: Le jardin des secrets**. Publisher: Casterman, 2014.

PAULA. **Conheça Chris Burden e o extremo do body art**. Art Ref, 2021. Disponível em: <<https://arteref.com/arte-contemporanea/conheca-chris-burden-e-o-extremo-do-body-art/>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

PEDRO, C. C. C. **A Arquitetura Espontânea de Niki de Saint Phalle: O Jardim de Tarô**. 2008. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista Unesp - Instituto De Artes, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp105799.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2021.

PEREIRA, C. A. M. **O que é contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

PIERSON, M. **Niki de Saint Phalle et le cinéma**. Ministère de la Culture, 2014. Disponível em: <<https://www.grandpalais.fr/fr/article/niki-de-saint-phalle-et-le-cinema>>. Acesso em: 31 ago. 2021.

PIPER, A. A tripla negação das mulheres de cor artistas, 1990. **Histórias das mulheres histórias feministas: antologia/organização** Adriano Pedrosa, Amanda carneiro e André Mesquita – São Paulo: MASP, 2019.

POLLOCK, G. A modernidade e os espaços de feminilidade. 1988. In: Adriano, P.; André. M. (Org.). **Histórias das mulheres histórias feministas: antologia/organização**. São Paulo: MASP, 2019.

RASMUSSEN, N. Niki de Saint Phalle – Feminist and Femme fatale. In. **Catálogo Arken**. Museum of Modern Art, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/arken_museum/docs/niki_web_uk>. Acesso em: 12 abr. 2021.

REBELDE. In. Dicio, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/rebelde/>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

RESTANY, P. **Os Novos Realistas**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979. 320 p. (Debates, 137).

RILEY, L. K. Niki de Saint Phalle: the female figure and her ambiguous place in art history. **The Cupola – Scholarship at Gettysburg College**. Student Publications. 498, 2016. Disponível em: < https://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/498>. Acesso em: **04/11/2020**

RODRIGUES, M. H. Totem e tabu: uma contribuição da psicanálise para a etnologia. **Sapere Aude**, v. 4, n. 8, 2013.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura da mídia à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SCHNEEMANN, C. In. **Catálogo ELLES: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013, 243 p. Catálogo de Exposição.

SCHRÖDER, Stefanie. **Niki de Saint Phalle: Ein starkes, verwundetes Herz. Romanbiographie**. 2014. Freiburg im Breisgau: Herder Verlag GmbH, 2014.

SILVA, I. R. da.; BONILHA, C. L. Provocações de Ana Mendieta: o corpo e a natureza como objetos de arte. **Revista Seminário de História da Arte**, v. 01, n. 07, 2018.

SPERO, N. Manifesto Feminista. In: Adriano, P.; André. M. (Org.). **Histórias das mulheres histórias feministas: antologia/organização**. São Paulo: MASP, 2019.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TOBIN, A. Irmandade feminista: a diferença no movimento de arte das mulheres. 2019. In: Adriano, P.; André. M. (Org.). **Histórias das mulheres histórias feministas: antologia/organização**. São Paulo: MASP, 2019.

TRIZOLI, T. O Feminismo e a Arte Contemporânea: Considerações. In. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, 2008, Florianópolis. **Anais...** Disponível em: <https://feminismo.org.br/wp-content/uploads/2014/09/feminismo-e-arte-contempor%C3%A2nea_talita-trizoli.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2020.

UKELES, M. L. Manifesto pela arte de manutenção, 1969. In: Adriano, P.; André. M. (Org.). **Histórias das mulheres histórias feministas: antologia/organização**. São Paulo: MASP, 2019.

VALODE, N.; CATHALA, P. NIKI de Saint Phalle: the story of a free woman. Direção: Yoan Zerbit. Produção: Let's Pix Production/Paris Premiere/CNC, s.d. Documentário. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tZnQijyAsgU>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

WOODS, N. L. **Niki de Saint Phalle and the Operatic Multiple**. Ed. CROSBY, E.; GLASS, E. v. 2 de *Living Collections Catalogue*. Art Expanded, 1958-1978. Minneapolis: Walker Art Center, 2015. Disponível em: <<http://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/pop-gun>>. Acesso em: 16 mai. 2020.

ZANINI, W. A atualidade de Fluxus. **ARS (São Paulo)**, v. 2, n. 3, pp. 10-21, 2004.

ZIRBEL, I. Ondas do feminismo. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, v. 7, n. 2, 2021, p. 10-31.

APÊNDICE A

TRADUÇÃO DAS CARTAS DE NIKI DE SAINT PHALLE

Meu segredo:

Carta para sua filha Laura Matthew

Cara Laura, Canárias,

dezembro de 1992

Todo verão meus pais alugaram uma casa no campo algumas horas de Nova York em Nova Inglaterra. Cada vez que íamos nós mudar vamos de região. Era 1942. Meus pais tinham alugado uma linda casa feita em madeira Branca, com um grande terreno em volta. A vegetação era alta. Era muito bom.

Uma calma forte e sedutora envolvia a minha caminhada através dos Campos.

Em nossa casa, a moral estava por todo canto, opressora, como uma onda de calor.

Nesse mesmo verão, meu pai tinha 35 anos.

Deslizou sua mãe por dentro de minha calcinha, como esses homens infames que perseguem meninas nos cinemas. Tinha 11 anos e parecia ter 13. Em uma tarde meu pai procurava sua vara de pescar, que se encontrava em uma pequena cabana de madeira onde guardávamos utensílios de jardinagem. eu acompanhei subitamente a mão de meu pai começou a explorar o meu corpo de uma maneira completamente nova para mim. Vergonha, prazer, agonia e medo

Apertavam o meu peito. Meu pai disse: "não se mexa". Eu o obedeci como um autômato. Até que, com violência e um chute consegui escapar dele, e corri até não conseguir mais.

Meu pai me amava, mas nem este amor, religião arco católica de sua infância, nem a moral, nem minha mãe, nada era forte o suficiente para o impedir, de violar o que era proibido. Vivia cansado de ser um cidadão respeitável? Ele queria ir para o lado dos assassinos?

Todos os homens são estupradores.

Eu constantemente me perguntava, depois do estupro, porque não contei a minha mãe imediatamente. Se eu tivesse ousado falar o que teria acontecido? O silêncio me salvou, mas ao mesmo tempo, ele foi desastre pra mim, pois, ele me isolou tragicamente, do mundo dos adultos.

Existiam causas mais obscuras para o meu silêncio.

Existiam meios para uma criança confrontar a lei por ela mesma? Claro que não.

Atormentados durante anos por esse estupro, consultei diversos psiquiatras: HOMENS, INFELIZMENTE.

Eles então, não reconheciam o crime do qual havia sido cometido contra mim, e inconscientemente, ficaram do lado de meu pai.

Esse estupro, me fez ser solidária com aqueles que a sociedade e a lei excluía e destruía.

Como ainda não tinha conseguido exteriorizar meu ódio, meu corpo se tornou alvo do meu desejo de vingança.

Solidão. Ficamos muito sós com um segredo desse. Me habituei a sobreviver e assumir.

O número de mulheres que acabam se suicidando, ou que devem voltar aos asilos psiquiátricos, é enorme. Entre as escritoras, a lista das mulheres que se suicidaram, é grande. Virgínia Woolf ao contrário, escreveu uma obra literária, mas não escapou do suicídio.

Hoje Nós sabemos, graças a trabalhos sérios, que a maioria dos estupradores foram violados eles mesmos, por um pai, ou irmão, ou um desconhecido: teria esse sido o caso de meu pai? Isso eu jamais saberei.

Triste humanidade! Nós repetimos indefinidamente o crime que nos afligiu.

Pensando assim, O ódio em mim, foi substituído por Piedade, por todos os seres humanos. Se os homens são (frequentemente) estupradores, estupradores também são homens.

Esse estupro sofrido aos 11 anos, me condenou à um profundo isolamento durante longos anos. Pra quem eu poderia contar? Eu aprendi a assumir e sobreviver com meu segredo. Essa solidão forçada, criou em mim o espaço necessário para escrever meus primeiros poemas, e desenvolver minha vida interior, que mais tarde, faria de mim uma artista.

Um abraço minha querida Laura, com muita ternura, e arrependimento de não ter falado isso com você enquanto era uma adolescente. Porquê é tão difícil falar?

Eu te amo

Mamãe Niki

Ps: a prisão, não é a solução

Pps: um dia irei escrever um livro ensinando as crianças a se defenderem.

"Mon secret"

APÊNDICE B

CARTA PARA PONTUS HULTEN

Você se lembra 1961/62/63?

Me pediu pra te falar dos tiros.

Um dia, na primavera de 61, eu visitei "Le Salon comparaison" em Paris. Uma das minhas esculturas estava sendo exposta.

Se chamava, "portrait de mim amoureux" (porta retrato do meu amante).

Sobra a mesa, dardos estavam à disposição dos visitantes. Eles podiam lançar na cabeça do meu amante.

Era extremamente excitante, ver as pessoas lançando os dardos, e se tornando uma parte integrada da escultura.

Do lado da minha escultura, estava exposta uma, completamente branca, o Autor era Bram Bogart. Enquanto olhava para ela, tive uma iluminação: eu imaginei, a pintura sangrando. Machucada, da mesma maneira que as pessoas podem ser machucadas. Para mim, a pintura se tornava uma pessoa, com sentimentos e sensações. O que aconteceria se colocarmos tinta atrás do gesso? Falei com Jean tinguely sobre minha visão, e meu desejo de fazer com que essa pintura sangrasse, atirando nela. Jean se empolgou pela ideia, e sugeriu que começasse de uma vez.

Impasse Ronsin, encontramos o gesso, e uma velha tábuia, em seguida, compramos tinta na loja mais próxima. Para que o gesso fixasse na madeira, colocamos alguns pregos.

Tomada de frenesi, não escondi apenas tinta atrás do gesso, mas tudo o que se encontrava na minha mão, incluindo espaguete e alguns ovos.

Quando 5 ou 6 esculturas já estavam finalizadas, Jean pensou que era o momento de encontrar um fuzil. Não tínhamos dinheiro suficiente pra comprar um, então fomos até um parque de diversões em Boulevard Pasteur, e convencemos o homem que cuidava da barraca de tiro de nos alugar um fuzil.

Era um calibre 22, rifle longo, que atirava balas de verdade. As balas perfuravam o gesso, em seguida os sacos plásticos que estavam na escultura, que continham a tinta, fazendo escorrer pelos buracos das balas, colorindo q superfície branca visível.

O homem do stand de tiro, insistiu pra que ele mesmo levasse o fuzil. Ele sem dúvidas, tinha medo de não o rever.

Ele nos fez esperar dois dias, o que claro, acrescentou em nosso entusiasmo, e nos deu tempo de convidar alguns amigos, incluindo os fotógrafos Shunk e Kender forneceram a reportagem do primeiro tiro.

Jean convidou também, Pierre Restany.

Vendo o vermelho escorrer, o azul, verde, o arroz, o espagete e os ovos, sobre o campo, ele decidiu me adorar entre os novos realistas.

Nós atiramos alternadamente. Foi uma sensação Extraordinária, de atirar sobre uma pintura, e vê-la transformar dela mesma, uma nova criação. Não era somente excitante, e sexy, mas também, trágico.

Como se estivesse assistindo ao mesmo tempo, um nascimento, e uma morte.

Era um evento misterioso, e cativava todos que atiravam.

Nós pregamos as esculturas nas costas de um muro em Impasse Ronsin.

Em frente ao muro se estendia um grande campo, que nos dava muito espaço para atirar.

Impasse Ronsin era situado no centro de Paris, atrás do hospital das crianças doentes. Brancusi ainda morava lá e Max Ernst também morara em um daqueles estúdios dilapidados, talvez poéticos, mas sem água e sem banheiro. Hoje, parece inacreditável que podíamos atirar em plena liberdade, no centro de Paris. Um policial aposentado, que não morava muito longe dali, chegou depois de escutar os disparos, e assistiu aos tiros, ele retornou, e amou o espetáculo, e nunca nos perguntou se tínhamos permissão de porte de arma. Foi em plena guerra da Argélia.

Durante os seis meses seguintes, eu fiz testes, misturando todos os tipos de objeto nas cores.

Esqueci os espaguetes o arroz, inaugurei o uso da pintura em bomba, que era atingida por uma bala, e produzia um efeito extraordinário.

Parecia com as pinturas abstratas expressionistas que eram feitas na época.

Descobri os resultados dramáticos que a cor poderia dar, se espelhando sobre os objetos. Utilizei por fim, faz lacrimogêneo, para os "grandes finais" das minhas performances.

A fumaça evocou a guerra. A pintura foi a vítima. Quem era a pintura? Meu Pai? Todos os homens? pequenos homens? Grandes homens? Homens gordos? Homens? Meu irmão John? Ou a pintura era EU? Eu estava atirando em mim mesmo em um RITUAL que me permitiu morrer por minhas próprias mãos e renascer? Ao atirar em mim, estava atirando na sociedade e em suas INJÚSTICAS. Atirando na minha própria violência. Eu estava atirando na VIOLÊNCIA do tempo. Durante os dois anos que passei atirando, não estive doente sequer uma vez. Foi uma terapia pra mim! Minha obsessão era que o relevo era completamente branco antes dos disparos. Se necessário, eu repintava cinco ou seis vezes.

No final da primavera de 61, conheci Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Rapidamente nos tornamos amigos. Eu achava os dois incríveis. Estava fascinada por seu relacionamento. Eles tinham essa graça quer vem da beleza, casada com uma inteligência, e um talento excepcional.

Fiz uma escultura em homenagem a Jasper.

Foi pintado com suas cores, e equipado com um alvo, e umas lâmpada elétrica.

Eu o pedi pra que terminasse, atirando sobre a escultura. Demorou horas pra que ele decidisse, onde iriam os disparos que finalmente acertariam os alvos.

Mais consagrei um a Bob, em alguns minutos ele atirou, gritando: VERMELHO! VERMELHO! EU QUERO MAIS VERMELHO!

Jasper e Bob convidaram Jean e eu para participar com eles de um concerto de David Tudor que seria realizado na embaixada americana. A música era de John Cage. Estava muito empolgada e orgulhosa de estar envolvida em um projeto com artistas que eu admirava tanto. Jasper decidiu, após uma longa reflexão, que mandaria fazer um alvo de flores. Durante todo o show, Bob trabalhou no palco, criando uma obra que o público jamais viu; quando ele terminou, ele cobrou com um pano e o tirou do palco. David Tudor passou a maior parte do tempo sob o

piano. Jean fez uma máquina sexy chamada "Striptease". Durante a noite, a máquina perdeu suas diferentes peças, até que restasse apenas o motor. Eu preparei uma escultura para os tiros. Um atirador profissional que dispararia, David tinha medo que eu o acertasse por engano.

O público, além de Léo Castelli e alguns fãs, estava longe de ser tão entusiasmado quanto nós. Na verdade, fomos vaiados e assobiados e muitas pessoas deixaram o espetáculo antes do fim.

Acho que foi por volta de fevereiro ou março de 1960 que te conheci, Pontus. Jean tinha me falado muito sobre você, eu também sabia que você era o diretor do 'Moderna Museet de Estocolmo', fiquei muito intimidada. Mas rapidamente me fiz confiante. Se tinha algo para mexer, como um pedaço de corda na mesa, você não resistia, agarrava e brincava durante horas. Ali eu entendi que você era um de nós. Seu entusiasmo para com Tiros foi um grande suporte para mim. Na época, fui constantemente atacada nos jornais.

A primeira vez que você veio ao meu ateliê, rue Alfred Durand-Claye, passou horas olhando minhas telas antigas. Eu os renunciei, pensava que não eram mais interessantes. Não concordávamos, mas secretamente estava muito feliz por você gostar delas. Alguns anos depois, você compraria um para o museu.

Em junho de 61, tive minha primeira exposição em Paris na Galerie J. Terminei o "Stand de Tir", no dia da inauguração. Os visitantes teriam o direito de atirar sobre as pinturas. Eu estava preparando três esculturas que iríamos disparar sobre, durante a exposição. Para proteger a parede, Jean colocou atrás das esculturas uma grande folha de ferro enferrujado e no chão um dispositivo para que a tinta não escorresse pelo chão. Jeannine de Goldschmidt, esposa de Pierre Restany e dona da Galeria, permaneceu maravilhosamente calma durante todos esses preparativos e não parecia estar desconfortável com a ideia de que íamos atirar todos os dias em sua Galeria com um rifle 22 (nesse tempo, tínhamos conseguido dinheiro para comprar uma espingarda).

Uma hora antes da abertura da exposição, um senhor de idade, parecendo um pouco chocado, veio e perguntou: "Quando posso atirar?" Expliquei a ele que deveria esperar até terminarmos de desligar.

- Por que você não volta daqui a pouco? - -Não, eu não quero ir. Vou ficar aqui até que eu possa atirar.

A cada dez minutos ele vinha e perguntava: "Posso atirar agora?" Acabei me aborrecendo e fui discretamente procurar Jeannine, implorando a ela:

- Você não pode, de um jeito simpático, se livrar desse cara? Ele está me deixando desconfortável.

- Está brincando? É o Fautrier!

Eu era fã do trabalho de Fautrier, mesmo se suas concepções de pintura e espaço estivessem longe do eram as minhas. Voltei para ele e disse: "Tudo bem, você pode ir." Mais tarde, quando as pessoas começaram a chegar, ele não queria largar o fuzil. Ele estava atirando unicamente no centro e tentando fabricar sua própria obra através do tiro. Quando outra pessoa tinha o rifle, ele gritava: "O centro! O centro! Mire no centro!" Meus outros colegas artistas estavam fascinados pelo fato de você poder terminar uma obra de arte atirando sobre ela. Eles também foram atraídos para a dinâmica irresistível dos tiros, uma sensação tão difícil de descrever quanto a do ato de amor. Bob Rauschenberg me encheu de emoção, me comprando uma escultura na noite da inauguração.

No outono de 1961, Larry Rivers se mudou para um dos ateliês do Impasse com sua nova esposa, Clarice. Me habituei a ir conversar com eles frequentemente. Jean desconfiava dessas pessoas que não conhecia, se recusava a conhecê-las. Quando ele descobrisse que eu já tinha conversado bastante com eles, pegava meu fuzil e atirava para cima: era o momento de ir para casa!

Um dia, ele não pôde resistir ao aroma da sopa caseira de Clarice e foi conquistado. Depois disso, almoçamos juntos todos os dias. Quase perdemos a amizade, porém, quando nos esquecemos de avisar que iríamos usar a frente de sua casa para atirar em uma escultura com um pequeno canhão que Jean tinha feito. Jean misturou um pouco de pólvora demais com a tinta. Quando ele atirou, toda a casa estremeceu. Larry surgiu gritando: "Você quer nos matar ou o quê?" Ele estava louco de raiva. Depois de mil desculpas, nossa amizade foi salva e nossos almoços retomados, para felicidade de todos nós.

Por que desisti dos TIROS depois de apenas dois anos? Eu me sentia drogada. Depois de uma sessão de disparos, fiquei completamente atordoado. Eu me tornando dependente desse ritual macabro, mesmo se ele fosse alegre. Cheguei à um ponto em que estava perdendo o controle de mim mesmo, meu coração disparava enquanto disparava. Eu estava tremendo antes e durante a sessão. Eu estava em uma espécie de transe estático.

A ideia de perder o controle me dava medo e odeio a dependência. Então eu desisti.

Quando sofri de depressão e também durante minhas crises de artrite reumatóide, mal podia andar, fui tentada a voltar a atirar para sair da doença. Mas decidi não fazer porque não consegui encontrar uma ideia nova para os tiros. Eu não queria fazer a mesma coisa novamente. NECESSITAVA DE ALGO NOVO OU NADA. Eu desisti.

Os Tiros foram antes do Movimento de Libertação das Mulheres. Foi um escândalo, mas estávamos falando sobre isso ver uma jovem bonita atirando com uma arma e reclamando de homens em suas entrevistas. Se eu fosse feia, diriam que tinha complexo e teria sido esquecida. Quase ninguém compraria essas obras. Eu não choquei apenas a mídia, até mesmo Bill Seitz do MOMA decretou que minha atitude era prejudicial à arte e que eu havia retrocedido a arte moderna trinta anos!

Da provocação passei a um mundo mais interior, mais feminino. Comecei a esculpir noivas, partos, putas, esses vários papéis que as mulheres têm na sociedade.

Uma nova aventura começou.