

Niki de Saint Phalle

En joue!

Assemblages & Tirs
1958 – 1964

Paris – Hanovre

VALLOIS

GALERIE
Georges-Philippe
& Nathalie
Vallois

STIFTUNG AHLERS
PRO ARTE

STIFTUNG KESTNER
PRO ARTE



« En 1961, j'ai tiré sur : papa, tous les hommes, les petits, les grands, les importants, les gros, les hommes, mon frère, la société, l'Église, le couvent, l'école, ma famille, ma mère, tous les hommes, Papa, moi-même. Je tirais parce que cela me faisait plaisir et que cela me procurait une sensation extraordinaire. Je tirais parce que j'étais fascinée de voir le tableau saigner et mourir. Je tirais pour vivre ce moment magique. C'était un moment de vérité scorpionique. Pureté blanche. Victime. Prêt! En joue! Feu! Rouge, jaune, bleu, la peinture pleure, la peinture est morte. J'ai tué la peinture. Elle est ressuscitée. Guerre sans victime. »

NORBERT NOBIS

Mes rencontres avec Niki de Saint Phalle

Lorsque j'obtins le poste de coordinateur du «Programme Ambiance» pour la 4^e documenta de Cassel en 1968, je ne me doutais pas encore des conséquences que cela aurait dans ma vie. J'étais alors jeune étudiant en histoire de l'art à l'université de Bonn ; mais c'est la maîtrise de quatre langues qui me valut cette nomination car, à ce moment-là, je ne connaissais rien à l'art contemporain. Le «Programme Ambiance» avait invité un grand nombre d'artistes à venir monter eux-mêmes leurs installations à Cassel. Ma mission consistait à m'occuper d'eux, à leur servir d'interprète et à les assister techniquement. Je rencontrais ainsi, entre autres, Dan Flavin, Ed Kienholz, Christo, Gianni Colombo, Joseph Beuys, Carl Andre et Bob Rauschenberg.

Bob Rauschenberg m'invita à une soirée au Staatstheater : «On y joue une pièce autobiographique de Niki de Saint Phalle intitulée *ICH (moi)*, et c'est aussi Niki qui a fait les décors». Je m'y rendis sans jamais avoir entendu parler de l'artiste. La pièce était singulière, palpitante, et les décors extrêmement impressionnants. À la soirée donnée à l'occasion de la première, je rencontrais Niki de Saint Phalle. Avec son naturel décontracté, son charme et son rayonnement, elle me fit très forte impression. Ce fut une nuit incroyable pendant laquelle on fut beaucoup et l'on s'amusa follement.

Peu de temps après, à l'occasion d'une exposition à la Kunsthalle de Düsseldorf, je me penchai de manière approfondie sur l'œuvre de Niki de Saint Phalle. De ce jour, une «Nana» gonflable orna ma chambre d'étudiant à Bonn.

Au cours des années qui suivirent, je me consacrai à mes études et aux débuts de ma carrière muséale et perdis un peu le contact avec Niki et son travail. En Allemagne, les expositions de ses œuvres étaient rares ; l'installation des trois grandes «Nanas» à Hanovre fit cependant grand bruit. Nous les dûmes

au travail de médiation et aux efforts de persuasion du chargé de communication de l'époque, Mike Gehrke. Il avait rencontré l'artiste en 1969, à l'occasion de son exposition personnelle à la Kunsthalle. Ces trois grandes «Nanas» furent la première commande publique de cette envergure obtenue par Niki de Saint Phalle.

Entre temps, j'avais trouvé un poste au musée d'Ulm en tant que conservateur responsable de l'Art Moderne. À ce titre, je fus invité en 1980 à monter une grande exposition de sculptures dans le cadre de la première Manifestation Horticole Régionale du Bade-Wurtemberg. Ce fut l'occasion pour moi de présenter une œuvre monumentale de Niki de Saint Phalle, qui devait par la suite être installée sur le terrain de l'Université. Parallèlement, le musée d'Ulm organisa la première rétrospective de l'œuvre graphique de l'artiste. Bien entendu, Niki vint à Ulm et on imagine facilement mon plaisir à la revoir. Je ne possède plus à titre personnel mon exemplaire de la très belle sérigraphie imprimée en cette occasion, mais il est désormais propriété de la famille.

Je suis arrivé au musée Sprengel de Hanovre – capitale du Land de Basse-Saxe – en 1983. Sur le trajet qui menait de chez moi au musée, je passais tous les matins devant les trois «Nanas» de la rue Leibnizufer. Le feu rouge était alors l'occasion de contempler ces trois femmes plantureuses, et de démarrer la journée avec un sourire.

La décision de la ville d'Hanovre de faire aménager la Grotte des Jardins Royaux de Herrenhausen par Niki de Saint Phalle fut une joie immense. Les chambres «kaléidoscopiques» entièrement recouvertes de mosaïques de miroirs et de morceaux de verre colorés de son Jardin des Tarots en Italie devaient servir de modèle à cette commande. Malgré sa santé déjà très chancelante, Niki se rendit à Hanovre pour visiter la Grotte. Depuis l'installation des trois «Nanas», un lien de nature particulière l'attachait à la ville, et ni le long voyage, ni le rude climat du nord de l'Allemagne n'auraient pu l'empêcher de venir. Un dîner fut organisé en son honneur par le maire de la ville dans l'une des serres du jardin botanique du Berggarten, car l'atmosphère y était particulièrement bonne pour ses poumons. Niki s'était souvenue de moi et avait expressément demandé que je sois également invité au dîner. Cette soirée passée dans un cadre si extraordinaire, avec

une artiste si manifestement heureuse non seulement de la mission qu'on venait de lui confier mais également d'être de retour à Hanovre, est certainement l'un de mes plus beaux souvenirs de Niki de Saint Phalle.

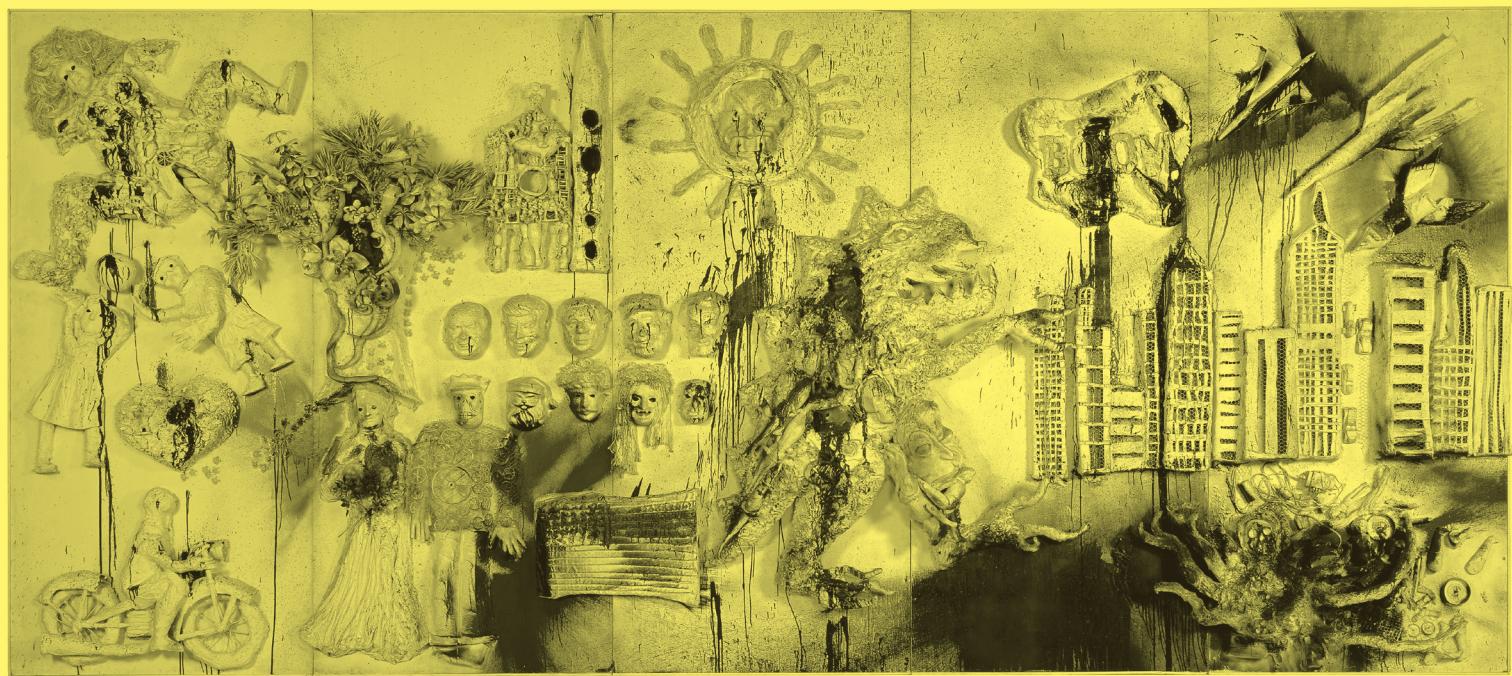
Niki aurait dit un jour «I have a very special feeling for Hanover». C'est probablement ce sentiment particulier qui est à l'origine de la donation de plus de 400 œuvres recouvrant l'ensemble de sa carrière qu'elle fit au musée Sprengel le 19 novembre 2000.

J'ai revu Niki pour la dernière fois lors du vernissage de l'exposition célébrant cette donation. Ce fut une fête grandiose avec des centaines d'invités, dont bon nombre de ses amis, venus spécialement en cette occasion.

Niki de Saint Phalle est morte le 21 mai 2002 à San Diego.

Elle est la seule citoyenne d'honneur de Hanovre.

Dr. Norbert Nobis. Né en 1945. En 1968, coordinateur du Programme Ambiance à la *documenta 4* à Cassel. De 1969 à 1973, assistant d'Edward Kienholz. 1977-79, interne au Westfälisches Landesmuseum de Münster. 1979-1983, musée d'Ulm. 1983-2010, directeur adjoint et directeur de la collection graphique du musée Sprengel à Hanovre. Conseiller de différentes fondations. En 1994, fondation de l'association „Kunst und Bühne“ (art et scène). Diverses productions théâtrales d'artistes des Beaux-Arts.



CATHERINE FRANCBLIN

Niki de Saint Phalle, singulière parmi les Nouveaux Réalistes

Niki de Saint Phalle est entrée dans la légende en créant des tableaux à la carabine. Pierre Restany qui, après avoir participé aux premières séances de tirs organisées par la jeune femme, l'avait invitée à se joindre au groupe des Nouveaux Réalistes, voyait dans ses œuvres une critique et une parodie de l'Action Painting américain. Selon lui, son geste – qu'il qualifiait de «dripping au revolver» – relayait celui de Pollock et le revivifiait. Pour sa part, Niki de Saint Phalle a longtemps laissé entendre qu'elle avait créé ses tableaux-tirs sous l'emprise de l'émotion. En 1980, par exemple, elle écrit, pointant la secondarité du projet conscient dans son cheminement : «Il y a des idées qui donnent des émotions. Mon tir était une émotion qui a provoqué une idée». Quelques années plus tard, désirant s'expliquer, elle dira – et ces propos étaieront l'exégèse de son œuvre : «En 1961, j'ai tiré sur : papa, tous les hommes, les petits, les grands, les importants, les gros, les hommes, mon frère, la société, l'Eglise, le couvent, l'école, ma famille, ma mère, tous les hommes, Papa, moi-même». Mais dans la même déclaration elle dira aussi, mettant en évidence le rôle essentiel joué par l'instinct dans ses actions : «Je tirais parce que cela me faisait plaisir et que cela me procurait une sensation extraordinaire. Je tirais parce que j'étais fascinée de voir le tableau saigner et mourir. Je tirais pour vivre ce moment magique. C'était un moment de vérité scorpionique».

Nous avons désormais assimilé les actions de tirs de Niki de Saint Phalle et les avons consignées dans une histoire de l'art riche en événements tranchants dont le vif s'est beaucoup émoussé. Mais avons-nous jamais compris le régime de production des œuvres qui, en une saison, devaient la rendre célèbre dans le monde entier? Revenir à la fin des années 50, quand,

bien avant de connaître Restany, l'artiste commence à inclure dans des surfaces enduites de plâtre des objets de toute provenance, peut nous y aider. La grande diversité de ces objets – outils, ustensiles de cuisine, clous, jouets, bouchons de bouteille, crochets, ressorts – est une indication précieuse ; il semble qu'elle se saisisse de tout ce qu'elle a sous la main de façon frénétique. Certes, nombre des objets en question sont de nature agressive ; ils pourraient donc témoigner d'un choix et annoncer les explosions à venir. Ainsi, *Untitled*, un petit tableau de 1959, comprend un pistolet, mais il s'agit d'un pistolet en plastique volé à son fils. Séparée de son premier mari, Harry Mathews, Niki de Saint Phalle travaille à cette époque tantôt dans l'atelier aménagé au premier étage de l'appartement familial, près de la Porte de Vanves, tantôt dans son atelier de l'impasse Ronsin dont les allées sont encombrées de poubelles remplies de détritus. Les objets dont elle s'empare, elle ne les cherche pas ; elle les trouve là, dans son environnement immédiat, empreint de la présence de ses enfants d'un côté, et jouxtant de l'autre des monceaux d'objets de rebut ou de chutes de constructions traînant dans la poussière et la sciure de bois. Le malicieux *Monkey* (*Toy Stuffed Monkey*), auquel Tinguely a apporté son grain de sel, et où elle a réuni pêle-mêle divers échantillons colorés également tirés du coffre à jouets tout proche, illustre ce moment où, oserais-je dire, grisée par la facilité du geste d'appropriation, elle fait feu de tout bois. On peut encore citer les miniatures – créées sans doute dans le même élan, comme autant d'exercices – dans lesquelles elle introduit du fil, des cordelettes, du tissu, des allumettes, des boutons. Dans l'un d'eux, elle glisse même des brindilles, détail frappant pour qui sait que, lorsqu'elle avait vingt-trois ans, Niki de Saint Phalle, internée dans une clinique psychiatrique de Nice, avait entrepris ses premiers collages en assemblant des brindilles, de l'herbe, des cailloux ramassés dans le jardin de l'hôpital parce qu'elle ne disposait d'aucun matériel et qu'elle avait un pressant besoin de peindre. Quelques années plus tard, la technique de l'objet trouvé lui apparaît comme le moyen idéal de répondre à son excitation. Elle y discerne la possibilité d'une expression plus directe et plus rapide au regard «des mois de lent et patient travail» qu'elle devait passer auparavant sur sa peinture. Faire vite, exprimer vite grâce à ce geste que

Hains comparait à un rapt caractérise l'ensemble des démarches fédérées par Restany. Mis à part Tinguely, «ingénieur des rouages» (Villeglé) dont les mécanismes exigent une certaine concentration¹, tous les membres du groupe sont animés par ce sentiment d'urgence qui consacre le rôle du hasard et tend à laisser l'œuvre d'art s'organiser d'elle-même, à l'exemple d'Arman remplissant d'objets la vitrine d'Iris Clert.

C'est dans un état d'exaltation exacerbé que Niki de Saint Phalle crée ses tableaux-tirs. Si les premières œuvres de la série n'incorporent pas ou peu d'objets, elles comportent nécessairement des poches de peinture destinées à se vider sous les balles.

N'illustrant aucun thème, aucune narration, à l'exemple de *Grand Tir – séance de la galerie J*, présenté pour la première fois en juin 1961, elles mettent purement et simplement en scène le spectacle de la création d'un tableau. Leur magie est celle d'un feu d'artifice de couleurs qu'on croirait directement sorties du tube et qui ruissèlent le long d'un panneau bardé d'une épaisse couche de plâtre. Un tableau proche de ces premiers Tirs est le *Fragment de l'Hommage au Facteur Cheval* réalisé à New York à l'automne 1962. Dans cette œuvre aussi le jaillissement de la peinture, dont la fluidité et la luminosité rappellent certains représentants du mouvement Colorfield, constitue l'essentiel de l'image. Mais ce Tir appartient déjà à une étape ultérieure du développement de l'artiste. Moins d'un an et demi s'est écoulé entre les œuvres exposées à Paris à l'initiative de Restany et l'accrochage, dans l'enceinte de la galerie Iolas à New York, du gigantesque *Hommage au Facteur Cheval*, dont provient ce fragment. Cependant, comme on le constate, le propos de Niki de Saint Phalle s'est considérablement transformé durant ce laps de temps puisque, maintenant, elle organise au moyen d'objets définis des saynètes et des décors qui renouent avec l'esprit de ses œuvres figuratives. Ainsi, peut-on voir sur la partie gauche du *Fragment de l'Hommage au Facteur Cheval* une construction en hauteur, couronnée de figures animales sculptées évoquant les gargouilles au sommet d'une cathédrale. Que s'est-il passé entre les Tirs abstraits de juin 1961 et les Tirs figuratifs de l'année suivante ? Au printemps 1962, Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely ont fait leur premier grand voyage ensemble aux Etats-Unis. Au cours de ce périple, la jeune femme

a réalisé, à la demande de la collectionneuse et galeriste Virginia Dwan, une performance mémorable sur les collines de Malibu, en Californie. Devant un parterre de personnalités, elle a tiré sur un grand assemblage en quatre parties où étaient fixés des objets divers (chaise d'enfant, jouets en plastique, masques, fleurs artificielles, filet contenant des bombes aérosol...) et où, probablement pour la première fois, elle avait représenté en relief un squelette de dinosaure. Quelques semaines plus tard, à New York, elle participait, en compagnie de Tinguely et de Rauschenberg, à la création d'une pièce du poète Kenneth Koch, mise en scène par Merce Cunningham, et tirait, à cette occasion, sur une réplique de la *Vénus de Milo*.

La stimulation exercée par l'Amérique sur le travail de Niki de Saint Phalle a toujours été très forte. Il n'est pas rare qu'elle en revienne avec de nouvelles idées et une énergie décuplée. C'est ce qui se passe alors. Dès son retour, galvanisée par ses succès outre-Atlantique, elle réalise le magnifique *Pirodactyl over New York* où l'on reconnaît le paysage de la ville américaine, mangé d'un côté par l'architecture, de l'autre par les voitures, et où l'on retrouve la figure d'un monstre préhistorique, nourrie de ses souvenirs d'enfance, de ses lectures, et inspirée par le cinéma fantastique dont elle était fan. Comme les deux œuvres mentionnées précédemment, *Pirodactyl over New York* est bien un Tir, c'est-à-dire un tableau achevé à coups de 22 long rifle, mais il diffère fondamentalement des Tirs abstraits du début dans la mesure où, avec lui, Niki de Saint Phalle entend raconter une histoire, comme elle a raconté une histoire en criblant de balles la beauté antique de la Vénus, et comme elle aimera en raconter à travers ses dessins, ses sculptures, son Jardin des Tarots, ses films, tout au long de sa vie. Ici, la créatrice se révèle attachée à une organisation rigoureuse du tableau ; et si, là encore, elle fait usage de tout un arsenal d'objets (personnifiant le pouvoir masculin) subtilisés à son fils, elle ne les accumule plus en désordre, mais les dispose avec soin de façon à ce qu'ils servent un récit particulier dont l'exposé est pour elle primordial.

La place majeure occupée par la narration dans les œuvres de Niki de Saint Phalle lui assure une position incomparable au sein du Nouveau Réalisme dont elle

1. Encore que tout le travail de Tinguely soit tourné vers l'idée de vitesse et de mouvement, donc de rapidité...

fait partie intégrante tout en se distinguant radicalement de ses confrères. Cette position originale, Jacques Villeglé l'avait repérée très tôt. En effet, avant même que Restany ne la recrute, il avait proposé à la jeune femme d'exposer avec d'autres Nouveaux Réalistes au Salon Comparaisons de février 1961. Elle y avait envoyé *Hors-d'œuvre ou Portrait of my Lover*, que Villeglé appréciait pour sa tonalité ludique. Sur un panneau de contreplaqué couvert de plâtre, l'œuvre représente un homme dont le buste est constitué d'une chemise blanche et la tête d'une cible en liège sur laquelle les visiteurs sont invités à lancer des fléchettes comme dans une fête foraine. Selon l'artiste, ce « hors d'œuvre » – bien nommé compte-tenu de la consistance de ce qui allait suivre – lui avait été inspiré par un épisode de sa vie privée : elle voulait se séparer d'un amant et espérait le tuer symboliquement en lui lançant des fléchettes. Cette révélation met clairement en relief la singularité de la démarche de la Franco-Américaine. Elle atteste de son goût pour les histoires (d'amour ou pas), de l'ascendant qu'exercent sur elle le surnaturel et l'imagination et du privilège qu'elle accorde dans son travail au facteur personnel.

En 1963, toujours à l'invitation de Virginia Dwan, l'artiste retourne en Californie. Elle y développe le propos de *Pirodactyl over New York* dans l'un de ses tableaux-tirs les plus impressionnantes : l'immense *King Kong* (six mètres de long), dans lequel elle revient sur son obsession des « monstres », généralement figurés dans son œuvre sous les traits d'un dinosaure ou d'un gros reptile, – quand bien même ledit monstre a-t-il pour nom de baptême, comme dans le cas présent, celui d'un illustre gorille. Entretemps, durant son année parisienne, la volonté de la conteuse de structurer ses tableaux autour des sujets qui lui tiennent à cœur s'est renforcée. Ainsi, le thème de la cathédrale, esquissé dans l'*Hommage au Facteur Cheval*, est devenu central dans une série d'assemblages exprimant sa révolte contre la religion de son enfance. Elevée par une mère catholique fort dévote et mise à la porte, à dix ans, de l'école du Sacré-Cœur, Niki de Saint Phalle n'a qu'aversion pour la religion familiale, même si elle acquiesce volontiers à ce qu'elle appelle « cet élan à l'intérieur de l'homme qui est une aspiration vers Dieu ». Ses assauts de violence contre les édifices emblématiques du pouvoir ecclésiastique

sont nombreux en 1962. Durant cette année, autels et cathédrales sont, si l'on peut dire, sa cible principale. Mais ces attaques révèlent l'ambiguïté foncière de la créatrice sur le sujet. Car si, d'un côté, ses Tirs constituent, selon ses propres termes, « un cri de rage contre les horreurs commises au nom de la religion », d'un autre, ils rendent hommage « à toutes les belles choses que l'homme a construites pour Dieu ». Niki de Saint Phalle n'a donc pas, comme on le croit parfois, une vision uniquement négative de l'Eglise. Au cours de ses voyages avec Harry dans les années 1950, en France, en Italie, en Espagne, elle s'est gorgée de ces « belles choses » à la gloire de Dieu dont l'Europe est si riche. C'est cette splendeur qu'elle donne à voir dans ses grandes *Cathédrales* ou dans le majestueux *Autel noir et blanc (Autel)*. De la même façon qu'il nous faut considérer la *Vénus de Milo* à la fois comme l'emblème de la beauté féminine et celui d'une culture académique appelée à disparaître, ces constructions célèbrent une puissance à la fois admirée et discréditée... que la technique artistique inédite de la bouillonnante jeune femme entend bien sûr détrôner.

Du Nouveau Réalisme, Niki de Saint Phalle retient en somme principalement le renouvellement des procédés dont elle ressent la nécessité de façon impérative. Pour autant, son art ne saurait se résumer à une méthode, fût-elle aussi sensationnelle que celle des Tirs. Il est remarquable que l'artiste – qui aurait pu multiplier les « drippings au revolver » sans trop risquer de se répéter – ait très vite (re)pris le chemin d'une organisation des éléments composant ses tableaux de manière à orienter leur signification. Cette recherche d'un agencement précis du sens se manifeste clairement dans les dessins préparatoires de *King Kong*. Dans certains d'entre eux, presque tous les éléments de la version définitive sont déjà installés à leur place. On y retrouve la scène de l'attaque simultanée des gratte-ciel par un animal terrifiant et par une escadrille de bombardiers, représentés au moyen de fléchettes ; on y retrouve la silhouette de l'église ; mais on y découvre aussi de nouvelles figures typiques de la faune urbaine, comme la prostituée, les enfants qui jouent au ballon ou le jeune homme sur sa moto rêvant à sa fiancée. On remarquera en particulier le dessin *Study for King Kong VI* dans lequel les motifs, individualisés, se distribuent sur huit feuillets numérotés

et rangés côte à côté comme sur un story-board ou une bande dessinée. Cette mise en ordre rigoureuse des figures et des thèmes confirme l'inscription de l'œuvre de Niki de Saint Phalle dans un registre unique qui tient autant de la littérature et du cinéma que des arts plastiques. Sans doute une telle planification a-t-elle de quoi surprendre de la part d'une personnalité mue, comme l'artiste, par son instinct. On peut aisément comprendre, cependant, que les esquisses préparatoires sont devenues indispensables à la créatrice tant s'est agrandie la taille de ses tableaux et accru le nombre de créatures imaginaires qu'elle y dépose. Le passage par une phase dessinée, préalablement à la construction d'un relief aussi monumental que *King Kong*², ne met au demeurant aucun coup d'arrêt à la fébrilité de l'artiste qui, pendant ces années, ainsi qu'elle l'expliquera, travaille «dans la hâte» et ne cherche pas «la perfection dans les formes». Pressée de laisser s'exprimer toutes sortes de sentiments jusque-là enfouis, elle ne se soucie ni des maladresses, ni des lourdeurs de l'exécution. Indifférente à la qualité de «fini» de ses œuvres – raison pour laquelle son travail sera parfois rattaché à l'Art Brut, référence qui ne peut déplaire à cette admiratrice du facteur de Hauterives, Ferdinand Cheval –, elle apparaît également peu soucieuse de la résistance des matériaux qu'elle emploie. Elle n'est d'ailleurs pas la seule du groupe des Nouveaux Réalistes dans ce cas. La même impatience, la même impétuosité et la même désinvolture à l'égard de la solidité – et, par conséquent, du devenir matériel – de leur travail se rencontre à l'époque chez Villeglé, Spoerri, Arman... Aussi, certaines œuvres de Niki de Saint Phalle conservées aujourd'hui peuvent-elles être différentes de ce qu'elles furent à l'origine. En traversant le temps, telle ou telle a «perdu» un objet qui avait été mal fixé, telle autre a carrément été découpée en morceaux, soit parce qu'une partie endommagée (par les tirs notamment) a dû être retranchée, soit parce que l'œuvre, fabriquée dans une précipitation proportionnelle à son ampleur, ne pouvait, à l'instar du gigantesque *Tir tableau Dracula II*, passer à la postérité que sous la forme de fragments de moindre dimensions.

Outre la série des dessins, la monumentalité de *King Kong* nous vaut aussi une série d'«études» qui sont en réalité des œuvres à part entière. Bien qu'ils constituent des détails d'un ensemble plus

vaste, *Tyrannosaurus Rex/ The Monster/ Tir dragon (Study for King Kong)* et *Motorcycle Heart (Study for King Kong)* – pour ne citer qu'eux – ne sont pas des tableaux modestes. Peut-on dire modestes des œuvres de deux mètres de haut? Pourtant, ce ne sont pas les dimensions de ces pièces qui émerveillent. Même si les détonations d'autrefois se sont aujourd'hui dissipées, les forces de la vie qui avaient poussé l'artiste à s'armer d'un fusil continuent de sourdre des panneaux dressés devant nous. Dans les deux, significativement, se dessinent les deux visages d'Eros auxquels Niki de Saint Phalle a été confrontée au cours de son existence : visage du «monstre» qui lui a inspiré des œuvres nombreuses (à commencer par le film *Daddy* consacré à son père en 1973); visage de l'amoureux dont le cœur, gonflé d'allégresse, rappelle quelles muses intrépides furent pour l'artiste ses propres émotions. Des années plus tard, à l'achèvement de son Jardin des Tarots, elle aura cette formule qui pourrait éclairer les meilleurs moments de sa vie et son art : «Je ne pouvais pas penser de façon rationnelle (...) J'étais un bûcher ardent».

Catherine Francblin est une critique d'art française. Ancienne rédactrice en chef du magazine *Art Press*, elle est l'auteur de nombreux ouvrages consacrés à l'art contemporain dont l'ouvrage de référence sur le Nouveau Réalisme (paru en 1997 aux Éditions du Regard) et la première biographie en langue française sur Niki de Saint Phalle (parue en septembre 2013 aux Éditions Hazan).

2. Œuvre reçue en donation par Pontus Hulten pour le Moderna Museet de Stockholm quelques années plus tard.

Une bricoleuse

«Je pense que ce sont les images qui m'intéressent, plutôt que les idées. Je suis incapable d'une réflexion abstraite. Même s'agissant de ce que les Grecs ou les Hébreux ont fait, je tends à réfléchir en termes non pas de raison mais de fables et de métaphores. C'est là mon répertoire habituel. Bien entendu, je dois raisonner de temps à autre. Je le fais de façon très maladroite. Mais je préfère rêver.»

Jorge Luis Borges, Massachusetts Institute of Technology, avril 1980

Niki de Saint Phalle elle aussi préférait rêver. Un nouvel examen psychanalytique approfondi de son œuvre à l'imagerie débordante révélerait de plus profondes réalités sous une imagination fertile et tout en paraboles. Mais ce n'est pas moi la spécialiste qui ferait le lien entre Jung et ses assemblages de matériaux incrustés, ou entre Freud et sa femme monumentale. Une autre manière d'envisager la pratique artistique de Saint Phalle, émaillée des éclats changeants de sa vie mouvementée, consisterait en l'exhumation attentive d'une œuvre en particulier. Il s'agirait de figer un moment pour prendre la mesure des questions matérielles et idéologiques qui constituent un objet achevé. Un exemple évidemment tentant serait de décomposer les dynamiques politiques et les zones d'ombre culturelles d'une pièce telle que sa *Vénus de Milo* (4 mai 1962), qui présente de multiples implications historiques et personnelles.

Cette approche «par œuvre» s'est avérée féconde pour l'artiste contemporaine Jutta Koether, qui s'est frottée à cette méthodologie limitée et ciblée dans son essai sur Jo Baer pour l'édition de l'été 2013 de la revue *Texte zur Kunst*. Elle a choisi *Seat of Power*, un dessin de Baer daté de 1991, «en tant que point d'amorce pour considérer l'œuvre... un moment précis marquant la réorientation»¹. Il représente le corps féminin, cet «Autre» qui rompt avec les compositions minimales axées sur l'objet chères à Jo Baer. Koether écrit simplement qu'à ses yeux, «*Seat of Power* est le moment le plus ouvert de l'œuvre de Jo Baer, et précise-

sément parce qu'il ne s'agit pas d'une peinture, c'est l'une des plus vives prises de position sur la peinture»².

«J'utilise autant de dessins réalistes que nécessaire afin d'évoquer le nom de l'image. Ceci est un bras, ceci est la moitié d'une femme : il y a là un quelconque objet. La figuration est radicale au sens où elle est toujours partielle, d'une manière ou d'une autre. De nombreuses œuvres américaines se réduisent à une seule image liée à l'espace qui l'entoure. C'est fait à la manière des vieux expressionnistes abstraits, en jouant avec les contours et les lignes, ce que je fais moi aussi. Car je ferai tout ce dont j'ai besoin. Mais si l'on utilise plusieurs images dans un espace complexe, il faut passer de l'une à l'autre et la transition devient importante»³.

Malgré d'importantes ressemblances eu égard à leur remarquable autodétermination, Saint Phalle et Baer sont des artistes très différentes. La première ne s'interrogeait pas sur le statut de la Peinture, mais toutes deux ont fait preuve d'un même intérêt pour la figuration radicale et la notion de «transition», en tant que femmes ambitieuses de l'après-guerre mises entre parenthèses par les hommes qui occupaient le devant de la scène artistique internationale. Or, si Baer a foncièrement pris ses distances avec l'abstraction au moyen d'un manifeste publié en 1983 dans le magazine *Art in America*, où elle déclarait : «Je ne suis plus une artiste abstraite», Saint Phalle est quant à elle passée d'un langage visuel à un autre aussi aisément que lorsqu'on traverse les étapes de la vie, en s'adaptant aux variations constantes de l'ordre social. La vie et le rêve lui ont fourni l'énergie capricieuse qu'il lui fallait pour inventer des représentations de l'expérience, et avancer en déjouant les pièges du milieu de l'art conventionnel et de la banalité du quotidien. Ainsi, l'artifice du manifeste n'a jamais été indispensable à sa conception de l'invention. Tirer, dessiner, réunir des objets disparates en de monumentaux assemblages allait être pour Saint Phalle une façon d'éprouver les forces normalisatrices de l'art et de la vie.

Ne se concentrer que sur une seule œuvre, comme Koether l'a fait pour Baer, ne semble donc finalement pas la méthode adéquate. Étant moi-même artiste, ce qui – à mon sens – est édifiant et ne laisse pas indifférent chez Saint Phalle, c'est son côté «bricoleuse». Après tout, Jo Baer est peintre. Saint Phalle s'adonnait à la polyphonie, ne privilégiant aucune voix plastique

1. Jutta Koether, «Starting From the Picture : Seat of Power – a Picture of being a Woman Artist», *Texte zur Kunst*, juillet 2013, p. 50 (en anglais).

2. *Ibid.*, p.52.

3. Extrait traduit d'un entretien de 1995 avec Linda Boersma repris dans un recueil de textes de Jo Baer.

en particulier. Son travail est plutôt élastique, poétique, intime et «multifacettes». À la maison, elle bricolait des maquettes de façon intuitive et improvisée. Elle utilisait l'assemblage et le collage pour réaliser des formes discontinues et des associations pleines d'imagination. *Monkey* (1960-61) est une nature morte réunissant des jouets et des éléments de jeux dans un clin d'œil étrange au *Savarin Coffee Can* (1960) de Jasper Johns. Seulement ici, les outils employés ne sont pas des pinceaux mais des babioles d'enfants, et la pièce n'a jamais fait l'objet d'une version en bronze ou d'une série comme dans le cas de Johns. Elle a été élaborée par un processus direct et immédiat d'accrétion, sans chercher à repenser son rapport à l'histoire. En outre, la banalité de ses thèmes, loin de s'inscrire dans les hiérarchies bien ancrées de la création artistique, les met au contraire à l'épreuve, en atténuant l'infexion masculine propre à la peinture et aux priviléges.

« Si l'art peut être parfaitement contenu dans des formes systématiques de cloisonnement, si l'on peut en faire un objet de connaissance, alors ce n'est plus de l'art. Son "essence" même repose sur ce qu'il a d'inexplicable et de singulier. Sinon, pourquoi s'adonnerait-on à un travail artistique dont la valeur repose précisément dans son incapacité à justifier lui-même son prix ou l'attention qu'il requiert? »⁴

Le *Saint Sébastien ou Portrait de mon amour* (1961) est le fruit d'une violente colère à l'égard d'un amant. Dans ce tableau en relief, une chemise d'homme surmontée d'une cible renvoie aux jeux dadaïstes, aux juxtapositions incongrues des Surréalistes et aux actions Fluxus avec des matériaux du quotidien, mais voici ce qu'en disait Saint Phalle : « J'étais en fait furieuse contre un petit ami que j'avais et je prenais un plaisir véritable à lancer des fléchettes sur son portrait ». Cette pièce est une heuristique visuelle à des tensions émotionnelles complexes ; elle n'a en aucun cas été créée dans le but de revisiter l'Art du Vingtième Siècle et ses discours. C'était tout simplement à portée de main : le vêtement, l'émotion et la cible, matériaux trouvés et transformés pour exprimer d'autres histoires et subjectivités. L'*Autel noir et blanc ou Autel* (1962) illustre également le prompt démantèlement d'une autorité univoque. Ici, les idéaux gréco-romains et les compositions symétriques de l'iconographie chrétienne s'effondrent sous l'effet conjugué de l'impact du projectile et de la pesanteur.

4. Trinh T Minh-ha, « Bold Omissions », *When the Moon Waxes Red – Representation, Gender and Cultural Politics*, Routledge, New York, 1990, p. 230 (en anglais).
5. Jana Sawicki, *Disciplining Foucault : Feminism, Power, and the Body*, Routledge, New York, 1991, p. 102-103 (en anglais).

« Les pratiques à risque sont celles pour lesquelles il existe des indices contradictoires concernant leurs implications pratiques et politiques. Il y a de bonnes raisons de les adopter et de bonnes raisons d'en douter. Autrement dit, le fait de les qualifier de risquées suppose que même s'il n'y a aucune preuve concluante montrant qu'elles débouchent sur des relations de domination ou s'en accompagnent, il y a quand-même des raisons suffisantes de les mettre en question. »⁵

Mess (1960-61) est peut-être l'un des tableaux-objets les plus risqués que Saint Phalle ait réalisés. Il rejoint davantage les charmantes abstractions de Paul Klee que ses propres travaux liés au Nouveau Réalisme. Il s'agit d'un petit ouvrage en deux dimensions dont le cadre imposant enserre et protège un échantillon des matériaux de son atelier. Peinture, rubans et perles en plastique se mêlent en une composition colorée, quasi précieuse. C'est une pièce risquée car elle ne comporte aucun signifiant que l'on puisse questionner, aucune imagerie que l'on puisse problématiser. Saint Phalle y dévoile son processus, ses lubies esthétiques, ses ressources matérielles, en rejetant la politique de l'interprétation au profit d'un exercice presque indiciel. Ce n'est rien de plus qu'un objet d'atelier. L'aisance qu'avait Saint Phalle pour travailler avec des associations perméables, des formes récurrentes, des partis pris décoratifs et des interrogations politiques fait d'elle non seulement une extraordinaire bricoleuse, mais aussi une artiste marquante du vingtième siècle qui a su allègrement repousser les limites qui lui ont été imposées tout au long de sa vie.

Par ailleurs, ses autres petites compositions en relief, dont les titres renvoient chaque fois aux éléments qu'elle engluait dans une couche visqueuse de plâtre (*Jeu métallique*, *Petit volant*, *Noël*, *Mini Lipstick*, la série des *Strings* et celle des *Bits*, toutes datées des années 1960-61 et ne mesurant pas plus de quelques centimètres carrés), transforment l'ensemble des mini-objets d'atelier en figures psychologiquement chargées dans l'espace. Elles font appel à une spatialité horizontale rudimentaire délimitant deux zones qui ordonne picturalement cette collection de petits restes en un genre de paysage, se muant ainsi en visions d'un autre monde. Résidus de peinture, fixations métalliques, bouts de ficelle, décos de Noël, flacons de cosmétiques, fragments de papier aluminium et morceaux de dentelle délicatement posés dans un peu de plâtre et de

peinture fraîche évoquent tantôt un paysage nocturne surréaliste, tantôt un site archéologique. Les éléments logés dans ces images deviennent des chimères, d'énigmatiques entités magiques sans lien avec le sol de l'atelier dont elles sont initialement issues.

Juste avant cette multitude de paysages féconds, Saint Phalle œuvrait à représenter des embryons de narration à travers l'assemblage d'objets courants. Ces compositions littérales sont faites de matériaux trouvés qui se distinguent toutefois des artefacts pris au hasard et figés dans la surface peinte de ses paysages miniatures, et fonctionnent plutôt comme une sorte de rébus, une déclaration formulée par le biais d'un agencement de signes lisibles. Par exemple, *Untitled* (1959) montre un pistolet, un bout de calendrier ou d'almanach et un clou tordu. Alignés et incrustés dans d'épais empâtements de peinture à l'huile blanche, ces objets évoquent inconsciemment une critique du pouvoir masculin. Cette pièce préfigure l'utilisation future d'armes à feu par Niki de Saint Phalle et le rôle majeur de la narration dans son œuvre.

Ces petits tableaux politiques rappellent aussi les études au crayon réalisées en 1963 pour *King Kong*. Saint Phalle y a combiné des horreurs du monde réel avec des monstres imaginaires sous la forme de dessins d'enfant. Un effroi inoui émane de menaces à la fois tangibles et fantasmagoriques : ogives nucléaires, monstres crachant du feu, façades de cathédrales, araignées géantes et drapeau américain s'entre-mêlent à des motifs de coeurs, d'arbres pleins de fruits et de soleils rayonnants. En haut à gauche de chaque esquisse s'exhibe un personnage féminin, un humanoïde femelle aux jambes écartées. La même année, dans un dessin au crayon de couleur intitulé *Les quatre éléments – Terre*, Meret Oppenheim représente elle aussi une figure féminine sous des traits caractéristiques de la période néolithique. Chez Saint Phalle comme chez Oppenheim, le personnage est « dynamique, créatif, fertile », c'est un symbole d'espoir dans l'ombre de la guerre froide et de la constante menace d'anéantissement nucléaire qui l'accompagne⁶.

« Elle reconnaissait la beauté comme une authentique transcendance, une transcendance qui surgit du fait qu'elle brise elle-même la profonde complexité du pouvoir et de la moralité chez les grandes entités morales. La moralité de la beauté ne juge ni ne condamne : elle libère. »⁷

Les œuvres curieusement figuratives de Saint Phalle qui aboutissent à ses *Tirs* coïncident avec la « poésie du disparate »⁸. À l'instar d'Oppenheim, elle s'est pleinement approprié les dichotomies représentation/abstraction, masculin/féminin et nature/culture. À la fin des années 1950 et au début des années 1960, toutes deux ont également été gagnées par l'attrait des matériaux au rebut, se sont appliquées à définir l'art et la vie à travers une créativité sans relâche et toujours renouvelée, ont adopté des positions de force favorables aux femmes en termes d'image, de matérialité et d'attitude. À propos d'Oppenheim, le critique Thomas McEvilley écrit que « sa participation à la culture – le royaume de l'homme selon le patriarcat – a gagné du terrain. Elle semble avoir dépassé ses problèmes de "confiance en soi" et son "sentiment d'infériorité". Elle avait la ferme impression de faire partie du discours culturel et, mieux encore, d'y contribuer de manière importante »⁹. On peut en dire autant de Niki de Saint Phalle.

Historiquement, Saint Phalle s'est rendue célèbre lorsqu'elle a pris une carabine et l'a braquée sur une toile. De même, ses solides et spectaculaires *Nanas* sont définitivement gravées dans l'esprit du public. Pourtant, ce sont ses premières stratégies de bricolage qui ont préparé le terrain pour ces œuvres emblématiques. Elles ont créé « une sphère pour l'articulation de la différence » sur le plan du sexe, de l'échelle et de l'imagination. Et « la qualité du résultat ne saurait être mesurée à l'aune de quelque norme idéale de beauté, de pureté ou d'originalité extrapolée à partir des "lois" qui régissent l'art ou des prescriptions de l'histoire »¹⁰. Au contraire, Saint Phalle la bricoleuse s'est départie de l'ingérence et de l'interprétation. Tout comme les pions d'échecs, les vieux papiers et les boutons sertis dans sa peinture, son destin d'artiste influente du vingtième siècle était inscrit dans ces œuvres.

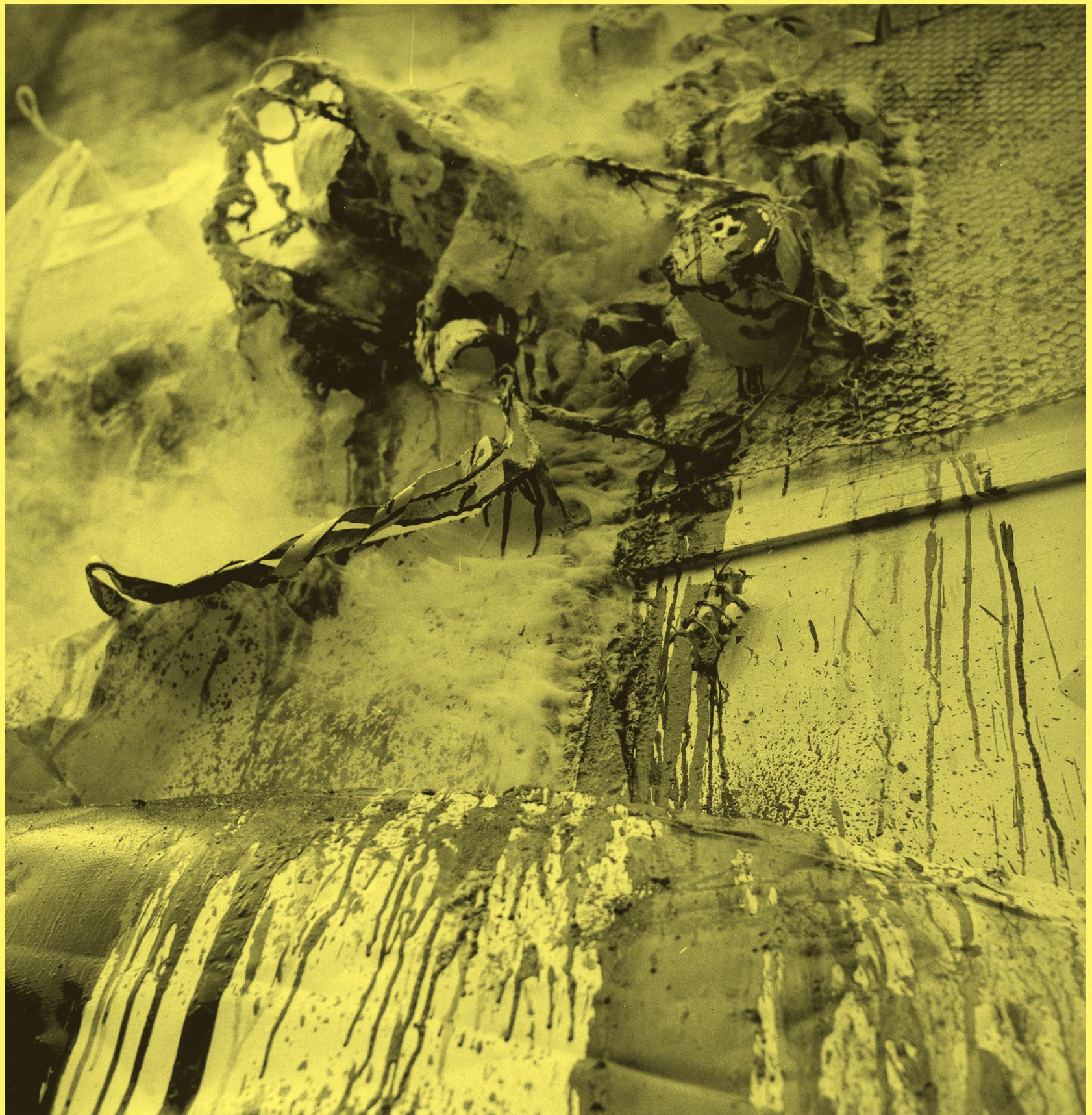
Michelle Grabner est une plasticienne, commissaire d'exposition et critique d'art américaine. En charge d'une chaire au Département de Peinture et de Dessin de la School of the Art Institute de Chicago depuis 2009, Michelle Grabner sera co-commissaire de la prochaine Biennale du Whitney.

6. Thomas McEvilley, « Basic Dichotomies in Meret Oppenheim's Work », *Beyond the Tea Cup*, Independent Curators Incorporated, New York, 1996, p. 50 (en anglais).

7. Rita Bischof, extrait traduit d'un discours prononcé aux funérailles de Meret Oppenheim, 20 novembre 1985.

8. Josef Helfenstein, « Against the Intolerance of Fame », *Beyond the Tea Cup*, Independent Curators Incorporated, New York, 1996, p. 32 (en anglais).

9. McEvilley, p. 53.
10. Robert Storr, *Elizabeth Murray : Shape Shifter*, Museum of Modern Art, New York, 2005, p. 14 (en anglais).





JACQUES VILLEGLÉ
avec la complicité d'Odile Felgine

Niki de Saint Phalle et moi

Mon premier contact avec Niki de Saint Phalle fut téléphonique. Daniel Spoerri, que je connaissais depuis un mois et demi me téléphona un jour de décembre 1960. J'étais responsable d'une salle au Salon Comparaisons¹, et il voulait me parler d'une fille dénommée Niki Mathews qui faisait des «tableaux à la fléchette». «Elle peint une cible sur une toile et elle invite les visiteurs, les spectateurs, à jouer aux fléchettes sur sa toile». J'y vis tout de suite un jeu, or pour moi, le jeu a une place importante dans la culture. Prendre une affiche lacérée dans la rue, l'encadrer et l'exposer dans une galerie, dans un salon, est une activité de l'*homo ludens*. Faire des tableaux avec des fléchettes répondait à ma vision de l'art. Daniel me donna le numéro de téléphone de cette Niki, et lorsque je lui téléphonai, c'est un homme qui me répondit. Je dis : «je suis Villeglé et je voudrais parler à Niki Mathews». Mon interlocuteur cria : «Mathews, un appel téléphonique pour toi.» Niki finit par prendre le combiné, je lui indiquai : «Daniel Spoerri vous a recommandée à moi pour la salle que j'organise au Salon Comparaisons. Il m'a décrit l'état d'esprit dans lequel vous travaillez et je serais heureux de vous envoyer une invitation pour exposer.» Elle m'invita alors à voir l'œuvre en question. Je m'étais entendu avec Daniel Spoerri sur la taille de celle-ci, car la salle que j'avais à ma disposition n'était pas très grande. Nous nous mêmes d'accord sur les dimensions, je lui expliquai qu'elle ne disposerait pas d'un grand recul pour l'envoi des fléchettes. Je la sentis un peu déçue, parce que je ne pouvais pas lui rendre visite, mais je lui expliquai que j'étais fatigué, j'avais beaucoup de travail. Traiter l'affaire au téléphone me convenait. Entre-temps j'appris qu'elle exposerait sous le nom de Niki de Saint Phalle et qu'elle était l'amie de Tinguely. Je fis donc sa connaissance seulement le jour de l'accrochage, début 1961. Tinguely, Niki et tous les invités suivirent bien la consigne que je leur avais

donnée, celle de ne pas envoyer d'œuvre trop grande. J'étais fatigué, notre conversation porta donc sur notre état de santé.

Après le vernissage, nous étions dans le même café, place du Trocadéro, mais je ressentais que le groupe suisse des Nouveaux Réalistes se tenait à l'écart. Tinguely, Spoerri et Niki faisaient table à part. J'occupais avec des amis, Bernard Heidsieck et Françoise Janicot entre autres, le guéridon à côté d'eux, mais nous buvions sans trop de complicité entre nous. Je pressentais que Tinguely voulait avoir son indépendance à l'intérieur du groupe des Nouveaux Réalistes.

Nous nous retrouvâmes en mai pour l'exposition des Nouveaux Réalistes à la galerie J. Niki était particulièrement attirée par les Américains Jasper Johns et Robert Rauschenberg de passage à Paris. Niki portait bien le blue-jean avec une chemise d'homme, ou un tee-shirt. Elle avait une sœur cadette, Elizabeth, qui, comme sa mère, s'habillait très «16^e arrondissement». Quand sa sœur mettait un blue-jean, cela ne convenait pas à son style. Niki, elle, quand il lui arrivait de porter des robes de couturier, me semblait un petit peu ridicule. Elle devait en avoir les moyens, car les Saint Phalle, même ruinés, vivaient dans une certaine aisance. Niki s'adaptait très bien au milieu bohème de l'impasse Ronsin². Je n'ai malheureusement jamais assisté aux séances de tir qu'elle organisait à cette époque-là.

Début 1962, je discutai en tête-à-tête avec elle à l'occasion de la préparation du Salon Comparaisons 1962. Nous devions faire une séance photographiée pour expliquer le sens de notre exposition. Elle devait être essentiellement Nouveaux Réalistes, contrairement à celle de 1961 qui était éclectique. Yves Klein devait exposer un *Vide*. Pour objectiver ce *Vide*, il avait prévu de faire deux photos pour le catalogue du Salon, l'une présentant la salle sans tableau, l'autre la montrant avec les tableaux des exposants Nouveaux Réalistes. Klein, grand organisateur, s'était entendu, par l'intermédiaire des rose-croix³, avec le président du Salon Violet qui nous précédait, pour avoir le droit, avant l'ouverture du musée, de décrocher tous les tableaux de la salle où nous allions exposer. Harry Shunk photographia la salle vide puis avec les œuvres que nous avions apportées. Pour cela, j'avais rendez-vous le 26 janvier avec Niki, vers sept heures et demi, huit

1. Salon créé par des galeristes parisiens en 1954.

2. Lieu situé dans le 15^e arrondissement de Paris, où se trouve l'atelier de Tinguely.

3. La Rose-Croix est un mouvement théosophique et mystique, fondé au XVII^e siècle.



heures moins le quart, rue Montfaucon à la galerie J, où des tableaux de dimensions moyennes étaient prêts à être transportés pour cet accrochage provisoire. François Dufrêne venait nous aider et apportait un de ses envers d'affiches. Harry Shunk et Yves Klein nous attendaient également. Harry Shunk a donc fait les deux photos.

Je me souviens de Niki faisant un parallèle entre l'aile noire d'un oiseau de son assemblage et une main noire sur mon affiche lacérée. Une fois cette mise en scène photographiée, je suis retourné à la galerie J dans la vieille 2CV de Niki pour rapporter les tableaux. Elle regrettait qu'il n'y ait pas eu de Deschamps exposé, et je pouvais prendre cela pour un reproche car à la galerie J, je m'étais abstenu d'en prendre un. Je lui ai dit que la veille, j'avais téléphoné à Gérard Deschamps en lui demandant d'être présent avec un tableau. Il habitait rue du président Doumer, pas loin du musée. De plus, il avait dix ans de moins que moi et une grande liberté de son temps. Je pouvais considérer son absence comme un peu d'emprunt de faire partie d'un groupe dirigé trop autoritairement par Pierre Restany. Réticence qu'il affirmera opiniâtrement par la suite.

Gérard Deschamps, à ce moment-là, commençait à exposer des bâches fluorescentes roses de l'air américaine qui avaient servi à délimiter les terrains d'atterrissement provisoires en temps de guerre. Niki exprimait une réticence, croyant qu'il abandonnait ses fastueux assemblages de chiffons. Tinguely avait des préventions vis-à-vis du groupe des affichistes qui exposaient des œuvres toutes faites sur les palissades. Lui, tout au contraire, aimait transformer des matériaux, les utiliser à contretemps, en faire des machines n'ayant rien à voir avec des visées industrielles, ménagères ou routières. Le sachant pertinemment depuis plusieurs mois, je ressentais la méfiance de Tinguely sculpteur assemblagiste et devinai dans les réflexions de Niki un reproche. Je répondis donc de façon évasive pour ne pas envenimer nos relations qui étaient correctes. Je ne voulais pas m'attaquer à leur forme de création qui demandait énormément de travail de manipulation.

Cette exposition de 1962 s'est très bien passée. Je ne me souviens pas de nos rapports lors du vernissage, mais j'ai estimé avoir fait un bon accrochage, un ensemble complet du groupe, à part César; son marchand se méfiait de notre mouvement, il estimait

les compressions anticommerciales, pouvant détruire la réputation de César auprès de sa clientèle.

Niki était de santé fragile. En juin, lorsqu'elle exposa *l'Autel O.A.S. (Œuvre d'art sacré)* à la galerie Rive Droite, contrairement aux habitudes, Jean Larcade ne fit pas de repas de vernissage. Donc les rapports ne pouvaient pas être constants. En 1970, à Milan, pour le 10^e anniversaire des Nouveaux Réalistes, j'ai dîné avec elle et une dizaine d'Italiens. Je voyais qu'elle semblait satisfaite de l'exposition à la Rotonda della Besana, tandis que je trouvais que ses plâtres avaient noirci et nous relançait dans des temps anciens. Mais je voyais que si elle s'autocomplimentait avec complaisance, c'est qu'elle allait pouvoir faire un tir dans le passage Victor Emmanuel. Mais il me semble qu'en public, elle savait se faire des compliments avec naturel.

En 1980, lors de sa première grande rétrospective au musée d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, comme son œuvre avait beaucoup évolué entre tirs et *Nanas*, j'étais intrigué de voir si, par cette rétrospective, je devinerais l'époque d'une rupture dans ses travaux. Au cours des années 1970, les *Nanas* très colorées et à la surface lisse avaient remplacé les tirs et les sculptures de plâtre, les préoccupations antiautoritaires aussi bien religieuses que familiales, et j'ai vu qu'il n'y avait pas rupture. Son travail avait suivi une courbe, avait évolué avec le temps, on ne pouvait pas dire qu'il y avait une époque marquant un changement de direction. Lorsqu'elle a fait ses jeux de fléchettes, c'était une attitude tout à fait Nouveaux Réalistes de rupture avec l'art des peintres cherchant à améliorer leur technique et à montrer par leur touche leur sensibilité. On pouvait dire à cette époque que c'était de l'antipeinture, qu'elle était une *anartiste* suivant l'expression de Geneviève Bonnefoi, donc que la notion de fin de l'art était dans l'esprit de Niki de Saint Phalle. Son œuvre prouve qu'elle n'a certainement jamais eu un véritable esprit de destruction, d'annihilation de la notion d'art, mais plutôt qu'elle a changé d'attitude, de comportement, dans la façon de composer une œuvre.

Lorsqu'elle s'est mise à la céramique, une des grandes forces de Niki est d'avoir accepté l'origine d'inspiration dans cette technique. Jeune, elle avait visité Barcelone, vu l'architecture de Gaudí et le parc Güell, elle avait déclaré à haute voix « voilà ce que je veux faire ». Et donc, lorsqu'elle a gagné de l'argent avec ses œuvres d'art appliquée, elle l'a consacré

au Jardin des Tarots, à soixante kilomètres au nord de Rome. L'œuvre de Niki que nous avons aimée n'a eu du succès qu'à l'opposé de très peu de collectionneurs dans les années 1960. Lorsque la dynamique des musées a commencé, vingt ans après, on a vu les Niki sortir de chez les collectionneurs qui se passaient, se repassaient les pièces que moi et mes amis Nouveaux Réalistes, nous estimions. Ceux-ci étaient contents de pouvoir vendre les œuvres à des musées, mais étaient un peu amers de voir que leur goût et notre goût étaient si peu partagés. Niki était consciente, certainement, de cette désaffection populaire à l'encontre de son œuvre de jeunesse. Il est certain qu'à Hanovre il a été commandé un groupe de trois *Nanas*. Au début, il y a eu une grande réticence dans la population, mais peu d'années après elle s'y est attachée. Des cartes postales ont pu être éditées et avoir l'affection du public.

Je pense que la dernière fois que je l'ai vue, c'était lors de l'inauguration du musée Tinguely à Bâle. Beaucoup d'amis de Tinguely étaient opposés à ce musée construit par un laboratoire de produits pharmaceutiques. Mario Botta est un architecte que l'on ne peut pas traiter de fantaisiste ou d'éclectique. Il a aménagé un grand hangar de machines et les administrateurs du musée ou les conseillers tels que Pontus Hulten ont su très bien organiser les archives et la protection de tous les documents écrits, imprimés concernant Tinguely et son œuvre. De son vivant, Tinguely avait entre autres envisagé un musée dans une ancienne manufacture appelée la Verrerie, mais qui en aurait été le commanditaire ? À Bâle, les dirigeants de ces laboratoires pharmaceutiques avaient connu Tinguely de son vivant, l'avaient quelquefois financé. Ils allaient faire un musée appartenant à leur laboratoire pouvant ainsi être viable. Ceux qui critiquaient le choix de ce laboratoire, qu'auraient-ils fait pour aider Niki à organiser un musée ouvert même pas cinq ans après la mort de Tinguely ?

J'ai beaucoup admiré Niki lorsqu'elle a fait son discours car, physiquement, on la sentait fragile. Elle se tenait fermement au bureau avec ses mains pour se tenir debout, tandis que sa voix était ferme, sa diction claire, son discours net pour contredire sans agressivité tous les détracteurs qui s'opposaient à cette réalisation. Certes, un musée est un cimetière, cela fait partie de la condition humaine, mais réussir un musée en cinq ans,

aussi bien administré, est donné à peu. On voit que Tinguely a su faire confiance à une femme remarquable, car combien de veuves et d'héritiers sont capables de prendre de véritables décisions pour qu'une œuvre continue à vivre ?

Chez Niki, il y avait un sens naturel de la vie. Sous certains aspects très sophistiqués, liés à son éducation, elle avait le naturel. Une franchise à la André Gide dans ses écrits a fait d'elle une artiste complète.

Je me souviens, au début des années 1970, d'un marchand qui m'avait dit qu'elle lui avait servi, lorsqu'il était allé lui rendre visite, une boisson dans un verre non lavé. Il avait interprété cela comme venant d'une jeune fille éduquée au Sacré-Cœur de New York n'ayant pas appris les services domestiques. Je crois plutôt qu'elle s'était dit « il faut que j'ai l'air de ne pas prêter attention à la valeur de sa visite et que je le serve comme le dernier des derniers ». Par là, sa comédie était moins spectaculaire que celle de Tinguely.

La collaboration est une rare réussite entre deux artistes. Au début, on sent que Tinguely joue beaucoup plus, trouve des idées rigolotes. Avant de connaître Niki, il avait fait des sculptures géométriques qui furent exposées chez Denise René. Elle lui a apporté les plumes, la couleur, et quand on voit le Jardin des Tarots, terminé après la mort de Tinguely, on ne peut pas dire qu'elle ait utilisé la réputation de celui-ci, car tout s'intègre à la logique du Jardin. Ce sont des artistes qui ont été complémentaires.

25 novembre 2009

Jacques Villeglé est un artiste français né en 1926. Membre du Nouveau Réalisme dès la signature du manifeste en Octobre 1960, il est le premier à inviter officiellement Niki de Saint Phalle à exposer avec les Nouveaux Réalistes. Il est représenté par la Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois depuis 1999.

DE NIKI MATHEWS
À NIKI DE SAINT PHALLE :
QUELQUES ÉLÉMENTS
BIOGRAPHIQUES
SUR LES ANNEES 1956-1965

1956-1958

La famille Mathews (Harry, Niki et leurs deux enfants, Laura et Philip) vit à Lans-en-Vercors dans les Alpes françaises. Niki peint une série de tableaux à l'huile qu'elle expose pour la première fois à St. Gallen en 1956.

En août, la famille revient à Paris et s'installe dans un petit appartement de la rue Alfred Durand-Claye.

Harry et Niki font de fréquentes visites du Louvre et d'autres musées. Niki découvre les œuvres de Paul Klee, Henri Matisse, Pablo Picasso et du Douanier Rousseau. Avec Harry Mathews, elle rencontre de nombreux auteurs contemporains américains dont John Ashbery et Kenneth Koch.

En 1956, Niki fait également la connaissance de Jean Tinguely et de sa femme Eva Aeppli. Elle visite *Le Palais Idéal* de Joseph-Ferdinand Cheval à Hauterives.

Niki demande à Jean Tinguely de souder une armature métallique sur laquelle elle met du plâtre pour réaliser sa première sculpture.

1959

Niki de Saint Phalle découvre au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris les œuvres des artistes américains Jasper Johns, Willem de Kooning, Jackson Pollock et Robert Rauschenberg.

1960

Niki se sépare d'Harry Mathews ; il s'installe avec les enfants rue de Varennes, tandis qu'elle reste rue Alfred Durand-Claye.

Elle poursuit ses expériences artistiques, notamment sous forme d'assemblages en plâtre et de tableaux-cibles.

À la fin de l'année, elle s'installe avec Jean Tinguely impasse Ronsin, où ils partagent le même atelier.

Il la présente à Pontus Hulten, directeur du Moderna Museet à Stockholm, à qui elle devra sa participation aux expositions importantes de l'époque, et qui achètera quelques-unes de ses œuvres pour le Moderna Museet.

1961

En février, invitée par Jacques Villeglé pour le *Salon Comparaisons : Peinture - Sculpture* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Niki de Saint Phalle expose un assemblage avec cible, *Portrait of my lover*.

Le 12 février elle organise, impasse Ronsin, la première des quelques douze actions de tir qui auront lieu en 1961, 1962 et 1963. Il s'agit de tirer avec une carabine sur des reliefs couverts de plâtre et de faire éclater des sachets de couleur qui éclaboussent le tableau. Le travail terminé prend de nom de «tir». Plusieurs Nouveaux Réalistes sont présents lors du premier événement. Enthousiaste, Pierre Restany invite Niki à se joindre au groupe auquel appartiennent Arman, César, Christo, Gérard Deschamps, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri, Jean Tinguely et Jacques Villeglé.

En mars, Niki de Saint Phalle participe à l'exposition *Bewogen Beweging*, organisée par Pontus Hulten au Stedelijk Museum d'Amsterdam. L'exposition sera ensuite présentée au Moderna Museet de Stockholm et au Louisiana Museum à Humlebæk au Danemark.

Le 20 juin Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely participent au concert-performance *Variations II* de John Cage, à l'Ambassade des États-Unis à Paris. Pendant que David Tudor joue du John Cage au piano, les artistes exécutent leurs œuvres sur la scène.

Pierre Restany organise à la Galerie J, dirigée par sa femme Jeannine de Goldschmidt, la première exposition personnelle de Niki *Tir à volonté*, présentée du 30 juin au 12 juillet. Les visiteurs sont invités à tirer sur les tableaux. Leo Castelli, Robert Rauschenberg, Jasper Johns et tous les Nouveaux Réalistes sont présents au vernissage. Rauschenberg achète un «Tir».

Pierre Restany présente le Festival des Nouveaux Réalistes à la galerie Muratore à Nice. Le 13 juillet, soir de l'inauguration, Niki de Saint Phalle organise une action de tir à l'Abbaye de Roseland ; tous les Nouveaux Réalistes y participent.

Marcel Duchamp présente Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely à Salvador Dalí. Pendant un voyage en Espagne en août, ils sont invités à participer à une fête en l'honneur de Dalí. Ils construisent un taureau en plâtre et papier, grande taille nature, qui explosera avec un feu d'artifice dans les arènes de Figueras. En octobre, Niki de Saint Phalle participe au Museum of Modern Art de New York à l'exposition *The Art of Assemblage* qui sera reprise par le Dallas Museum for Contemporary Art et par le San Francisco Museum of Art. De juin à septembre, plus de cinquante revues et journaux internationaux publient des articles sur le travail de Niki. À l'automne, Larry Rivers et sa femme Clarice viennent s'installer dans l'un des ateliers de l'impasse Ronsin ; ils deviennent très vite amis.

1962

En février, Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely se rendent en Californie et visitent les Watts Towers de Simon Rodia, dans les environs de Los Angeles. Avec l'aide de Niki de Saint Phalle, Tinguely organise le happening *Study for the End of the World Number 2* dans le désert du Nevada.

Niki de Saint Phalle met en scène ses deux premières actions de tir aux États-Unis : la première a lieu le 4 mars devant la maison de Virginia Dwan sur la plage de Malibu et la seconde avec l'assistance de Ed Kienholz dans les collines surplombant Malibu.

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely se rendent au Mexique.

Le 4 mai, à la Maidman Playhouse à New York, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely et beaucoup d'autres participent sous la direction de Merce Cunningham, à la représentation de la pièce de Kenneth Koch *Construction of Boston* ; *Vénus de Milo* est tirée sur la scène.

Lors de son retour en Europe, elle présente dix Tirs et Autels à la Galerie Rive Droite à Paris. Alexandre Iolas qui vient visiter l'exposition lui propose d'exposer en octobre à New York. Il soutiendra financièrement Niki pendant de nombreuses années et organisera pour elle de nombreuses expositions. Par son intermédiaire, Niki de Saint Phalle rencontre les peintres surréalistes Victor Brauner, Max Ernst et René Magritte.

Yves Klein meurt subitement le 6 juin. Du 30 août au 30 septembre, Niki participe avec Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely et Per Olof Ultvedt à *Dylaby (Dynamic Labyrinth)*, une installation monumentale au Stedelijk Museum d'Amsterdam.

Du 15 octobre au 3 novembre, Alexandre Iolas lui consacre sa première exposition personnelle à New York. A cette occasion elle présente *Hommage au Facteur Cheval*, une construction assez compliquée sur laquelle le public est invité à tirer, et dix autres pièces.

1963

En mai, Virginia Dwan organise une action de tir à Los Angeles, au cours de laquelle Niki tire sur un *King Kong* monumental. Cette œuvre sera acquise par le Moderna Museet de Stockholm.

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely achètent une ancienne auberge, l'Auberge du Cheval Blanc, à Soisy-sur-École dans l'Essonne. Niki de Saint Phalle entame une réflexion sur les différents rôles de la femme qui donnera lieu à la réalisation de femmes accouchant, de mères dévorantes, de sorcières et de putains.

1964

Niki de Saint Phalle passe l'été à Lutry, dans les environs de Lausanne, où elle travaille sur de grandes têtes faites de papier mâché et de laine, ses mariées et son *Saint Georges et le Dragon*.

En septembre, première exposition personnelle à Londres à la Hanover Gallery.

En octobre, elle visite New York où elle réside et travaille à l'hôtel Chelsea, réalisant une série de collages représentant des *Nanas*, coeurs et dragons.

1965

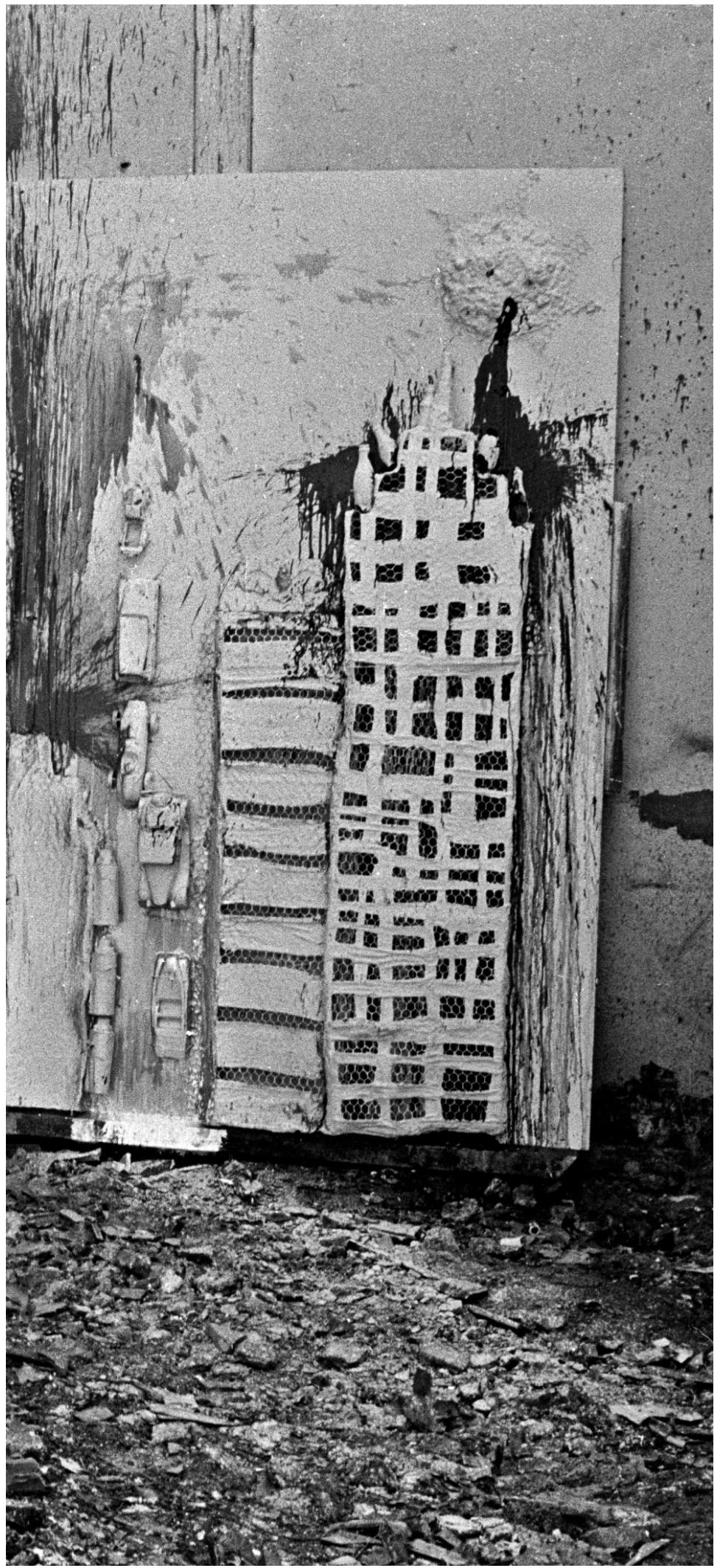
Inspirée par la grossesse de Clarice Rivers, Niki de Saint Phalle crée en avril ses premières *Nanas* en papier mâché et laine.













„Im Jahre 1961 habe ich geschossen auf: Papa, alle Männer, die kleinen, die großen, die wichtigen, die dicken, die Männer, meinen Bruder, die Gesellschaft, die Kirche, das Kloster, die Schule, meine Familie, meine Mutter, alle Männer, Papa, mich selbst. Ich habe geschossen, weil es mir Spaß machte und weil mir das einen außergewöhnlichen Nervenkitzel verschaffte. Ich habe geschossen, weil es mich faszinierte, das Bild bluten und sterben zu sehen. Ich habe geschossen, um diesen magischen Augenblick auszukosten. Das war ein Augenblick schwierig zu ertragender Wahrheit. Reinstes Makellosigkeit. Opfer. Achtung! Fertig! Los! Rot, gelb, blau, die Farbe weint, die Farbe ist tot. Ich habe die Farbe umgebracht. Sie ist wiedererstanden. Krieg ohne Opfer.“

NORBERT NOBIS

Niki de Saint Phalle – meine Begegnungen

Damals ahnte ich noch nicht, was die Berufung zum Koordinator des „Ambiente-Programms“ der documenta foundation bei der 4. documenta in Kassel im Jahr 1968 für mich bedeuten würde. Ich war zu der Zeit ein junger Student der Kunstgeschichte an der Bonner Universität und die Tatsache, dass ich recht gut vier Sprachen beherrschte, führte zu dieser Berufung, obwohl ich mich in der zeitgenössischen Kunst damals überhaupt nicht auskannte. Das „Ambiente-Programm“ hatte eine ganze Reihe von Künstlern nach Kassel eingeladen, um ihre Installationen aufzubauen, und ich sollte mich um diese Künstler kümmern, für sie dolmetschen und ihnen überhaupt bei der Arbeit zur Hand gehen. So lernte ich unter anderen Dan Flavin, Ed Kienholz, Christo, Gianni Colombo, Joseph Beuys, Carl Andre und Bob Rauschenberg kennen.

Es war Bob Rauschenberg, der mich zu einem Theaterabend am Staatstheater einlud: „Es gibt ein selbstbiographisches Stück von Niki de Saint Phalle mit dem Titel ICH, und Niki hat auch das Bühnenbild gemacht“. Ich ging hin, ohne von der Künstlerin je gehört zu haben. Das Stück war außergewöhnlich, aufregend und das Bühnenbild umwerfend eindrucksvoll. Auf der Premierenfeier lernte ich dann Niki de Saint Phalle kennen, die mit ihrer ungezwungenen Art, ihrem Charme und ihrer Ausstrahlung einen großen Eindruck auf mich machte. Es wurde eine verrückte Nacht, bei der viel getrunken wurde und sehr viel Spaß im Spiel war.

Kurze Zeit später konnte ich mich anlässlich einer Ausstellung in der Düsseldorfer Kunsthalle sehr eingehend mit dem Werk von Niki de Saint Phalle auseinandersetzen und eine aufblasbare „Nana“ schmückte fortan meine Studentenbude in Bonn.

In den folgenden Jahren, die der Beendigung des Studiums und dem Beginn der Museumslaufbahn gewidmet waren, verlor sich ein wenig der Kontakt zu Niki und ihrem Werk. Ausstellungen ihrer Werke in Deutschland waren rar, viel Aufsehen in der Presse erregte jedoch die Aufstellung der 3 großen „Nanas“ in Hannover, die der Vermittlungs- und Überzeugungsarbeit des damaligen Stadtimagepflegers Mike Gehrke zu verdanken war, der die Künstlerin anlässlich ihrer Ausstellung im Kunstverein im Jahr

1969 kennengelernt hatte. Für sie war es der erste Großauftrag für Skulpturen im öffentlichen Raum, den sie in ihrem Leben erhielt.

Ich hatte inzwischen eine Anstellung am Ulmer Museum gefunden, an dem ich für die Moderne Kunst zuständig war. In dieser Funktion sollte ich auch als Kurator eine großangelegte Skulpturenausstellung für das Gelände der Ersten Landesgartenschau in Baden-Württemberg im Jahre 1980 vorbereiten. Neben vielen anderen Skulpturen gelang es mir auch, eine große Arbeit von Niki de Saint Phalle für die Schau zu gewinnen, die später auf dem Gelände der Universität Ulm aufgestellt werden sollte. Parallel hierzu veranstaltete das Ulmer Museum die erste Ausstellung des bis dahin geschaffenen graphischen Werks der Künstlerin. Natürlich kam Niki nach Ulm und man kann sich vorstellen, wie sehr ich mich auf das Wiedersehen gefreut habe. Mein Exemplar der schönen Serigraphie, die aus diesem Anlass gedruckt wurde, besitze ich heute zwar nicht mehr, ist aber im Familienbesitz geblieben.

An das Sprengel Museum Hannover kam ich im Jahre 1983, und mein Weg von der Wohnung zum Museum führte mich jeden Tag an den drei „Nanas“ am Leibnizufer vorbei. Wenn die Ampel dort Rot war, habe ich immer wieder zu den drei drallen Frauen geblickt, so dass der Arbeitstag mit einem Lächeln beginnen konnte.

Groß war die Freude, als die Stadt Hannover beschloss, die Grotte in den Herrenhäuser Gärten von Niki de Saint Phalle gestalten zu lassen. Sie hatte im Giardino dei Tarocchi in Italien Innenräume mit Spiegelscherben und bunten Gläsern zu einem bunten Panoptikum ausgestaltet, was als Vorbild für die Herrenhäuser Grotte dienen konnte. Zu einer Besichtigung der Grotte kam Niki nach Hannover, obwohl ihre Gesundheit schon schwer angeschlagen war. Aber sie war der Stadt Hannover seit der Errichtung der 3 „Nanas“ in einer besonderen Art verbunden, und so scheute sie nicht die weite Reise und das für ihre Lungen schädliche norddeutsche Klima. So fand auch das Abendessen, das der Oberbürgermeister für sie ausrichtete, in einem der Schauhäuser des Berggartens statt, wo die Luft für ihre Lungen besonders angenehm war. Niki hatte sich an mich erinnert und ausdrücklich gewünscht, dass auch ich zu dem Abendessen eingeladen werden würde. Dieser Abend in einer besonderen und außergewöhnlichen Umgebung, mit einer Künstlerin, die sich nicht nur über die bevorstehende Aufgabe sichtlich freute, sondern auch, einmal wieder in Hannover zu sein, ist mir eine der schönsten Erinnerungen an Niki de Saint Phalle.

„I have a very special feeling for Hanover“ soll sie einmal gesagt haben, und aus diesem besonderen Gefühl resultierte wohl auch die Schenkung von über

400 Werken aus allen Epochen ihres Schaffens, die die Künstlerin am 19. November 2000 dem Sprengel Museum Hannover machte. Die Eröffnung der Ausstellung, die aus Anlass der Schenkung im Museum stattfand, war das letzte Mal, an dem ich mit Niki zusammentraf. Es war ein riesiges Fest mit hunderten von Gästen und mit vielen ihrer Freunde, die extra zu diesem Anlass nach Hannover gekommen waren.

Niki de Saint Phalle starb am 21. Mai 2002 in San Diego. Sie ist die einzige Ehrenbürgerin der Landeshauptstadt Hannover.

Norbert Nobis. Geboren 1945. 1968 Koordinator des Ambiente-Programms bei der documenta 4 in Kassel. 1969-1973 Assistent von Edward Kienholz. 1977-79 Westfälisches Landesmuseum in Münster. 1979-83 Ulmer Museum. 1983-2010 Stellvertretender Direktor und Leiter der Grafischen Sammlung am Sprengel Museum Hannover. Berater verschiedener Stiftungen. 1994 Gründung des Vereins „Kunst und Bühne“. Verschiedene Theaterproduktionen von Theaterstücken bildender Künstler.



Niki de Saint Phalle, eine Ausnahme unter den Künstlern der Nouveaux Réalistes

Niki de Saint Phalle hat sich mit ihren Schießbildern einen Namen gemacht. Pierre Restany war bei den ersten, von der jungen Frau organisierten Schießaktionen zugegen gewesen und hatte sie daraufhin eingeladen, sich der Gruppe der „Nouveaux Réalistes“ anzuschließen, da er ihre Werke als Kritik und Parodie des amerikanischen Action Paintings betrachtete. Seiner Meinung nach war ihr Vorgehen – das er als „Revolver-Dripping“ bezeichnete – eine Weiterführung und zugleich Erneuerung von Pollocks Idee. Niki de Saint Phalle hat ihrerseits lange Zeit beteuert, dass ihre Schießbilder aus einer Gefühlsbewegung heraus entstanden sind. Im Jahre 1980 schreibt sie zum Beispiel Folgendes, wobei sie auf die Sekundaritätswirkung dieses, in ihrem Werdegang bewusst geschaffenen, Projekts verweist: „Es gibt Ideen, die Gefühle auslösen. Wenn ich schoss, so entsprach das einem Gefühl, das mich auf eine Idee gebracht hat.“ Einige Jahre später will sie ihr Werk kommentieren und sagt – und diese Worte untermauern die Auslegung ihres Werkes: „Im Jahre 1961 habe ich geschossen auf: Papa, alle Männer, die kleinen, die großen, die wichtigen, die dicken, die Männer, meinen Bruder, die Gesellschaft, die Kirche, das Kloster, die Schule, meine Familie, meine Mutter, alle Männer, Papa, mich selbst.“ Bei derselben Gelegenheit sagt sie aber auch – und sie hebt dabei hervor, welch wichtige Rolle der Instinkt bei ihren Aktionen spielt: „Ich schoss, weil es Spaß machte und mir ein tolles Gefühl gab. Ich schoss, weil ich somit fasziniert beobachten konnte, wie das Gemälde blutet und stirbt. Ich schoss, um diesen magischen Augenblick auszukosten. Das war ein Augenblick schwierig zu ertragender Wahrheit.“

Wir haben nun die Schießaktionen von Niki de Saint Phalle miteinander verglichen und sie in einer Kunstgeschichte voller einschneidender Ereignisse gesammelt, welche jedoch viel von ihrer Wirkung

verloren haben. Haben wir aber je die Produktionsweise jener Werke verstanden, mit denen sie innerhalb einer Saison weltberühmt werden sollte? Es kann hilfreich sein, wenn wir uns an das Ende der fünfziger Jahre zurückversetzen, als die Künstlerin, noch bevor sie Restany kennenlernt, damit anfängt, die mit Spachtelmasse bedeckten Oberflächen mit allerlei Objekten zu bereichern. Dass diese Gegenstände sehr vielfältig sind – Werkzeuge, Küchengeräte, Nägel, Spielsachen, Flaschenkorken, Haken, Sprungfedern – ist ein wertvoller Hinweis; es sieht so aus, als ob sie jedes Mal, wenn ihr etwas unter die Finger kommt, es nicht mehr aus der Hand gibt. Man muss zugeben, dass viele dieser Objekte etwas Aggressives an sich haben; sie könnten also auf eine mehr oder weniger bewusste Wahl verweisen und die zukünftigen „Explodierenden Bilder“ ankündigen. *Untitled* zum Beispiel, ein kleines Bild aus dem Jahre 1959, auf dem eine Pistole zu sehen ist, aber eine Plastikpistole, die sie ihrem Sohn gestohlen hatte. Zu dieser Zeit lebt Niki de Saint Phalle getrennt von ihrem ersten Mann Harry Mathews und sie arbeitet teilweise im Atelier, das im ersten Stock der Familienwohnung in der Nähe der Porte de Vanves in Paris eingerichtet wurde, teilweise im Atelier der Impasse Ronsin, in der Unmengen von Mülliemern voller Abfälle stehen. Sie sucht nicht nach den Gegenständen, die sie verwendet; sie findet sie in ihrer unmittelbaren Umgebung, wo einerseits ihre Kinder spielen, und gleich nebenan Haufen von weggeworfenen Dingen und Bauabfällen mitten in Staub und Sägemehl herumliegen. Der spitzbübische *Monkey (Toy Stuffed Monkey)*, für den sie „querbeet“ verschiedene, kunterbunte Stoffflappen verwendet hat, die auch aus der nebenan stehenden Spielkiste stammten, ist typisch für diesen Moment, wo sie, so meine ich, von der Tatsache, sich etwas so leicht anzueignen, so begeistert ist, dass sie alle Register zieht. Man könnte noch die Miniaturen erwähnen – wohl in ein und demselben Verlangen entstanden, als wären es Übungen – für die sie erstmals Nähfaden, Kordel, Stoff, Zündhölzer, Knöpfe verwendet. In einer von ihnen bringt sie sogar Grashalme unter, ein auffälliges Detail, wenn man weiß, dass Niki de Saint Phalle mit dreißig Jahren in einer psychiatrischen Klinik in Nizza war und dort ihre ersten Collagen herstellte, indem sie Grashalme, Pflanzen, Kieselsteine im Garten der Anstalt sammelte, weil sie unheimlich gerne gemalt hätte, aber überhaupt kein Material zur Verfügung hatte. Einige Jahre später entdeckt sie mit der Technik des „Objet trouvé“ (Fundstück) das ideale Mittel, um ihrem Drang Ausdruck zu geben. Darin erkennt sie die Möglichkeit, etwas unmittelbarer und schneller zum Ausdruck zu bringen, als mit „dieser monatelangen und geduldigen Arbeit“,

die ihr zuvor ihre Gemälde abverlangt hatten. Schnell handeln, etwas schnell zum Ausdruck bringen, und zwar mit einer Geste, die Hains mit einer Entführung vergleicht, das ist typisch für Vorgehensweisen, wie sie Restany zusammengefasst hat. Abgesehen von Tinguely, dem „Räderwerkingenieur“ (Villeglé), dessen Mechanismen eine gewisse Konzentration verlangen¹, sind alle Mitglieder der Gruppe von diesem Dringlichkeitsgefühl beflügelt, das dem Zufall einen Sonderplatz einräumt und es dem Kunstwerk überlässt, sich selbst zu organisieren, wie zum Beispiel Arman, der die Schaufenstervitrine von Iris Clert mit Objekten vollfüllt.

Niki de Saint Phalle befindet sich in höchster Erregung, als sie ihre Schießbilder erfindet. Obwohl die ersten Werke dieser Serie noch keine oder nur wenige Objekte enthalten, so gibt es zumindest die Farbbeutel, die durch die Schüsse zerplatzen. Die Schießbilder illustrieren weder ein Thema noch eine Erzählung, wie zum Beispiel die Aktion *Grand Tir – séance de la galerie J* (Große Schießaktion in der Galerie J), die zum ersten Mal im Juni 1961 gezeigt wird, sie inszieren ganz schlicht und einfach die Entstehung eines Bildes. Ihr Zauber wirkt wie ein Feuerwerk, dessen Farben direkt aus der Tube zu kommen scheinen und sich über die mit einer dicken Spachtelmasse präparierte Leinwand ergießen. Ein Werk, das diesen ersten Schießbildern sehr nahe steht, ist das im Herbst 1962 in New York realisierte *Fragment de l'Hommage au Facteur Cheval* (Fragment der Hommage an J. F. Cheval). Auch in diesem Werk besteht das Wesentliche des Bildes aus dem Hervorquellen der Farbe, deren Fluidität und Leuchtkraft an bestimmte Vertreter der Farbfeldmalerei (Colorfield-Painting) erinnern. Dieses Schießbild gehört aber schon zur einer späteren Entwicklungsetappe der Künstlerin. Seit die Werke auf Restans Initiative hin in Paris ausgestellt worden waren und die riesige *Hommage au Facteur Cheval*, von dem dieses Fragment stammt, in der New Yorker Galerie Iolas gezeigt worden ist, sind noch nicht einmal eineinhalb Jahre vergangen. Wie man aber feststellen kann, hat Niki de Saint Phalle ihre Aussagen innerhalb dieser kurzen Zeitspanne beträchtlich geändert, da sie nunmehr mit bestimmten Objekten Sketche organisiert und Dekorationen herstellt, welche die Idee ihrer figürlichen Werke weiterführen. Daher kann man am linken Teil des *Fragment de l'Hommage au Facteur Cheval* eine hoch aufragende Konstruktion sehen, an deren Spitze sich Tierskulpturen befinden, die wie die Wasserspeier auf einer gotischen Kathedrale aussehen. Was ist zwischen den abstrakten Schießbildern im Juni 1961 und den figürlichen Schießbildern im

darauffolgenden Jahr passiert? Im Frühjahr 1962 haben Niki de Saint Phalle und Jean Tinguely ihre erste gemeinsame große Reise in die USA gemacht. Bei dieser Tour antwortete die junge Frau auf eine Einladung der Sammlerin und Galeristin Virginia Dwan und realisierte eine bemerkenswerte Performance, ein Shooting, in den Bergen in der Nähe des kalifornischen Malibu. Vor versammelten, angesehenen Persönlichkeiten schoss sie auf eine große, vierteilige Assemblage, wo verschiedene Objekte angebracht waren (Kinderstuhl, Plastikspielzeuge, Masken, künstliche Blumen, ein Netz voller Spraydosen...) und wo sie, wahrscheinlich zum ersten Mal, die Skulptur eines Drachenskeletts zeigte. Einige Wochen später nahm sie zusammen mit Tinguely und Rauschenberg in New York an der Uraufführung eines Stücks des Dichters Kenneth Koch teil, das von Merce Cunningham inszeniert wurde. Bei dieser Gelegenheit machte sie ein Shooting mit einer Reproduktion der *Venus von Milo*.

Niki de Saint Phalle ließ sich bei ihren Arbeiten von Amerika immer stark inspirieren. Nicht selten kam sie mit neuen Ideen und mehrfacher Energie von ihren Reisen zurück. So war das in jener Zeit. Sie war von ihren Erfolgen in Übersee ganz begeistert und gleich nach ihrer Rückkehr realisierte sie den herrlichen *Pirodactyl over New York*, wo man die amerikanische Stadt wiedererkennen kann, wie sie einerseits von der Architektur, andererseits vom Autoverkehr überwältigt wird, es ist aber auch die Gestalt eines prähistorischen Ungeheuers zu erkennen, das ihren Kindheitserinnerungen und Büchern entsprungen ist und von den von ihr so sehr geschätzten Fantasy-Filmen inspiriert wurde. *Pirodactyl over New York* ist, genauso wie die beiden zuvor erwähnten Werke, sehr wohl ein Schießbild, also ein mit einem Gewehr (22 Long Rifle) zerstörtes Bild, es unterscheidet sich aber grundsätzlich von den anfänglichen, abstrakten Schießbildern, da Niki de Saint Phalle hier eine Geschichte erzählen will, genauso wie sie etwas erzählte, als sie die antike Schönheit der Venus mit Kugeln durchlöcherte, oder wenn sie ihr ganzes Leben hindurch mit ihren Zeichnungen, ihren Skulpturen, ihrem Tarot-Garten, ihren Filmen etwas zu erzählen versuchte. In diesem Fall zeigt sich die Künstlerin sehr bemüht, das Bild perfekt zu organisieren; auch wenn sie wieder eine ganze Reihe, ihrem Sohn entwendete (die männliche Macht symbolisierende) Objekte zum Einsatz bringt, so häuft sie sie nicht mehr planlos an, sondern ordnet sie sorgfältig, sodass sie eine besondere Erzählung ergeben, deren Darbietung für Niki de Saint Phalle von äußerster Wichtigkeit ist.

1. Obwohl Tinguelys ganze Arbeit von Geschwindigkeit und Bewegung, also von Tempo geprägt ist...

Da die Erzählung in Niki de Saint Phalles Werken einen vorrangigen Platz einnimmt, spielt sie unter den Künstlern des „Nouveau Réalisme“, zu deren Gruppe sie nun gehört, eine unvergleichliche Rolle, sie unterscheidet sich aber in radikaler Weise von ihren Kollegen. Die Sonderstellung hatte Jacques Villeglé sehr früh erkannt. Noch bevor Restany ihr nämlich das Angebot machte, sich ihnen anzuschließen, hatte er nämlich die junge Frau eingeladen, gemeinsam mit anderen „Nouveaux Réalistes“ im Februar 1961 beim Salon Comparaisons teilzunehmen. Sie hat dann ihr Werk *Hors-d'œuvre ou Portrait of my lover* geschickt, das Villeglé wegen seiner spielerischen Komponente sehr schätzte. Auf einer mit Spachtelmasse bedeckten Sperrholzplatte ist ein Mann dargestellt: statt der Brust ein weißes Hemd mit einem Kopf in Form einer Zielscheibe aus Kork, auf welche die Besucher, wie auf einem Jahrmarkt, Pfeile schießen sollen. Wie es die Künstlerin formulierte, wurde sie zu dieser „Vorspeise“ – ein treffender Ausdruck im Hinblick auf das, was noch kommen sollte – durch ein Ereignis in ihrem privaten Leben inspiriert: sie wollte sich von einem Liebhaber trennen und hoffte, ihn mit Pfeilen symbolisch umzubringen. Diese Offenbarung gibt einen klaren Hinweis auf die für die Franko-Amerikanerin typische Art, Kunstwerke herzustellen. Sie beweist damit ihren Hang für (Liebes- oder andere) Geschichten, ihre Anziehung für Übernatürliches und Fantastisches, und dass sie in ihren Arbeiten dem persönlichen Faktor eine Sonderstellung einräumt.

1963 wird sie wieder von Virginia Dwan eingeladen, nach Kalifornien zu kommen. Dort entwickelt sie in einem ihrer beeindruckendsten Schießbilder die Idee des *Pirodactyl over New York* weiter: der riesige (sechs Meter breite) *King Kong*, mit dem sie ihre Versessenheit auf „Monstren“ wieder aufgreift, die in ihren Werken normalerweise als Drachen oder schlängenartige Riesen zu sehen sind – auch wenn das besagte Untier, wie in diesem Fall hier, den Namen eines berühmt-berüchtigten Gorillas trägt. Das Jahr über, das sie in Paris verbracht hat, ist ihr Wunsch größer geworden, ihre Bilder rund um Themen, an denen ihr gelegen ist, in Form einer Erzählung zu strukturieren. So ist das Thema Kathedrale, das in ihrer *Hommage au Facteur Cheval* schon angedeutet worden war, in einer Reihe von Assemblagen, in denen sie sich gegen die Religionserfahrung in ihrer Kindheit auflehnt, in den Mittelpunkt gerückt. Niki de Saint Phalle, die eine erzkatholische, fromme Mutter hatte, wurde als Zehnjährige aus der New Yorker Sacré-Coeur-Schule geworfen und empfindet nur Abscheu vor den religiösen Gepflogenheiten in ihrer Familie, auch wenn sie „diesem

inneren Elan des Menschen, mit dem er sich Gott zuwendet“ gern beipflichtet. 1962 lehnt sie sich häufig auf gewaltsame Art und Weise gegen die für die kirchliche Macht symbolträchtigen Gebäude. In diesem Jahr sind Altäre und Kathedralen sozusagen ihre vorrangige Zielscheibe. Diese Angriffe zeigen aber auch die grundlegende Ambivalenz der Künstlerin in Bezug auf dieses Thema. Denn einerseits stellen ihre Schießaktionen, wie sie es selbst sagte, „einen Entsetzensschrei gegen die im Namen der Religion vollbrachten Greueltaten“ dar, andererseits würdigen sie «alle diese schönen Dinge, die der Mensch für Gott erbaut hat“. Niki de Saint Phalle hat also nicht, wie manchmal angenommen wird, ein ausschließlich negatives Bild von der Kirche. Im Laufe ihrer Reisen, die sie in den fünfziger Jahren mit Harry quer durch Frankreich, Italien und Spanien machte, war sie sehr beeindruckt von all diesen „schönen Dingen“ zu Ehren Gottes, die in Europa so zahlreich sind. Diese Herrlichkeit bringt sie in ihren großen *Kathedralen* oder mit dem imposanten Altar *Autel noir et blanc (Autel)* zum Ausdruck. Genauso wie wir die *Venus von Milo* zugleich als weibliches Schönheitsideal und als Symbol einer im Untergang begriffenen akademischen Kultur verstehen müssen, so verkörpern diese Gebäude sowohl eine bewunderte als auch diskreditierte Macht... und die dynamische junge Frau hat natürlich die Gabe, sie durch einen einzigartigen künstlerischen Schöpfungsakt zu stürzen.

„Nouveau Réalisme“ bedeutet für Niki de Saint Phalle hauptsächlich, Schöpfungsprozesse zu erneuern, was ihr ein dringendes Bedürfnis ist. Trotzdem beschränkt sich ihre Kunst nicht auf eine einzige Methode, auch nicht auf eine so sensationelle wie die der Schießaktionen. Bemerkenswert ist, dass die Künstlerin – die ihre „Revolver-Drippings“ weitermachen hätte können, ohne dass es langweilig geworden wäre – sehr bald (wieder) darauf zurückgekommen ist, die Elemente in ihren Bildern in die Hand zu nehmen, um deren Bedeutung zu organisieren. Diese Suche nach einer bestimmten Bedeutung kommt in den Entwürfen für *King Kong* sehr klar zum Vorschein. Einige darunter zeigen bereits fast alle, in der Endversion vorhandenen Elemente in ihrer definitiven Anordnung. So entdeckt man die Szene, wo zugleich ein schreckliches Tier und ein Bombengeschwader einen Wolkenkratzer mit Wurfpfeilen angreifen; man sieht auch wieder den Umriss einer Kirche; es gibt aber auch neue, für das städtische Leben typische Figuren, etwa eine Prostituierte, Ball spielende Kinder oder den jungen, verliebten Motorradfahrer. Besonders auffällig ist die Zeichnung *Study for King Kong VI*, in der einzelne, auf acht nummerierte Blätter verteilte Motive wie in

einem Storyboard oder einem Comic aneinandergelebt sind. Diese strenge Anordnung von Figuren und Themen bestätigt die Tatsache, dass die Werke von Niki de Saint Phalle einer besonderen Kategorie angehören, die sowohl dem Bereich der Literatur als auch des Films und der Bildenden Kunst zuzurechnen ist. Solch eine Art des Planens wirkt sicher überraschend, wenn man bedenkt, dass sich die Künstlerin gerade durch instinktives Arbeiten auszeichnet. Es ist aber gleichzeitig sehr verständlich, dass die Künstlerin die Entwürfe unbedingt braucht, da die Größe der Bilder und die Anzahl der dort auftretenden fantastischen Kreaturen riesige Ausmaße angenommen haben. Der vorübergehende Bedarf an Zeichnungen, um eine so monumentale Reliefkonstruktion wie *King Kong*² vorzubereiten, schadet aber in keiner Weise der Dynamik dieser Künstlerin, die, wie sie später erklärt, in diesen Jahren „in höchster Eile“ arbeitet und nicht bestrebt ist, „die Formgebung zu vervollkommen“. Wichtig ist ihr in erster Linie, alle möglichen, bisher verdrängten Gefühle zum Ausdruck zu bringen, daher ist es ihr egal, ob ihre Werke ungeschickt oder gar grobschlächtig hergestellt wirken. Sie kümmert sich nicht um einen hochwertigen „Feinschliff“ ihrer Werke—was ein Grund dafür ist, dass ihre Arbeit manchmal mit der Art Brut³ in Zusammenhang gebracht wird—, sie fragt aber ebenso wenig, ob das verwendete Material resistent ist. Sie ist übrigens in dieser Hinsicht nicht die Einzige unter den Künstlern des „Nouveau Réalisme“. Die gleiche Art von Ungeduld, Hemmungslosigkeit und Lässigkeit in Bezug auf Beständigkeit in ihren Arbeiten—and damit auf den zukünftigen Zustand der Materie—findet man zur gleichen Zeit bei Villeglé, Spoerri, Arman...Daher sind gewisse Werke von Niki de Saint Phalle, die heute noch erhalten sind, möglicherweise nicht mehr dieselben, die sie ursprünglich waren. Im Laufe der Zeit hat dieses oder jenes Werk ein Objekt „verloren“, das nicht richtig befestigt gewesen war, ein anderes wiederum ist richtiggehend in Stücke zerschnitten worden, entweder weil ein (insbesondere bei Schießaktionen) beschädigter Teil abgetrennt werden musste, oder weil das den Ausmaßen entsprechend überstürzt angefertigte Werk, wie zum Beispiel das riesige *Tir tableau Dracula II* (Schießbild Dracula II), nur in Form von kleineren Fragmenten erhalten bleiben konnte.

Außer der Serie mit Zeichnungen gibt es dank der Monumentalität des *King Kong* auch eine Reihe von „Entwürfen“, die eigentlich Kunstwerke für sich sind. Obwohl sie Teile eines größeren Ganzen sind, sind *Tyrannosaurus Rex/The Monster/Tir dragon (Study for King Kong)* und *Motorcycle Heart (Study for King Kong)* – um nur sie zu nennen – keine bescheidenen Bilder.

Kann man zwei Meter hohe Werke bescheiden nennen? Es sind aber nicht die Ausmaße dieser Arbeiten, die uns in Staunen versetzen. Obwohl die Schüsse von damals inzwischen verhallt sind, sprudeln die Lebenskräfte, die die Künstlerin dazu getrieben haben, ein Gewehr zur Hand zu nehmen, aus diesen Bildern heraus auf uns, sobald wir sie betrachten. Insbesondere in diesen beiden Fällen sind die zwei Antlitze des Eros zu erkennen, mit denen Niki de Saint Phalle im Laufe ihres Leben konfrontiert war: Antlitz des „Monstrums“, das sie zu zahlreichen Werken inspiriert hat (das erste war der Film *Daddy* aus dem Jahre 1973, der ihrem Vater gewidmet ist); das Antlitz des Verliebten, dessen vor Freude aufgeblähtes Herz daran erinnert, welch unerschrockene Musen die eigenen Gefühle für die Künstlerin selbst waren. Jahre später, als der Tarot-Garten fertiggestellt war, brachte sie es auf den Punkt – es wirft ein Licht auf die besten Augenblicke in ihrem Leben und in ihrem künstlerischen Schaffen: „Ich konnte nicht auf vernünftige Art und Weise denken (...). Ich war ein brennender Dornbusch.“

Catherine Francblin ist eine französische Kunstkritikerin. Sie ist ehemalige Chefredakteurin der Zeitschrift Art Press und Autorin zahlreicher Werke über zeitgenössische Kunst, zu welchen das Standardwerk über den „Nouveau Réalisme“ gehört (erschienen 1997 im Verlag Editions du Regard) und die erste, in französischer Sprache verfasste Biografie von Niki de Saint Phalle (im September 2013 im Verlag Editions Hazan erschienen).

2. Ein Werk, das Pontus Hulten einige Jahre später als Schenkung für das Moderna Museet in Stockholm erhalten hat.
3. Eine Anspielung, auf welche diese Bewunderin des Briefträgers aus Hauterives namens J. Ferdinand Cheval nur stolz sein kann...

Eine Bricoleuse

„Ich glaube, für mich sind eher Bilder als Ideen wichtig. Abstrakt denken kann ich nicht. Genauso wie es auch die Griechen und Hebräer taten, so habe auch ich die Tendenz, statt auf rationaler Ebene meinen Gedanken eher im Bereich der Fabeln und Metaphern nachzugehen. Das ist mein Warenbestand. Natürlich muss ich ab und zu vernünftig reden. Ich bin dabei sehr unbeholfen. Aber ich träume lieber.“

Jorge Luis Borges, Massachusetts Institute of Technology, April 1980

Niki de Saint Phalle träumte auch lieber. Daher würde eine weitere gründliche psychoanalytische Untersuchung ihrer ikonografisch überquellenden Werke einen tieferen Einblick in ihre eindrucksvolle, funkelnde Fantasiewelt geben. Aber ich bin nicht eine Gelehrte, die in der Lage wäre, zwischen Jung und Niki de Saint Phalles von Material überwachsenen Assemblagen oder zwischen Freud und ihren kolossalen Frauenfiguren Parallelen zu ziehen. Ihr künstlerisches Schaffen, das in den sich ständig verschiebenden Schnittstellen ihres ereignisreichen Lebens verankert ist, könnte man auch anders beschreiben, und zwar dadurch, dass man ein einzelnes Werk ganz behutsam herauslässt. Einen einzelnen Augenblick festhalten und dann das in einem vollendeten Objekt enthaltene Material sowie die ideologischen Themen in Augenschein nehmen: Ein eindeutig verführerisches Beispiel wäre Saint Phalles *Vénus de Milo* (4. Mai 1962)—eine Arbeit von großer historischer und persönlicher Tragweite—dieses Werk würde es erlauben, seine politische Dynamik und kulturellen Dunkelstellen zu detaillieren.

Die zeitgenössische Künstlerin Jutta Koether hat diese Methode des ‚Einzelwerks‘ nachhaltig eingesetzt, als sie diese limitierte und konzentrierte Verfahrensweise in einem Essay über Jo Baer in der Sommerausgabe 2013 der Zeitschrift *Texte zur Kunst* aufgegriffen hat. Koether hatte dafür eine Zeichnung von Jo Baer aus dem Jahr 1991 mit dem Titel *Seat of Power* „als Aussichtspunkt, um das Werk zu betrachten... als einen zeitlichen Punkt, der eine Wende darstellt“ gewählt. Es handelt sich um ein Werk, das einen Frauenkörper darstellt, das „Pendant“ zu Baers geschätzten objektorientierten Minimalkompositionen. Koether schreibt bloß: „Für mich ist *Seat of Power* der offenste Moment in Jo Baers

Oeuvre und, eben deshalb, weil es sich nicht um ein Gemälde handelt, ist es eine der kräftigsten Aussagen über Malerei.“¹

„Ich verwende genau so viel reelle Zeichnung, wie ich brauche, um den Namen des Bildes zum Ausdruck zu bringen—dies ist ein Arm, das ist eine halbe Frau: das ist eine Art Objekt. Die figurative Darstellung ist kompromisslos in dem Sinn, dass es sich auf die eine oder andere Art immer nur um einen Teil davon handelt. Bei amerikanischen Werken handelt es sich oft nur um ein einzelnes Bild und das dazugehörige Umfeld. Diese Künstler machen es genauso wie früher die abstrakten Expressionisten, die mit Konturen und Linien spielten, ich mache das auch—ich bin zu allem bereit, wenn ich es brauche. Wird aber eine gewisse Anzahl von Bildern in einem komplexen Raum verwendet, muss man sich von einem zum anderen begeben können, daher wird der Übergang wichtig.“²

Obwohl zwischen den beiden Künstlerinnen deutliche Parallelen zu erkennen sind, was ihre verblüffende Entscheidungsfreiheit betrifft, unterscheiden sich Saint Phalle und Jo Baer sehr stark voneinander. Malerei spielte bei Saint Phalle keine Rolle, kompromisslose figurative Darstellung und das Konzept der „Transition“ sind dagegen etwas, was sie als ehrgeizige, nach dem Weltkrieg geborene Frauen teilen, welche unter dem Einfluss von Männern standen, die in der internationalen Kunstszenen einen wichtigen Platz einnahmen. Baer hat ihre wegweisende Abkehr von der Abstraktion in einem 1983 in *Art in America* veröffentlichten Manifest betont, wo sie verkündete, dass sie „keine abstrakte Künstlerin mehr“ sei, Saint Phalle dagegen bewegte sich zwischen verschiedenen Bildsprachen genauso problemlos wie man sich sonst verschiedenen Lebensphasen und ständig wechselnden sozialen Gegebenheiten anpasst. Ihr Leben und ihre Träume gaben ihr die unberechenbare Energie, die sie für die Darstellungen ihrer Erlebnisse brauchte und sie in den Abgründen zwischen den Künstlerkreisen und dem Leben weiter vorwärtstrieb. Daher war der Trick eines Manifests für ihre künstlerischen Ideen nie besonders wichtig. Schießen, zeichnen, Gegenstände sammeln und spektakuläre Anordnungen von Material aushandeln: bei Saint Phalle sollten damit die normalisierenden Kräfte von Kunst und Leben auf die Probe gestellt werden.

Daher hat es in ihrem Fall keinen Sinn, ein Werk allein in allen Einzelheiten zu untersuchen, wie es Koether mit Baer macht, um die Quintessenz zum Vorschein zu bringen. Da ich selbst Künstlerin bin, sehe ich in der Geschichte der Bricoleuse (frz. für Bastlerin) Saint Phalle etwas äußerst Provokantes und Inspirierendes. Immerhin war Jo Baer Malerin.

1. Jutta Koether, „Starting From the Picture: Seat of Power—A Picture of being a Woman Artist“, *Texte zur Kunst*, Juli 2013, S. 50.
2. Ibid. S.52.

Saint Phalle brachte eine wahre Polyphonie zum Einsatz, ohne einem bestimmten, einzelnen bildlichen Soundeffekt den Vorrang zu geben. Stattdessen ist ihr vielschichtiges Werk elastisch, poetisch und persönlich. Zu Hause war sie eine modellhafte Bricoleuse, sehr intuitiv und fähig zu improvisieren. Assemblage und Collage waren ihre Methode, um diskontinuierliche Formen und fantasievolle Assoziationen herzustellen. *Monkey (Toy Stuffed Monkey)* (1960–61) ist eine Sammlung von Spielsachen und Spielteilen, ein Stillleben mit einem eindeutigen Wink hin zu Jasper Johns' *Savarin Coffee Can* (1960). Aber nicht Pinselstriche, sondern Kinderspielsachen sind Saint Phalles Werkzeuge. Ihre Arbeiten wurden nie in Bronze gegossen oder serienweise produziert, wie im Fall von Jasper Johns. Der Herstellungsprozess war direkt und spontan, und die Werke sind dabei gewachsen, ohne dass gleichzeitig ein Bezug zur Geschichte hergestellt wurde. Mit dieser Arbeitsweise organisierte sie auch nicht ihre Binsenwahrheiten entsprechenden Themen, um den etablierten Hierarchien des Kunstschaffens zu entsprechen, sie forderte sie vielmehr heraus, indem sie den männlichen Hang für Malerei und Ehre untermauerte.

„Wenn Kunst perfekt den systematischen Schlussfolgerungen entspricht, wenn daraus ein Wissensobjekt gemacht werden kann, dann handelt es sich nicht mehr um Kunst. Ihr eigentliches „Wesen“ beruht auf ihren unerklärlichen und überraschenden Elementen. Warum sonst würde jemand ein Kunstwerk schaffen wollen, dessen Wert eben in der Unmöglichkeit liegt, seinen eigenen Preis oder die gewünschte Aufmerksamkeit zu rechtfertigen?“³

Saint-Sébastien ou Portrait de mon amour (1961) ist das Resultat einer furchtbaren Empörung über einen Liebhaber. Dieses Werk zeigt ein Hemd mit einer Zielscheibe anstelle des Kopfes und erinnert an Darstellungen wie etwa die Spiele der Dadaisten, die ungereimten Kompositionen der Surrealisten und die Alltagsgegenstände der Fluxuskünstler, aber Saint Phalle sagt: „Ich war eben von einer Liebesbeziehung sehr enttäuscht und fand Spaß dran, Pfeile nach dem Kopf des Mannes zu werfen“. Es handelt sich um eine heuristisch erarbeitete bildliche Darstellung voller komplexer, emotioneller Spannungen, die weder auf alles, was das zwanzigste Jahrhundert an Kunst hervorgebracht hat, Bezug nehmen noch ihre vereinheitlichten Themenkreise erneut vor Augen führen will. Alles war ganz einfach in Reichweite; die Kleider, die Gefühle, und das Spielbrett, eine Verwandlung der gefundenen Sachen, um andere Geschichten zu erzählen und ein neues persönliches Selbstverständnis zum Ausdruck zu bringen. *Autel Noir et Blanc ou Autel* (1962) ist ein

anderes Beispiel für den zügigen Niedergang einer unverkennbaren Autorität. Hier brechen griechisch-römische Wertvorstellungen und christliche Symmetrien unter der Wirkung von auftreffenden Wurfgeschossen und ihrer Schwerkraft zusammen.

„Gefährliche Methoden sind jene mit konfliktgeladenen Aussagen im Hinblick auf praktische und politische Konsequenzen. Es gibt gute Gründe, sie zu übernehmen und gute Gründe, sie zu bezweifeln. Anders gesagt, sobald man Methoden als gefährlich bezeichnet, bedeutet das gleichzeitig, dass sie auch ohne heftige und schnelle Aussagen zu Beherrschungsmustern führen oder diese umsetzen, Grund genug also, sie zu hinterfragen.“⁴

Mess (1960–61) ist vielleicht eines der gewagtesten plastischen Werke von Saint Phalle. Es hat mehr mit Paul Klees bezaubernden Abstraktionen zu tun als mit ihren Arbeiten im Rahmen des „Nouveau Réalisme“. Es handelt sich um ein kleines, zweidimensionales Objekt mit wuchtigem Rahmen, in dem ein stoffähnliches Exemplar aus ihrem Studio verborgen ist. Farbe, Bänder und Plastikperlen ergeben eine bunte, fast kostbare Komposition. Es ist deshalb ein gewagtes Stück, weil es keine Referenzen gibt, die zu einer Herausforderung führen würden, keine Ikonografie, über die diskutiert werden könnte. Hier stellt Saint Phalle ihre Vorgehensweise zur Schau, ihre ästhetischen Marotten, ihre materiellen Unterlagen, und macht mit einer fast indexikalisch anmutenden Übung Auslegungsquerelen zunichte. Es ist bloß ein Produkt aus ihrer Werkstatt. Und die Tatsache, dass Saint Phalle auf spielerische Weise mit durchlässigen Assoziationen, stufenlosen Formen, dekorativen Aussagen und politischen Nachforschungen arbeitet, macht aus ihr nicht nur eine außergewöhnliche „Bricoleuse“, sondern eine bedeutende Künstlerin des zwanzigsten Jahrhunderts, die mit Begeisterung die Grenzen überschritt, auf die sie im Laufe ihres Lebens stieß.

Und dennoch verwandeln die anderen kleinen, plastischen Werke von Niki de Saint Phalle – wovon jedes einzelne nach dem Objekt benannt ist, das sie mit dickflüssiger Farbe überstrichen hat – ihre gesammelten, winzigen Gegenstände aus dem Atelier in räumlich dargestellte Figuren von einschneidender, psychologischer Tragweite: *Jeu Métallique*, *Petit Volant*, *Noël*, *Mini Lipstick*, *Strings 5*, *Strings 3*, *Bits 2*, die alle aus den Jahren 1960–61 stammen, sind nur knappe 6,3 × 6,3 cm groß. Da sie ein ansatzweises, zweiteiliges, horizontales und räumliches Concetto verwendet, das ihre Restesammlung zu einem Landschaftsbild macht, bieten diese Miniaturarbeiten Einblicke in seltsam entrückte Welten. Saint Phalle presst übermalte Brotkrümel, aufgelesene Metallverschlüsse,

3. Aus einem Interview mit Linda Boersma aus dem Jahre 1995, neu aufgelegt in einer Textsammlung von Jo Baer.

4. Trinh T Minh-ha, „Bold Ommissions,” *When the Moon Waxes Red*, (New York: Routledge 1990), S. 230.

Drahtstücke, Weihnachtsschmuck, Kosmetikdosen, Folienstücke und Riementeile behutsam zu dickfarbigen Klumpen zusammen, die an surrealistische Nachtlandschaften oder Ausgrabungsstätten erinnern. Die kleinen, in diesen Bildern untergebrachten Elemente werden zu Chimären, fremden, märchenhaften Figuren, die mit dem Atelierboden, auf dem sie gelandet waren, nichts zu tun haben.

Die Arbeiten, die ihren zahlreichen, gedankenschweren Landschaften vorausgegangen waren, sind eine Beschreibung unverfälschter Geschichten, und zwar anhand von aneinander gereihten Gegenständen aus dem Alltag. Die in diesen wortwörtlichen Kompositionen eingeschlossenen Fundsachen ergeben nicht bloß eine Ansammlung von zufällig zusammen gewürfelten Gegenständen, die wie in ihren Miniaturlandschaften mitten in ein Farbenfeld geklebt worden sind, sondern funktionieren wie eine Reihe von Substantiven, wie eine durch geordnete, lesbare Zeichen illustrierte Erklärung. *Untitled* (1959) stellt zum Beispiel eine Pistole dar, das gedruckte Bild einer Eintagsfliege und einen verbogenen Nagel. Werden diese Objekte aneinander gereiht und wild mit dicker, weißer Ölfarbe überstrichen, so werden sie zu einer klar erkennbaren Anklageschrift gegen Männergewalt. Diese kündigt auch ihre zukünftigen mit Schusswaffen gefeierten Kämpfe an sowie die Bedeutung malerischer Aussagekraft.

Diese kleinen, politisch aussagekräftigen Malereien ähneln auch ihren grafischen Entwürfen für King Kong aus dem Jahre 1963. Saint Phalle zeichnete Konturen auf kindliche Art und verflocht die in der Welt tatsächlich existierenden Schreckensszenarien mit erfundenen Monstren. Unvorstellbare, immer größer werdende Angstgefühle entstehen aufgrund von greifbar nahen wie auch rein erfundenen Bedrohungen: Nukleare Sprengköpfe, Feuer speiende Drachen, Fassaden von Kathedralen, Riesenspinnen und die den Karikaturen mit allerlei Herzen, fruchtüberladenen Bäumen und gleißenden Sonnenscheiben aufgestempelte amerikanische Fahne gibt es da in diesen Zeichnungen zu sehen. In der oberen linken Ecke dieser Entwürfe prangt auch ein „weibliches“ Motiv, ein menschenähnliches, weibliches Wesen, das mit ausgestreckten Beinen daliegt. Meret Oppenheims Farbzeichnung aus dem Jahre 1963, *The Four Elements—Earth* repräsentiert auch eine weibliche Figur, die von der Grafik her an die Zeichnungen der Neusteinzeit erinnert. Wie die Gestalt in Oppenheims Zeichnung ist auch jene von Niki de Saint Phalle „dynamisch, kreativ und gebärend“, also ein Symbol für Hoffnung im Schatten des Kalten Krieges und der ständigen Gefahr einer nuklearen Katastrophe.⁵

„Sie erkannte die Schönheit als wahre Erhabenheit, eine Erhabenheit, die sich aus der Tatsache ergibt, dass sie selbst die in den wichtigen moralischen Instanzen übliche Komplexität von Macht und Moral zerschmettert. Die Moral der Schönheit beurteilt genauso wenig wie sie verurteilt, sie befreit.“⁶

Saint Phalles sonderbar repräsentative Arbeiten, die zu ihren „Schießbildern“ führen, passen zur „Poesie der Ungleichartigen“.⁷ Genauso wie Oppenheim geht sie ganz und gar auf die Dichotomie von Themen wie Repräsentation/Abstraktion, männlich/weiblich, Natur/Kultur ein. In den späten 50er- und 60er-Jahren sind beide Künstlerinnen von weggeworfenen Dingen fasziniert, sie definieren Kunst und Leben durch ständig erneuerte Kreativität und begrüßen in Bildern, Grundsätzen und Verhaltensweisen die frauenorientierten Stellungnahmen über Macht. Der Kritiker Thomas McEvilley schreibt über Oppenheim, dass „ihre aktive Präsenz im kulturellen Bereich—dem Patriarchat zufolge dem Reich der Männer—eine Eigendynamik erreicht hat. Ihre Probleme im Hinblick auf „Selbstvertrauen“ und „Minderwertigkeitsgefühle“ scheinen sich gelöst zu haben. Sie war sich sicher, Teil des kulturellen Diskurses, ja sogar ein wichtiger Beitrag dazu zu sein.“⁸ Dies gilt auch für Niki de Saint Phalle.

Historisch gesehen erreichte Saint Phalle festen Boden unter ihren Füßen, als sie ein 22 Long Rifle Gewehr in die Hand nahm und auf ein Bild zielte. Und ihre spektakulären, stabilen Nanas haben sich für immer im Bewusstsein der Öffentlichkeit eingeprägt. Ihre anfänglichen bastlerhaften Strategien waren aber der Ausgangspunkt für diese Kultsymbole. Sie schufen „einen Wirkungsbereich, in welchem der Unterschied zum Ausdruck kam“, und zwar im Sinne von Geschlecht, Größenordnung und Fantasie. Und „die Qualität des Endergebnisses darf nicht mit irgendeinem Schönheits- oder Reinheitsideal verglichen werden, auch nicht mit einer Ursprünglichkeit, die angeblich in „Gesetzen“ über Kunst oder historischen Gerichtsentscheiden verankert ist.“⁹ Stattdessen spielten für die Bricoleuse Saint Phalle Überschneidung und Auslegung eine wichtige Rolle. Genauso wie Figuren eines Schachspiels, Papierschnitzel und Knöpfe in der Farbe eingeschlossen waren, so war auch ihr Schicksal als bedeutende Künstlerin des zwanzigsten Jahrhunderts in diesen Arbeiten enthalten.

Michelle Grabner ist eine amerikanische Bildhauerin, Ausstellungskommissarin und Kunstkritikerin. Michelle Grabner ist seit 2009 Vorsitzende der Gemälde- und Zeichnungsabteilung der Chicago Art Institute, und wird bei der kommenden Whitney Biennale stellvertretende Kommissarin sein.

5. Jana Sawicki, *Disciplining Foucault: Feminism, Power and the Body*, (New York: Routledge, 1991), S. 102-03.

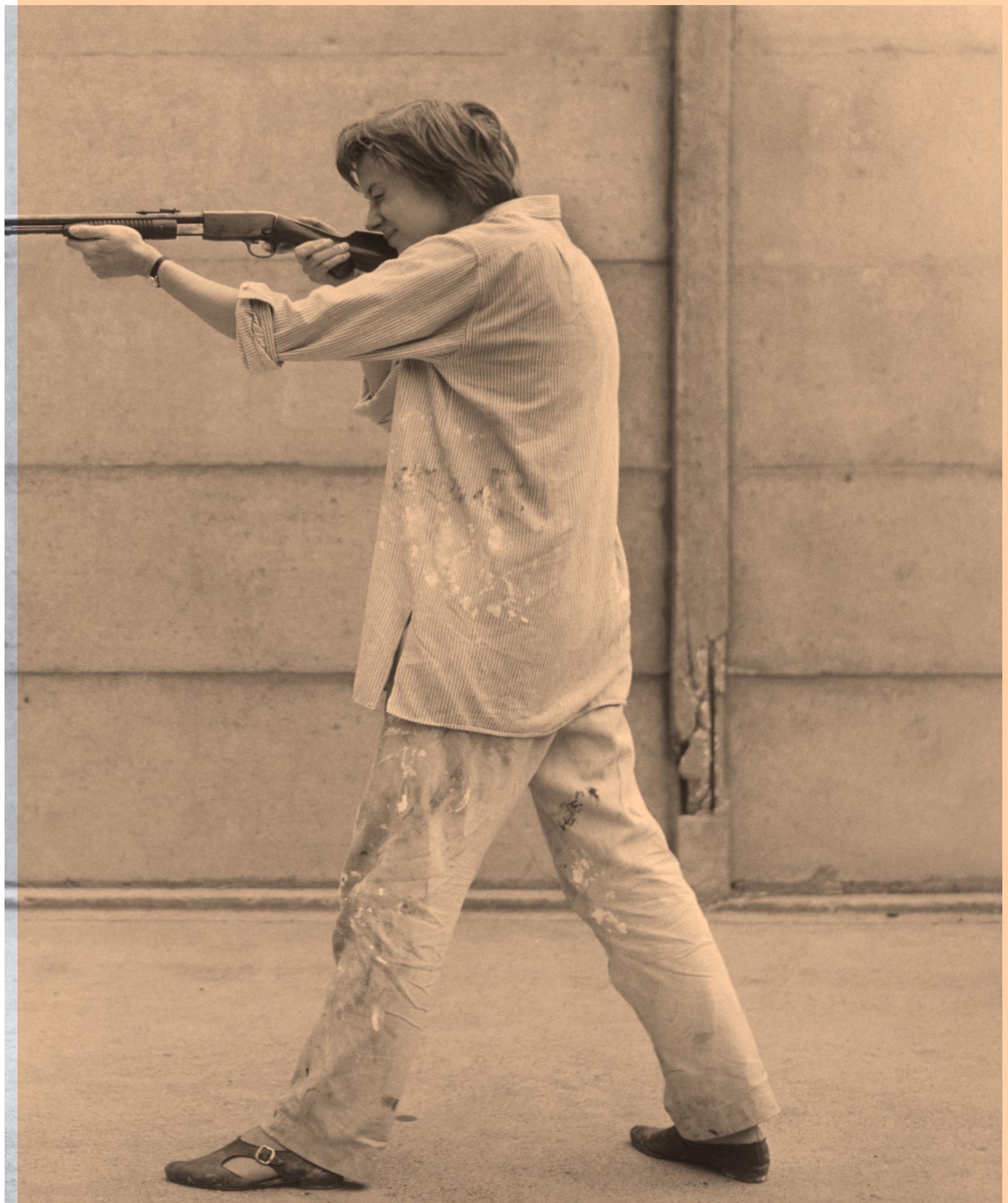
6. Thomas McEvilley, „Basic Dichotomies in Meret Oppenheims Work,“ *Beyond the Tea Cup* (New York: Independent Curators Incorporated, 1996), S. 50.

7. Rita Bischof, Beerdigungsansprache von Meret Oppenheim, (20. November 1985).

8. Josef Helfenstein, „Against the Intolerability of Fame,“ *Beyond the Tea Cup* (New York: Independent Curators Incorporated, 1996), S. 32.

9. McEvilley, S. 53.
10. Robert Storr, „Elizabeth Murray: Shape Shifter,“ (New York: Museum of Modern Art, 2005), S. 14.





JACQUES VILLEGLÉ
in Zusammenarbeit mit Odile Felgine

Niki de Saint Phalle und ich

Der erste Kontakt mit Niki de Saint Phalle erfolgte per Telefon. Als mich Daniel Spoerri an einem Dezembertag im Jahre 1960 anrief, kannte ich ihn erst seit eineinhalb Monaten. Ich hatte die Verantwortung über einen Ausstellungsraum beim Salon Comparaisons¹ und er wollte mit mir über eine junge Frau namens Niki Mathews sprechen, die „mit Pfeilen Bilder macht“. „Sie malt ein Ziel auf eine Leinwand und fordert Besucher und Zuschauer dazu auf, das Bild als Zielscheibe zu benutzen.“ Ich habe darin gleich ein Spiel gesehen, erst recht, wo für mich das Spiel einen besonderen, kulturellen Stellenwert hat. Ein abgerissenes Plakat aus der Straße holten, es einrahmen und es in einer Galerie oder auf einer Messe zeigen ist etwas, was an einen *homo ludens* denken lässt. Bilder beim Pfeilschießen herzustellen entsprach meiner Vorstellung von Kunst. Daniel gab mir die Telefonnummer von dieser sogenannten Niki, und als ich sie anrief, antwortete mir eine Männerstimme. Ich sagte: „Guten Tag, Villeglé am Apparat, ich würde gerne mit Niki Mathews sprechen.“ Die Stimme am anderen Ende der Leitung schrie: „Mathews, ein Anruf für dich.“ Niki kam schließlich ans Telefon und ich erklärte ihr: „Daniel Spoerri hat mir den Vorschlag gemacht, Ihnen den Ausstellungsraum, für den ich beim Salon Comparaisons verantwortlich bin, zur Verfügung zu stellen. Er hat mir von Ihrer Vorstellung von Kunst erzählt und ich würde mich freuen, wenn Sie bei dieser Gelegenheit etwas von Ihrer Arbeit zeigen möchten.“ Sie lud mich daraufhin ein, das entsprechende Werk anzusehen. Ich hatte mit Daniel Spoerri über die Größe des Werks gesprochen, da der Ausstellungsraum, den ich zur Verfügung hatte, nicht sehr groß war. Wir vereinbarten die Ausmaße und ich erklärte ihm, dass sie nicht viel Abstand haben würde, um die Pfeile abzuschießen. Ich merkte, dass sie ein wenig enttäuscht war, weil ich ihr keinen Besuch abstatten konnte, ich erklärte ihr aber, dass ich müde war und viel Arbeit hatte. Ich fand es in Ordnung, die Angelegenheit telefonisch zu regeln. In der Zwischenzeit erfuhr ich, dass sie unter dem Namen Niki de Saint Phalle ausstellen würde und dass sie die Freundin von Tinguely war. Ich lernte sie also erst am Tage der Ausstellung kennen, das war

Anfang 1961. Tinguely, Niki und alle eingeladenen Künstler hielten sich sehr wohl an die von mir erteilte Vorschrift, keine allzu großen Werke zu schicken. Da ich müde war, ging es bei unseren Gesprächen um unseren Gesundheitszustand.

Nach der Ausstellungseröffnung waren wir alle zusammen im selben Café am Platz des Trocadéro, ich merkte aber, dass sich die Schweizer Gruppe der Nouveaux Réalistes (Künstlergruppe des Neuen Realismus) etwas abseits hielt. Tinguely, Spoerri und Niki saßen abseits an einem anderen Tisch. Ich saß mit Freunden, Bernard Heidsieck und Françoise Janicot unter anderen, am Tisch daneben, aber wir tranken ein Glas ohne den Anspruch, unter uns bleiben zu wollen. Ich merkte, dass Tinguely innerhalb der Gruppe der Nouveaux Réalistes unabhängig bleiben wollte.

Wir trafen uns dann im Mai wieder bei der Ausstellung der Nouveaux Réalistes in der Galerie J. Niki war von den Amerikanern Jasper Johns und Robert Rauschenberg, die sich gerade in Paris aufhielten, ganz begeistert. Niki trug wohl Jeans und ein Männerhemd, oder ein T-Shirt. Sie hatte eine jüngere Schwester, Elizabeth, die wie ihre Mutter sehr manierlich gekleidet war. Es entsprach also gar nicht deren Geschmack, dass die Schwester in Jeans ankam. Wenn Niki maßgeschneiderte Kleider trug, was vorkam, kam sie mir ein wenig lächerlich vor. Sie hätte es sich wohl durchaus leisten können, da die Familie Saint Phalle, auch als sie pleite war, einen gewissen Wohlstand bewahrt hatte. Niki passte sich dem Bohemeleben der Impasse Ronsin² problemlos an. Leider war ich bei den Schießaktionen, die sie zu jener Zeit organisierte, nie zugegen.

Einmal diskutierte ich mit ihr unter vier Augen, das war Anfang des Jahres 1962, als die Vorbereitungen des Salon Comparaisons im Gange waren. Wir sollten Fotos von der Aktion machen, um das Thema unserer Ausstellung zu erläutern. Diese sollte im Wesentlichen den Nouveaux Réalistes gewidmet sein, nicht wie jene im Jahr zuvor, die allerlei Kunstrichtungen präsentierte. Yves Klein sollte ein Void zeigen. Um es zu erläutern hatte er vorgesehen, zwei Fotos für den Ausstellungskatalog des Salons zu machen, das erste mit dem Ausstellungsraum ohne Bild, das zweite mit den Werken der an der Ausstellung beteiligten Nouveaux Réalistes im Raum. Klein war organisatorisch sehr kompetent und, dank der Vermittlung des Rosenkreuzerordens (Rose-Croix)³ hatte er mit dem Präsidenten des Salons Violet, der vorher stattgefunden hatte, vereinbart, vor der Museumseröffnung alle Gemälde des Ausstellungsraums, der für uns vorgesehen war, abnehmen zu dürfen. Harry Shunk fotografierte zuerst den leeren Raum, dann den Raum mit den von uns mitgebrachten Werken. Aus diesem

1. Ein von Pariser Galeristen im Jahre 1954 gegründeter Salon.

2. Ort im 15. Pariser Arrondissement, wo sich Tinguelys Werkstatt befindet.

3. Rose-Croix (Rosenkreuzerorden) ist eine im 17. Jahrhundert gegründete, theosophische und mystische Gesellschaft.

Grund war ich am 26. Januar gegen halb acht, viertel vor acht mit Niki in der Galerie J in der Rue Montfaucon verabredet, wo Werke mittleren Ausmaßes bereit standen, um in diese provisorische Ausstellung transportiert zu werden. François Dufrêne half uns dabei und brachte eines seiner Bilder, das die Rückseite einer Plakatwand präsentierte. Auch Harry Shunk und Yves Klein warteten auf uns. Harry Shunk hat also die beiden Fotografien gemacht.

Ich erinnere mich noch, wie Niki zwischen dem schwarzen Flügel eines Vogels ihrer Assemblage und einer schwarzen Hand auf meinem abgerissenen Plakat eine Parallele gezogen hat. Nachdem die Fotos von dieser Inszenierung gemacht worden waren, bin ich mit Nikis altem 2CV in die Galerie J zurückgefahren, um die Gemälde zurückzubringen. Sie bedauerte, dass von Deschamps nichts gezeigt wurde, und ich konnte das als Vorwurf deuten, da ich in der Galerie J darauf verzichtet hatte, ein Werk von ihm mitzunehmen. Ich sagte ihr, dass ich am Vorabend mit Gérard Deschamps telefoniert und ihn dabei gebeten hatte, mit einem seiner Bilder zu kommen. Er wohnte in der Rue du Président Doumer, also nicht weit vom Museum entfernt. Außerdem war er zehn Jahre jünger als ich und hatte sehr viel Zeit. Ich konnte seine Abwesenheit so verstehen, dass er wenig Lust hatte, zu einer Gruppe zu gehören, die Pierre Restany auf allzu autoritäre Weise leitete. Diese Zurückhaltung hat er später auf hartnäckige Weise unter Beweis gestellt.

Zu diesem Zeitpunkt begann Gérard Deschamps, leuchtend rosafarbene Planen der amerikanischen Luftwaffe auszustellen, die in Kriegszeiten zur Kennzeichnung provisorischer Landepisten benutzt worden waren. Niki war misstrauisch, da sie annahm, er würde seine prächtigen Lumpen-Assemblagen aufgeben. Tinguely war gegenüber der Gruppe der „Affichisten“ voreingenommen, die von Bretterzäunen stammende, schon fertige Werke ausstellten. Er hingegen verwandelte lieber die Materie, stellte sie sinngemäß auf den Kopf, und machte daraus Maschinen, die mit industriellen, haushälterischen oder straßenbaulichen Zwecken nichts zu tun hatten. Da ich es seit einigen Monaten wusste, merkte ich, dass Tinguely, der Bildhauer und Monteur, misstrauisch war, und ich hörte aus den Gesprächen mit Niki einen Vorwurf heraus. Ich gab daher ausweichende Antworten, um unsere Beziehung, die in Ordnung war, nicht abflauen zu lassen. Ich wollte die kreative Ausdrucksweise ihrer Arbeiten, für welche unheimlich viele Manipulationen notwendig waren, nicht kritisieren.

Diese Ausstellung im Jahr 1962 war sehr erfolgreich. Ich weiß nicht mehr, wie wir bei der Ausstellungseröffnung zueinander standen, aber ich

war der Meinung, eine gute Auswahl von Werken getroffen zu haben und die Gruppe in ihrer Gesamtheit zu präsentieren, César ausgenommen, da sein Kunsthändler unserer Bewegung misstraute. Er fand, die Kompressionen seien kommerziell alles andere als wirksam und könnten Césars Ruf bei seiner Kundschaft ruinieren.

Niki hatte viele gesundheitliche Probleme. Als sie im Juni den Altar *Autel O.A.S. (Œuvre d'art sacré – göttliches Kunstwerk)* in der Galerie Rive droite ausstellte, machte Jean Larcade nicht, wie sonst üblich, ein Essen anlässlich der Ausstellungseröffnung. Die Beziehungen konnten also gar nicht stabil bleiben. Anlässlich des 10. Jahrestages der Nouveaux Réalistes im Jahre 1970 habe ich in Mailand mit ihr und einigen italienischen Kollegen zu Abend gegessen. Ich merkte, dass sie über die Ausstellung in der Rotonda della Besana glücklich war, ich aber fand, dass ihre Gipsfiguren nachgedunkelt waren und uns in alte Zeiten zurückversetzten. Ich stellte auch fest, dass sie deswegen so überglücklich war, weil sie wusste, dass sie in der Einkaufsgalerie Victor Emmanuel eine Schießaktion würde veranstalten können. Es schien mir aber, dass sie es sehr wohl verstand, sich in der Öffentlichkeit auf recht natürliche Weise selbst zu loben.

1980 bei ihrer ersten großen Retrospektive im Museum Moderner Kunst im Pariser Centre Georges Pompidou hatten sich ihre Werke zwischen den Schießaktionen und den *Nanas* sehr stark weiterentwickelt gehabt, und ich war nun neugierig, ob dank dieser Retrospektive ein Zeitpunkt zu erkennen war, an dem sie eventuell eine andere Richtung in ihrem Schaffen eingeschlagen hatte. Im Laufe der siebziger Jahre waren die kunterbunten *Nanas* mit ihren glatten Oberflächen an die Stelle der Schießbilder, der Gipswerke und der antiautoritären sowie religiösen und familiären Überlegungen getreten, und so sah ich, dass kein Umbruch stattgefunden hatte. Ihre Arbeiten beschrieben eine Kurve, hatten sich mit der Zeit weiterentwickelt und man konnte also nicht sagen, dass sie zu einem bestimmten Zeitpunkt eine andere Richtung eingeschlagen hätte. Ihre Pfeilspiele entsprachen durchaus der Einstellung der Nouveaux Réalistes, die sich der Kunst der Maler entgegenstellten, die ihre Techniken zu verbessern und durch ihren Pinselstrich ihre Sensibilität zum Ausdruck zu bringen suchten. Man konnte damals sagen, dass es sich um Antimalerei handelte, dass Niki de Saint Phalle eine *anartiste* war, wie Geneviève Bonnefoi es formulierte, dass also ein Konzept vom Ende der Kunst zu ihren Vorstellungen über Kunst gehörte. Ihr Werk beweist, dass sie sicherlich nie wirklich an eine Zerstörung oder Vernichtung des Kunstbegriffs dachte, sondern vielmehr

ihrer Vorgehensweise, ihre Einstellung, auf welche Art ein Werk hergestellt werden soll, verändert hat.

Als Niki angefangen hat, mit Keramiken zu arbeiten, bestand eine ihrer eigentlichen Stärken darin, dass sie die Inspirationsquelle dieser Technik akzeptiert hat. Als sie noch jung war, reiste sie nach Barcelona, wo sie Gaudí's Architektur und den Güell-Park entdeckte, und anschließend hat sie laut und klar angekündigt: „Das ist genau das, was ich machen will“. Und als sie dann mit ihren Werken angewandter Kunst Geld verdiente, steckte sie es in den etwa sechzig Kilometer nördlich von Rom gelegenen Tarot-Garten.

Nikis Werke, die wir geschätzt haben, hatten in den sechziger Jahren nur bei sehr wenigen Sammlern Erfolg. Und als zwanzig Jahre später die Museen begannen, Interesse zu zeigen, stellten wir fest, dass Nikis Arbeiten bei den Sammlern in Umlauf kamen, die mit jenen Werken untereinander handelten, die ich und meine Freunde unter den Nouveaux Réalistes bewunderten. Jene waren sehr begeistert, die Werke an Museen verkaufen zu können, sie waren jedoch etwas verbittert, als sie feststellten, dass ihr Geschmack und der unsere so wenig gemein hatten. Niki war sich wohl im Klaren darüber, dass ihre Jugendwerke in der Öffentlichkeit nur geringe Begeisterung auslösten. Eine Gruppe mit drei Nanas war nach Hannover bestellt worden. Anfangs waren die Leute sehr, sehr misstrauisch, einige Jahre später hatten sie sie jedoch sehr liebgewonnen. Kunstkarten wurden herausgegeben und wurden sehr beliebt.

Ich glaube, zum letzten Mal habe ich sie bei der Eröffnung des Tinguely Museums in Basel gesehen. Viele Freunde von Tinguely waren gegen dieses Museum, weil es einem Pharmalabor zu verdanken ist. Der Architekt Mario Botta hat alles andere als wirklichkeitsfremde oder bunt zusammengewürfelte Konzepte. Er hat eine große Maschinenhalle umgebaut und die Museumsverwaltung sowie die Sachverständigen, wie z.B. Pontus Hulten, haben das Archiv und die Sicherheitsfrage im Hinblick auf die ganzen schriftlichen Dokumente und Veröffentlichungen, die auf Tinguely und sein Werk Bezug nehmen, bestens organisiert. Zu Lebzeiten hatte Tinguely unter anderem vorgehabt, ein Museum in einer ehemaligen Fabrik namens La Verrerie einzurichten, wer aber hätte es finanziert? Die Leiter der Pharmalabors in Basel hatten Tinguely zu seinen Lebzeiten gekannt und ihn manchmal finanziell unterstützt. Ein Museum einzurichten, das ihrem Labor gehörte, war also eine Möglichkeit. Was hätten jene, welche sich gegen die Unterstützung dieses Labors aussprachen, getan, um Niki dabei zu helfen, ein Museum in weniger als fünf Jahren nach dem Tod Tinguelys zu eröffnen?

Ich habe Niki sehr bewundert, als sie ihre Rede gehalten hat, denn man merkte, wie schlecht es um sie gesundheitlich bestellt war. Sie hielt sich stramm mit ihren Händen am Schreibtisch fest, um nicht umzufallen, aber sie widersprach mit entschiedener Stimme, auf verständliche Weise, mit klaren Worten und ohne aggressiv zu sein allen Gegnern, die sich gegen die Verwirklichung dieses Projekts gestellt hatten. Ein Museum ist natürlich eine Art Friedhof, das gehört zum menschlichen Dasein, aber innerhalb von fünf Jahren ein so gut verwaltetes Museum einzurichten, das schaffen nur wenige. Man sieht, wie klug es von Tinguely war, einer bemerkenswerten Frau zu vertrauen, denn es gibt nicht viele Witwen und Erben, die in der Lage sind, die richtigen Entscheidungen zu treffen, damit ein Werk weiterlebt.

Niki verfügte über einen natürlichen Lebenssinn. Unter bestimmten Gesichtspunkten, die sehr komplex sind und mit ihrer Erziehung zu tun haben, konnte sie sehr natürlich wirken. Eine an André Gide erinnernde Offenheit in ihren schriftlichen Werken hat sie zur perfekten Künstlerin gemacht.

Ich erinnere mich daran, dass mir ein Kunsthändler Anfang der siebziger Jahre erzählte, dass sie ihm, als er ihr einen Besuch abstattete, ein Getränk in einem ungewaschenen Glas servierte. Er zog daraus den Schluss, dass es eben die Art eines Mädchens war, das die Klosterschule des Sacré Coeur in New York besucht hatte und daher mit Haushaltsarbeiten nicht vertraut war. Ich glaube aber eher, dass sie sich gesagte hatte: „Ich darf ihm nicht zu verstehen geben, wie viel mir sein Besuch wert ist, und ich muss ihn wie den letzten Dreck behandeln.“ So gesehen ist ihre Komödie weniger spektakulär als jene von Tinguely.

Diese Zusammenarbeit zwischen zwei Künstlern ist ein seltener Erfolg. Anfangs merkt man, dass Tinguely viel verspielter ist und lustige Ideen hat. Bevor er Niki kennengelernt hat, hatte er geometrische Plastiken gemacht, die bei Denise René ausgestellt wurden. Sie hat ihm die Federn, die Farben gebracht, und wenn man an den Tarot-Garten denkt, der nach dem Tod Tinguelys fertiggestellt worden ist, so kann man nicht behaupten, dass sie von seinem Ruhm profitiert hat, denn alles entspricht der Logik des Gartens. Es handelt sich hier um Künstler, die sich gegenseitig ergänzt haben.

Villeglé, 25. November 2009

Jacques Villeglé, geb. 1926, ist ein französischer Künstler. Er gehört seit der Unterzeichnung des Manifests im Oktober 1960 zur Künstlergruppe des „Nouveau Réalisme“ und hat Niki de Saint Phalle als erster offiziell eingeladen, zusammen mit den „Nouveaux Réalistes“ an Ausstellungen teilzunehmen. Er wird seit 1999 von der Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois vertreten.

VON NIKI MATHEWS
ZU NIKI DE SAINT PHALLE:
EINIGE BIOGRAFISCHE
ANHALTSPUNKTE
ZU DEN JAHREN 1956-1965

1956-1958

Die Familie Mathews (Harry, Niki und ihre beiden Kinder Laura und Philip) lebt in Lans-en-Vercors in den französischen Alpen. Niki malt eine Serie von Ölbildern, die sie 1956 zum ersten Mal in Sankt Gallen ausstellt.

Im August kehrt die Familie nach Paris zurück und bezieht eine kleine Wohnung in der Rue Alfred Durand-Claye.

Harry und Niki besuchen regelmäßig den Louvre und andere Museen. Niki entdeckt die Werke von Paul Klee, Henri Matisse, Pablo Picasso und jene des Douanier Rousseau. Dank Harry Mathews lernt sie zahlreiche, zeitgenössische amerikanische Autoren wie John Ashbery und Kenneth Koch kennen. Im Jahre 1956 begegnet Niki Jean Tinguely und seiner Frau Eva Aeppli.

Sie besichtigt den *Palais Idéal* von Joseph Ferdinand Cheval in Hauterives.

Niki ersucht Jean Tinguely, ein Metallgerüst zu schweißen, aus dem sie mit Spachtelmasse ihre erste Skulptur herstellt.

1959

Niki de Saint Phalle entdeckt im Pariser Museum Moderner Kunst die Werke der amerikanischen Künstler Jasper Johns, Willem de Kooning, Jackson Pollock und Robert Rauschenberg.

1960

Niki trennt sich von Harry Mathews; er zieht mit den Kindern in die Rue de Varennes, Niki aber bleibt in der Rue Alfred Durand-Claye. Sie macht weiterhin ihre künstlerischen Experimente, vor allem Assemblagen aus Gips und Schießbilder.

Am Ende des Jahres zieht sie zusammen mit Jean Tinguely in die Impasse Ronsin, wo sie sich eine Werkstatt teilen.

Er macht sie mit Pontus Hulten, dem Direktor des Stockholmer Moderna Museet bekannt, der ihr die Möglichkeit bietet wird, an damals wichtigen Ausstellungen teilzunehmen und der einige ihrer Werke für das Moderna Museet ankaufen wird.

1961

Im Februar wird Niki de Saint Phalle von Jacques Villeglé zum *Salon Comparisons : Peinture - Sculpture* im Pariser Museum Moderner Kunst eingeladen, wo sie eine Assemblage mit einer Zielscheibe, *Portrait of my lover*, ausstellt.

Am 12. Februar organisiert sie in der Impasse Ronsin die erste von etwa zwölf Schießaktionen, die 1961, 1962 und 1963 stattfinden. Es geht darum, mit einem Gewehr auf mit Spachtelmasse bedeckte Bildoberflächen zu schießen, sodass Farbbeutel zerplatzen und die Farbe auf dem Bild verspritzen. Die fertige Arbeit erhält dann die Bezeichnung „Schießbild“. Bei der ersten Aktion sind mehrere Vertreter des „Nouveau Réalisme“ anwesend. Pierre Restany ist ganz begeistert und lädt Niki ein, sich der Gruppe anzuschließen, zu der Arman, César, Christo, Gérard Deschamps, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri, Jean Tinguely und Jacques Villeglé gehören.

Im März nimmt Niki de Saint Phalle an der Ausstellung *Bewogen Beweging* teil, die von Pontus Hulten im Stedelijk Museum in Amsterdam organisiert wird. Anschließend wandert die Ausstellung in das Stockholmer Moderna Museet und dann ins Louisiana Museum im dänischen Humlebaek.

Am 20. Juni nehmen Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle und Jean Tinguely in der amerikanischen Botschaft in Paris an der konzertanten Performance von John Cage, *Variations II*, teil. Während David Tudor das Werk von John Cage am Klavier aufführt, stellen die Künstler ihre Werke auf der Bühne her.

Pierre Restany organisiert vom 30. Juni bis 12. Juli in der Galerie J, die von seiner Frau Jeannine de Goldschmidt geleitet wird, Nikis erste Einzelausstellung, *Tir à volonté*. Die Besucher werden aufgefordert, auf die Bilder zu schießen. Leo Castelli, Robert Rauschenberg, Jasper Johns und alle Vertreter des „Nouveau Réalisme“ sind bei der Ausstellungseröffnung anwesend. Rauschenberg kauft ein „Schießbild“.

Pierre Restany präsentiert das „Festival des Nouveaux Réalistes“ in der Galerie Muratore in Nizza. Am Abend der Ausstellungseröffnung, am 13. Juli, veranstaltet Niki de Saint Phalle eine Schießaktion in der Abbaye de Roseland und alle „Nouveaux Réalistes“ beteiligen sich.

Marcel Duchamp macht Niki de Saint Phalle und Jean Tinguely mit Salvador Dalí bekannt. Auf einer Spanienreise im August werden sie eingeladen, an einem Fest zu Ehren von Dalí teilzunehmen. Sie bauen einen Stier aus Gips und Papier in Naturgröße, der als Feuerwerk in der Arena von Figueras explodiert.

Im Oktober nimmt Niki de Saint Phalle an der Ausstellung *The Art of Assemblage* im Museum of Modern Art in New York teil, die anschließend im Dallas Museum for Contemporary Art und im San Francisco Museum of Art gezeigt wird. Zwischen Juni und September veröffentlichen mehr als fünfzig Zeitschriften und Zeitungen Artikel über Nikis Werke.

Im Herbst zieht Larry Rivers mit seiner Frau Clarice in eine der Werkstätten der Impasse Ronsin; sie befreunden sich schnell.

1962

Im Februar fahren Niki de Saint Phalle und Jean Tinguely nach Kalifornien, wo sie den Watts Towers von Simon Rodia in der Nähe von Los Angeles besichtigen. Zusammen mit Niki de Saint Phalle veranstaltet er das Happening *Study for the End of the World Number 2* in der Wüste von Nevada.

Niki de Saint Phalle veranstaltet ihre beiden ersten Schießaktionen in den USA, die erste findet am 4. März vor Virginia Dwans Haus am Strand von Malibu statt und die zweite mit Hilfe des Assistenten Ed Kienholz in den Bergen oberhalb von Malibu.

Niki de Saint Phalle und Jean Tinguely begeben sich nach Mexiko.

Am 4. Mai nehmen Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely und viele andere unter der Leitung von Merce Cunningham bei der Aufführung des Stücks von Kenneth Koch, *Construction of Boston*, im Maidman Playhouse in New York teil; ihre *Vénus de Milo* wird auf der Bühne unter Beschuss genommen.

Nach ihrer Rückkehr nach Europa präsentiert sie zehn Schießbilder und Altar-Arbeiten in der Galerie Rive Droite in Paris. Alexandre Iolas besucht diese Einzelausstellung und lädt sie ein, im Oktober in New York Werke auszustellen. Er wird Niki jahrelang finanziell unterstützen und zahlreiche Ausstellungen für sie organisieren. Dank seiner Vermittlung lernt Niki de Saint Phalle die surrealistischen Maler Victor Brauner, Max Ernst und René Magritte kennen.

Yves Klein stirbt unerwartet am 6. Juni. Zwischen dem 30. August und dem 30. September nehmen Niki sowie Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely und Per Olof Ultvedt am *Dylaby* (*Dynamic Labyrinth*), einer beachtenswerten Installation im Stedelijk Museum in Amsterdam, teil. Zwischen dem 15. Oktober und dem 3. November präsentiert Alexander Iolas ihre erste New Yorker Einzelausstellung. Bei diesem Anlass zeigt sie ihre *Hommage au Facteur Cheval*, eine ziemlich komplizierte Konstruktion, auf die das Publikum schießen soll, sowie zehn weitere Werke.

1963

Im Mai organisiert Virginia Dwan eine Schießaktion in Los Angeles, bei der Niki auf einen monumentalen *King Kong* feuert. Dieses Werk wird dann vom Moderna Museet in Stockholm angekauft.

Niki de Saint Phalle und Jean Tinguely kaufen den Landgasthof „Auberge du Cheval Blanc“ in Soisy-sur-École im französischen Département Essonne.

Niki de Saint Phalle stellt Überlegungen zu den verschiedenen Frauenrollen an, die zur Herstellung von gebärenden Frauen, fressenden Müttern, Hexen und Prostituierten führen.

1964

Niki de Saint Phalle verbringt den Sommer in Lutry, in der Nähe von Lausanne, wo sie große Köpfe aus Pappmaché und Wolle herstellt, ihre Bräute und ihren *Saint Georges et le Dragon* (Heiliger Georg mit dem Drachen).

Im September findet in der Hanover Gallery ihre erste Londoner Einzelausstellung statt. Im Oktober begibt sie sich nach New York, wo sie im Hotel Chelsea wohnt und arbeitet und dabei eine Serie von Kollagen herstellt: *Nanas*, Herzen und Drachen.

1965

Die schwangere Clarice Rivers inspiriert Niki de Saint Phalle und im April fertigt sie ihre ersten *Nanas* (Frauenfiguren) aus Pappmaché und Wolle an.







"In 1961 I shot at Daddy, all men,
small men, tall men, big men, fat men,
men, my brother, society, the Church,
the convent, the school, my family,
my mother, all men, Daddy, myself,
men. I shot because it was fun and
made me feel great. I shot because
I was fascinated watching the painting
bleed and die. I shot for that moment
of magic. Ecstasy. It was a moment
of scorpionic truth. White purity.
Sacrifice. On your marks! Get set!
Fire! Red, yellow, blue—the painting
is crying; the painting is dead.
I have killed the painting. It is reborn.
War without victims."

NORBERT NOBIS

Niki de Saint Phalle – the times we met

At that time I had no idea what the appointment as coordinator of the Documenta-Foundation's "Ambiance Programme" at documenta 4 in Kassel in 1968 held in store for me. I was still a young student of art history at the University of Bonn and the fact that I had a very good command of four languages had led to this appointment in spite of my complete ignorance of contemporary art. The "Ambiance Programme" had invited a large contingency of artists to Kassel so that they could build up their installations themselves and it was my job to take care of them, to interpret for them and to assist them with their work wherever I could. I got to know many artists, including Dan Flavin, Ed Kienholz, Christo, Gianni Colombo, Joseph Beuys, Carl Andre and Bob Rauschenberg.

It was Bob Rauschenberg who invited me to an evening at the Staatstheater: "They are putting on an autobiographical play by Niki de Saint Phalle called "ICH" and Niki has also designed the stage set." I had never heard of the artist, but I went along all the same. The play was both extraordinary and exciting, and the stage set was absolutely stunning. At the *premiere* party after the performance I met Niki de Saint Phalle personally and I was greatly impressed by her natural manner, her charm and her charisma. It was a crazy night and there was a lot of drinking and merrymaking.

A short time later, in an exhibition at the Kunsthalle in Düsseldorf, I was able to familiarize myself with the work of Niki de Saint Phalle much more deeply and an inflatable "Nana" embellished my student digs in Bonn from that day on.

During the years that followed, the years that marked the end of my studies and the beginning of my museum career, I somehow lost contact with Niki and her work. Exhibitions of her works seldom took

place in Germany, but there was quite a commotion in the German press when three huge "Nanas" were erected in a public space in Hanover thanks not least to the negotiating and persuading skills of Hanover's then image promotion officer Mike Gehrke, who had made the artist's acquaintance at her exhibition at the Kunstverein Hanover in 1969. This large-scale erection of sculptures in a public space was her very first commission of this magnitude.

Meanwhile I had found a post at the Ulm Museum where I was responsible for Modern Art. It was in this capacity that I was also to curate a large-scale sculpture exhibition in the grounds of the first Regional Garden Show in Baden-Württemberg in 1980. The many sculptures I managed to obtain for the exhibition included a large work by Niki de Saint Phalle, which was later to be installed in the grounds of the University. Taking place at the Ulm Museum at the same time was the very first exhibition of Niki de Saint Phalle's graphic oeuvre. Naturally, Niki came for the exhibition and it is not difficult to imagine how pleased I was to see her again. Although I personally no longer have my copy of the beautiful screenprint that was specially produced for the occasion, it has been in the proud possession of my family ever since.

I arrived at the Sprengel Museum in Hanover—the capital of Lower Saxony—in 1983 and the daily drive from my apartment to the museum took me past the three "Nanas" on the Leibnizufer. Whenever the traffic lights were at red and I was able to gaze at the three buxom women for a while, my working day would always begin with a smile.

Great was the joy when the City decided to commission Niki de Saint Phalle with the redesigning of the Grotto of the Royal Gardens at Herrenhausen. She had already transformed interiors in the Giardino dei Tarocchi in Italy with mosaics of coloured glass and mirror shards, and this fantastic kaleidoscope of colours was to serve as the model for the Grotto at Herrenhausen. Although her health was already failing, Niki came to view the Grotto. Ever since her three "Nanas" had been gracing the public spaces of Hanover, Niki had felt a tight bond with this city and she did not shy away from the long journey and the North German

climate that was so harmful to her health. Thus it was that the dinner given in her honour by the Lord Mayor took place in one of the showhouses of the Berggarten, Hanover's famous botanical garden, where the air was particularly beneficial for her lungs. Niki had remembered me and had expressly requested that I would be invited to the dinner as well. That evening spent in a special, not to say extraordinary, setting with an artist who was visibly thrilled not only about her forthcoming task but also at being in Hanover once again is one of my fondest memories of Niki de Saint Phalle.

"I have a very special feeling for Hanover," she once said, and it was this special feeling that doubtless gave rise to her donation of over 400 works from every period of her oeuvre to the Sprengel Museum on 19th November 2000. The opening of the museum's exhibition occasioned by the donation was the very last time I was able to meet up with Niki de Saint Phalle. It was a magnificent celebration with hundreds of guests and many of her friends, who had travelled specially for the occasion.

Niki de Saint Phalle died in San Diego on 21st May 2002.

She is the only woman to have been made an honorary citizen of Hanover.

Dr. Norbert Nobis. Born 1945. Coordinator of the documenta-Foundation's "Ambiance Programme" at *documenta 4* in Kassel in 1968. Assistant to Edward Kienholz from 1969 until 1973. Westphalian State Museum in Münster from 1977 until 1979. Museum Ulm from 1979 until 1983. Deputy Director and Head of the Department of Prints and Drawings of the Sprengel Museum Hannover from 1983 until 2010. Advisor to different Foundations. Founded the society "Kunst und Bühne" in 1994 with various theatrical productions of plays written by visual artists.



Niki de Saint Phalle, an exception among the Nouveaux Réalistes

Niki de Saint Phalle became an art legend by creating paintings with a gun. After attending the first shooting sessions organised by the young woman, Pierre Restany invited her to join the Nouveaux Réalistes. He read her paintings as a critique and parody of American action painting. According to him, her particular artistic gesture, which he described as "revolver drip painting," continued and revitalised Pollock's method. For many years, Saint Phalle herself suggested that she had created these shooting paintings in a state of intense emotion. In 1980, for example, she wrote clearly about the precedence of emotion in this development: "Sometimes, ideas lead to emotions. My shooting was an emotion that led to an idea." a few years later, she explained further, providing material for the future exegesis of her work: "In 1961 I shot at Daddy, all men, small men, tall men, big men, fat men, men, my brother, society, the Church, the convent, the school, my family, my mother, all men, Daddy, myself, men. I shot because it was fun and gave me a great feeling. I shot because I was fascinated watching the painting bleed and die. I shot for the sake of this magical moment. It was a moment of scorpion-like truth."

Today, Saint Phalle's shooting actions have been assimilated and recorded as part of a period of art history rich in incisive events that have now lost much of their edge. But have we ever really understood the regime of production of these works which, in a single season, made her famous around the world? Here it may be of help to go back to the late 1950s when, before she met Restany, the artist began including all kinds of objects in the surfaces that she coated with

plaster. The great diversity of these objects—tools, kitchen utensils, nails, toys, bottle stoppers, hooks, springs—is a precious guide. True, many of them convey aggression: they may indicate an orientation and point to the explosions ahead. For example, *Untitled*, a small painting from 1959, comprises a pistol, but it is a plastic pistol stolen from her son. Separated from her first husband, Harry Mathews, Niki de Saint Phalle was working at the time in a studio set up on the first floor of the family apartment near Porte de Vanves [southern Paris], or alternately in her studio in Impasse Ronsin, a backstreet where the alleys were cluttered with dustbins and rubbish. She did not look for the objects she used, she simply found them in her immediate environment, the one steeped in the presence of her children, or next to piles of discarded junk and building refuse covered in dust and sawdust. The puckish *Monkey (Toy Stuffed Monkey)*, in which she "randomly assembled" with Tingueley's help a few colourful samples also taken from the toy chest close at hand illustrates that moment when, dare I say it, carried away by the easiness of the appropriative gesture, she used whatever came to hand. We could also quote the miniatures, created no doubt with the same momentum, each a distinct exercise, into which she introduces thread, ropes, material, matches and buttons. Into one of these little "jewels" she even slipped twigs—a striking detail if we consider that when she was twenty-three Saint Phalle, during an internment in a psychiatric clinic in Nice, made her first collages by assembling twigs, grass and pebbles gathered in the hospital garden because she had no other material and felt an urgent need to paint. A few years later, the found object struck her as the ideal response to her excitement. She discerned the possibility of a form of expression that was more direct and quicker than the "months of slow and patient work" required by her painting in the past. Fast action, fast expression by means of a gesture that Hains compared to an abduction is what characterises all the different approaches brought together by Restany. With the exception of Tingueley, that "engineer of cogs" (Villeglé), whose mechanisms required a certain amount of concentration,¹ all the members of the group were moved by a feeling of urgency which made the role of

1. That being said, all Tingueley's work was oriented around the idea of speed and movement.

chance paramount and tended to leave the work of art to organise itself, in the manner of Arman filling the front window of the Iris Clert gallery with objects.

It was in an even higher pitch of exaltation that Saint Phalle created her shooting paintings. While the first works in this series incorporate no or very few objects, they necessarily include the bags of paint that would empty their contents when hit by the bullets. Illustrating no particular theme or narrative, as in *Grand Tir – séance de la galerie J*, first shown in June 1961, what they present is purely and simply the spectacle of the creation of a painting. Their magic is that of a fireworks display of colours that look as if they have come directly out of the tube and run all the way along a panel covered with a thick coat of plaster. Another painting close to these early *Tirs* is the *Fragment de l'Hommage au Facteur Cheval* made in New York in autumn 1962. In this work, too, the burst of paint, which has a fluidity and luminosity reminiscent of certain Colorfield painters, constitutes the main part of the image. But this shooting painting already belongs to a later stage in the artist's development. Less than a year and a half went by between the works exhibited in Paris at Restany's initiative and the hanging at New York's Iolas Gallery of the gigantic *Hommage au Facteur Cheval*, which this fragment comes from. However, as can be seen here, Saint Phalle's purpose changed considerably over this period of time as she was now using specific objects to organise sketches and settings that recapture the spirit of her figurative works. On the left side of the *Fragment de l'Hommage au Facteur Cheval*, we can thus see a vertical construction, crowned with sculpted animal figures recalling the gargoyles at the top of a cathedral. What had happened between the abstract *Tirs* of June 1961 and the figurative *Tirs* of the following year? In spring 1962, Niki de Saint Phalle and Jean Tinguely made their first big trip together to the United States. In the course of this journey, the young woman produced a memorable performance at the request of the collector and gallerist Virginia Dwan in the hills of Malibu, California. In front of a very selected audience she shot at a large, four-piece assemblage comprising various objects such as a child's chair, plastic toys,

masks, artificial flowers, a net containing aerosol sprays, etc., in which, probably for the first time, she represented a dinosaur skeleton in relief. A few weeks later, in New York, she was with Tinguely and Rauschenberg at the *premiere* of a piece by the poet Kenneth Koch, staged by Merce Cunningham, on which occasion she shot at a replica of the *Vénus de Milo*.

The United States were always a powerful stimulus for Saint Phalle's work, and on many an occasion she would come back with new ideas and brimming with energy. That is what happened this time. Galvanised by her success on the other side of the Atlantic, she made the magnificent *Pirodactyl over New York* just after coming back. Here we can make out the American city, eaten away on one side by architecture, on the other by cars, with the figure of a prehistoric monster, informed by her childhood memories and readings and inspired by Sci-Fi films that she loved. Like the two works mentioned above, *Pirodactyl over New York* is a shooting painting, that is to say, a painting completed by firing a 22 long rifle, but it is fundamentally different from the abstract *Tirs* of the early days insofar as, here, Saint Phalle is out to tell a story, just as she told a story by riddling with bullets the ancient beauty of the Venus, stories she also liked to tell in her drawings, her sculptures, her Tarot Garden and her films, all through her life. Here, the artist shows herself to be attached to the rigorous organisation of the painting, and while she again makes use of a whole arsenal of objects (symbolising male power) filched from her son, she no longer shows them in a jumble but lays them out carefully to serve a specific story, the exposition of which is paramount for her.

The centrality of narration in Saint Phalle's work makes her unique among the Nouveaux Réalistes. While an integral part of the group, she was however radically different from her confreres. Jacques Villeglé was quick to spot the originality of her position. Indeed, even before Restany recruited her, he invited the young woman to exhibit with other Nouveaux Réalistes at the Salon Comparaisons in February 1961. The work she sent was *Hors-d'œuvre ou Portrait of my lover*, which

Villeglé appreciated for its playful tone. On a plywood panel covered with plaster, the work represents a man, his bust constituted by a white shirt and his head by a cork target which visitors were invited to throw darts at, like at a fairground. According to the artist, this "hors d'œuvre"—an apt name given the substantial nature of what was to follow—was inspired by an episode in her personal life: she wanted to forget a lover and was hoping to kill him symbolically by throwing darts. This revelation clearly highlights the singularity of Saint Phalle's approach. It attests the Franco-American artist's love of stories (love stories or other), her fascination with the supernatural and matters of the imagination, and the importance she placed on the personal factor in her work.

In 1963, again at the invitation of Virginia Dwan, the artist returned to California. There she developed the ideas first seen in *Pirodactyl over New York* in one of her most impressive shooting paintings, the immense (six-metre wide) *King Kong*,² in which she returns to her obsession with "monsters," which generally take the form of a dinosaur or a giant reptile—as it does here, even though its name is that of an illustrious silver-screen gorilla. Meanwhile, during her Parisian year, the storyteller had become increasingly set on structuring her pictures around subjects that were important to her. The cathedral theme, for example, as sketched out in *Hommage au Facteur Cheval*, thus became central in a series of assemblages expressing her revolt against the religion of her childhood. Raised by a devout Catholic mother and expelled from the Convent School of the Sacred Heart in New York at the age of ten, Saint Phalle felt nothing but aversion towards the family religion, even if she willingly acknowledged "that inner longing within man which is an aspiration to God." She made many violent assaults on these buildings and emblems of ecclesiastical power in 1962, a year when altars and cathedrals were, so to speak, her main target. But these attacks also reveal the artist's deep ambivalence with regard to this subject. For while, as she herself put it, the shooting paintings were "a cry of rage against all the horrors perpetrated in the name of religion," they also paid homage "to all the beautiful

things that man has built for God." Contrary to what is sometimes believed, Saint Phalle's vision of the church was thus not wholly negative. During her travels around France, Italy and Spain with Harry in the 1950s she drank in all these "beautiful things" created for the glory of God which Europe possesses in such abundance. This is the splendour she shows in her big *Cathédrales* and in the majestic *Autel noir et blanc* (*Autel*). Just as the *Vénus de Milo* should be seen as both the emblem of female beauty and that of an academic culture doomed to disappear, so these constructions celebrate a power that is at once admired and discredited, one that the novel artistic technique deployed by the turbulent young woman was of course intended to dethrone.

The main thing that Saint Phalle retained from Nouveau Réalisme was the renewal of techniques, which she felt to be an imperative need. Still, her art cannot be reduced to a method, even one as sensational as the *Tirs*. It is remarkable that the artist—who could easily have multiplied "revolver drip paintings" without too much risk of repeating herself—should so quickly have (re)turned to organising the elements constituting her pictures in such a way as to orient their meaning. This search for a precise arrangement of meaning is clearly manifested in the preparatory drawings for *King Kong*. In some of these, nearly all the elements of the definitive version are already in place. We find the scene of the skyscraper being attacked simultaneously by a terrifying animal and by a squadron of bombers, represented by means of darts. We see the silhouette of the church, too, but there are also new figures typical of urban life, such as the prostitute, children playing ball and the young man on the motorcycle dreaming of his fiancée. Particularly noteworthy is the drawing *Study for King Kong VI* in which the motifs are individualised and distributed over eight numbered sheets set side by side, as in a storyboard or comic strip. This rigorous ordering of figures and themes confirms the inscription of Saint Phalle's work in a unique register that has as much to do with literature and cinema as it does with the visual arts. No doubt there is something surprising about such planning on the part of someone moved, as an

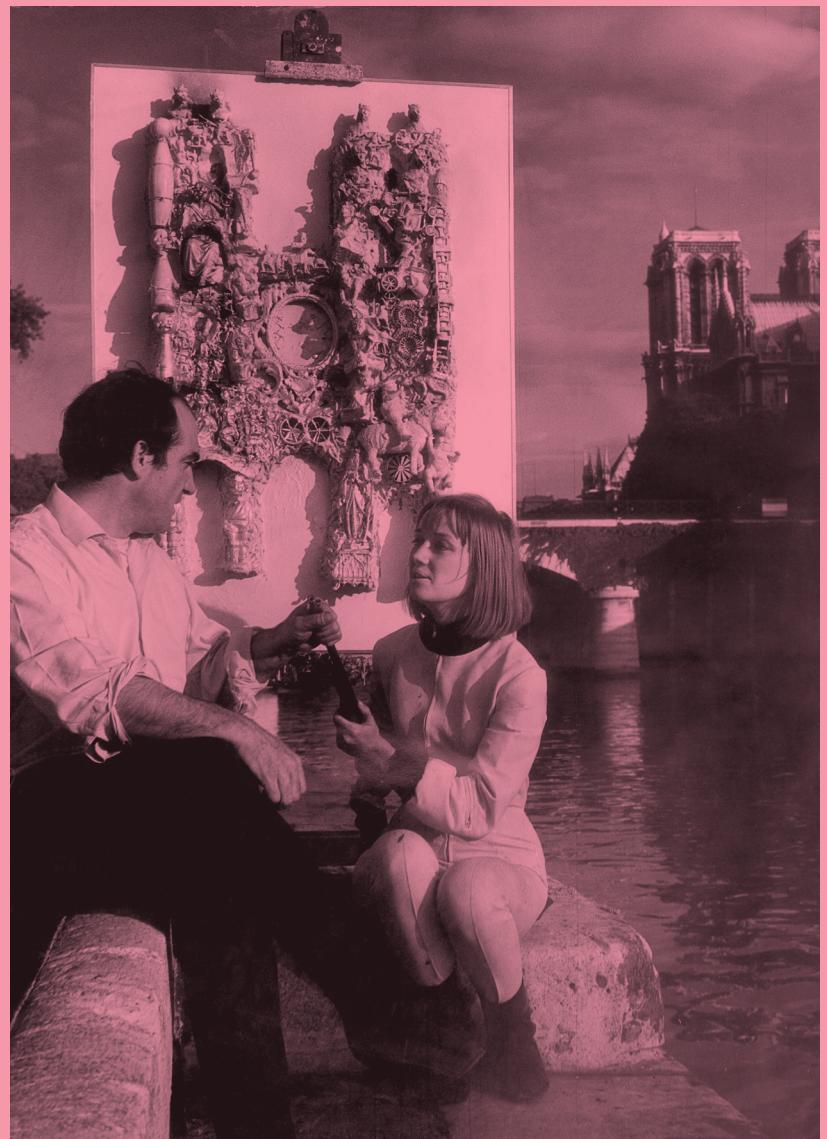
2. This work was purchased at the time by the Moderna Museet in Stockholm at the initiative of Pontus Hulten.

artist, by her instinct. However, it is easy to understand that such preparatory sketches would have become essential to the artist, given the considerable growth in the size of her pictures and increase in the number of the imaginary creatures with which she filled them. Further, this drawing phase preceding the construction of a relief as monumental as *King Kong*, did not in any way put a stop to the febrility of this artist who for years, as she explained, worked "in haste," not seeking "perfection in forms." Impelled to let out all kinds of feelings that up to then had been buried, she was not worried about clumsiness or heavy-handedness of execution. Indifferent to the "finish" of her works—which explains why her work was sometimes compared to Art Brut, a reference that would have pleased this admirer of the postman of Hauterives, Ferdinand Cheval—she also seems to have been little concerned about the strength of the materials she used. And she was not the only member of the Nouveaux Réalistes to take this approach. The same impatience, the same impetuosity and the same casualness with regard to the solidity—and therefore the material future—of the work was also found at the time in the art of Villeglé, Spoerri, and Arman. As a result, the state of certain pieces by Saint Phalle preserved today may be different from what they originally were. Over the years, some works may for example have "lost" an object that was loosely attached, while another was simply cut into pieces, either because a damaged part (after the shooting session) had to be removed, or because the work, made in a state of haste proportionate to its scale could, like the gigantic *Tir tableau Dracula II*, be preserved for posterity only in the form of more modestly sized, if carefully chosen, fragments.

Apart from the series of drawings, the monumentality of *King Kong* also occasioned a series of "studies" that are in fact works in their own right. Although they constitute details of a larger ensemble, *Tyrannosaurus Rex/The Monster/Tir dragon (Study for King Kong)* and *Motorcycle Heart (Study for King Kong)*—to cite only a few—are not modest paintings. Can works that are two metres high even be described as "modest"? Yet it is not the size of these pieces that makes us marvel. Even

if the original detonations can no longer be heard, the life forces that impelled the artist to take up a shotgun continue to emanate from the pictures raised up before us. In both of them we can make out the two faces of Eros faced by Saint Phalle over the course of her life: the face of the "monster," which inspired many works (starting with the film *Daddy*, about her father, in 1973); and the face of the lover whose heart, swollen with joy, recalls how the artist's own emotions were her intrepid muses. Years later, when she completed her Tarot Garden, she spoke these words which can shed light on the best moments of her life and her art: "I could not think rationally [...] I felt like I was consumed by flames."

Catherine Francblin is a French art critic. Former editor-in-chief of the magazine *Art Press*, she is the author of numerous publications on Contemporary Art including the reference book on *Nouveau Réalisme* (published in 1997 at Editions du Regard) and the first biography in French language on Niki de Saint Phalle (published in September 2013 at Hazan.).



A bricoleur

"I think I am concerned with images rather than ideas. I am not capable of abstract thinking. Even of what the Greeks did and what the Hebrews did, I tend to think not in terms of reason but of fables and metaphors. That's my stock in trade. Of course I have to reason now and then. I do it in a very clumsy way. But I prefer dreaming."

Jorge Luis Borges, Massachusetts Institute of Technology, April, 1980

Niki de Saint Phalle preferred to dream too. So another in-depth psychoanalytical examination of her iconographically laden work would reveal greater realities into her profound and arcing imagination. But I am not the scholar to tether Jung to her encrusted material assemblages or Freud to her the monumental woman. Another approach at framing Saint Phalle's art practice steeped in the ever-shifting interstices of her eventful life would be to carefully excavate a single work. To freeze one moment and take measure of the material and ideological issues that comprise one completed object: An obviously tempting example would be to break down the political dynamics and shadowy cultural zones of a work such has Saint Phalle's *Vénus de Milo* (4 May 1962), a work loaded with historical and personal implications.

This 'single-work' approach was executed to great affect by the contemporary artist Jutta Koether who took on this limited and focused methodology in an essay on Jo Baer for the 2013 summer issue of *Texte zur Kunst*. Koether selected a 1991 drawing by Jo Baer titled *Seat of Power* "as a point from which to view the work... a point in time marking reorientation."¹ It is a work that represents the female body, the "other" to Baer's esteemed minimal object-oriented compositions. Koether writes simply that "For me, *Seat of Power* is the most open moment in Jo Baer's oeuvre and, precisely because it is not painting itself, one of the most intensive statements on painting."²

"I use as much real drawing as I need in order to convey the name of the image—this is an arm, this is half a woman: there is an object of some sort. The figuration is radical in the sense that it's always partial, in one way or the other. a lot of American work is just a single image relating to its space. They do it the way old Abstract Expressionists did it by playing with the edges and lines, which I do also—I will do anything I need. But if you're using a number of images in a complicated space you have to get from one to another, so the transition becomes important."³

Although there are significant parallels in stunning self-determination, Saint Phalle and Jo Baer are very different artists. Painting was not Saint Phalle's concern, but radical figuration and the notion of "transition" is something they share as ambitious postwar women bracket by men who were prominent in the international artworld. Baer marked her profound shift away from abstraction in a 1983 manifesto published in *Art in America*, claiming "I am no longer an abstract artist," Saint Phalle on the other hand moved between visual languages with the same fluidity as one moves between stages of life and ever-changing social orders. Living and dreaming gave her the capricious energies that she needed to invent representations of experience, propelling her between the gaps of mainstream art and life. Thus, the artifice of the manifesto was never fundamental to her conceptions of invention. Shooting, drawing, gathering artifacts, and negotiating spectacular material arrangements would test the normalizing forces of art and life for Saint Phalle.

So coming to understand her gist by digging deep into a single work as Koether does with Baer is not adequate. As an artist myself, it is Saint Phalle's narrative as a bricoleur that proves most provocative and inspiring. After all, Jo Baer was a painter. Saint Phalle employed a polyphonic voice, privileging no single particular visual vocality. Instead her work is elastic, poetic, personal, and layered. She was a model bricoleur, at home with intuition and improvisation. Assemblage and collage were the methods she used to achieve discontinuous forms and imaginative associations. *Monkey (Toy Stuffed Monkey)* (1960-61) is a collection of toys and game-parts, a still-life built with an uncanny

1. Jutta Koether, Starting From the Picture: *Seat of Power—A Picture of being a Woman Artist*, "Texte zur Kunst", July 2013, p. 50.

2. Ibid. p.52.

3. From a 1995 interview with Linda Boersma reprinted in a collection of texts by Jo Baer.

nod to Jasper Johns' *Savarin Coffee Can* (1960). Saint Phalle's tools however are not paintbrushes but children's playthings. Her work was never cast in bronze nor made into a series as was Johns'. It was constructed via a direct, immediate and accretive process that didn't overthink its relationship to history. Nor does this work organize its commonplace subjects into the established hierarchies embedded in artmaking, instead it challenges them, undercutting the male orientation to painting and privilege.

"If art can be neatly contained in systematic forms of closure, if it can be made to be an object of knowledge, then it no longer is art. Its very "essence" rests upon its elements of inexplicability and of wonder. Or else, why would anyone engage in artistic work, whose value lies precisely in its inability to prove itself worth the price or the attention demanded?"⁴

Saint-Sébastien ou Portrait de mon amour (1961) resulted from abject anger directed at a lover. In this relief, a man's shirt topped with a dartboard head evokes the games of the Dadaist, the incongruous juxtapositions of the Surrealist and the everyday materials of Fluxus gestures, but as Saint Phalle says, "I was actually very angry with a boyfriend I had and I enjoyed throwing darts at his image." This piece is a visual heuristic with complex emotional tensions that did not set out to call attention to the whole of Twentieth Century art and reinforce its unified narratives. It was all merely at hand; the clothes, the emotion, and the gameboard, a transformation of found materials that tells other stories and subjectivities. *Autel Noir et Blanc* or *Autel* (1962) is another example of the swift undoing of a univocal authority. Here Greco Roman ideals and Christianity's symmetries collapse under the forces of projectile impact and gravity.

"Risky Practices are those about which there is conflicting evidence concerning the practical and political implications. There are good reasons to adopt them and good reasons to doubt them. In other words, calling practices risky implies that although there is no hard and fast evidence that they lead to or perpetrate relations of domination, there is also sufficient reason to question them."⁵

Mess (1960-61) is perhaps one of the most risky of Saint Phalle's relief work. It has more in common with Paul Klee's charming abstractions than with her New Realist work. It is a small and heavily framed two-dimensional object that enclosed and protects a material-like specimen from her studio. Paint, ribbon and plastic beads make a colorful, nearly precious composition. It is a risky piece because there are no signifiers that can be challenged, no iconography that can be problematized. Here Saint Phalle lays bare her process, her aesthetic whims, her material resources, negating the politics of interpretation for a near indexical exercise. It is nothing more than a studio artifact. And the fact that Saint Phalle was comfortable in making work with porous associations, continuous form, decorative statements, and political inquiries not only makes her a extraordinary bricoleur but an significant Twentieth Century artist who enthusiastically stretched the limitations afforded her over the course of her life.

Yet Saint Phalle's other small relief compositions—each titled after the items she embeds in a viscous passage of paint and plaster—transform her collection of tiny studio artifacts into psychologically charged figures in space: *Jeu Métallique*, *Petit Volant*, *Noël*, *Mini Lipstick*, *Strings 5*, *Strings 3*, *Bits 2*, all dating 1960-61 and measuring a diminutive 2.5 × 2.5 inches. By employing a rudimentary two-part horizontal spatial conceit that pictorially organizes her collection of odds-and-ends into a landscape genre, these miniature works transfigure into otherworldly vistas. Saint Phalle's delicate pressing of paint crumbs, found metal fastenings, pieces of thread, Christmas decorations, cosmetic receptacles, bits of foil, and fragments of lace into dabs of thick wet paint suggests a surreal nightscape or an archeological site. The small elements lodged within these pictures become chimeras, magical unknown figures that possess no relationship to the studio floor from which they came.

The work that came just prior to her multitude of fecund landscapes depicted undistorted narratives via the ordered grouping of vernacular objects. The found material comprising these literal compositions do not amount to a selection of random artifacts fixed within a field of paint as in her miniature landscapes

4. Trinh T Minh-ha, "Bold Ommissions," *When the Moon Waxes Red*, (New York: Routledge 1990), p. 230.

5. Jana Sawicki, *Disciplining Foucault: Feminism, Power and the Body*, (New York: Routledge, 1991), p. 102-03.

but instead function as a string of nouns, a declaration illustrated through an arrangement of readable signs. For example, *Untitled* (1959) features a handgun, a piece of printed ephemera and a bent nail. Lined up and inserted into swirls of white impasto oil paint these objects lead to a cognitive visual indictment on male power. It also foretells her future acclaimed engagement with firearms and the authority of painterly expression.

These little political paintings are also similar to her 1963 graphite studies for *King Kong*. By way of child-like contour drawing, Saint Phalle integrated real world horrors with fictional monsters, a welling-up of unimaginable fear from both tangible and fantastical threats: nuclear warheads, fire-breathing monsters, cathedral facades, gigantic spiders and the US flag press in on cartoon hearts, fruit laden trees and glowing suns in these drawings. Included in the upper left corner of these studies is a "displayed female" motif, a humanoid female in spread leg position. Meret Oppenheim's 1963 colored pencil drawing, *The Four Elements—Earth* also represents a female figure rendered in the graphic characteristics of the Neolithic period. Like Oppenheim's drawing, Saint Phalle's figure is "dynamic, creative, birthgiving," a symbol of hope in the shadow of the Cold War and its constant threat of nuclear annihilation.⁶

"She recognized beauty as genuine transcendence, a transcendence that springs from the fact that she herself shatters the intimate complexity of power and morality in the great moral entities. The morality of beauty neither judges nor condemns, it liberates."⁷

Saint Phalle's oddly representational works leading up to her "Shooting Paintings" are in line with "poetry of the disparate."⁸ She, like Oppenheim, fully embraced the dichotomized themes of representation/abstraction, male/female, and nature/culture. In the late 50s and early 60s both artists were also drawn to the allure of cast-off materials, defining art and life through continued and renewed creativity, embracing female-oriented positions of power in image, materiality, and attitude. Critic Thomas McEvilley writes of Oppenheim that, "Her participation in culture—the man's realm, according to patriarchy—gained momentum. Her problems with "self-confidence" and "feelings of

inferiority" seem to have passed. She felt confidently a part of culture's discourse and, even more, an important contributor to it."⁹ This is also true for Saint Phalle.

Historically Saint Phalle earned her footing when she picking up .22 rifle and aimed it at a canvas. And her spectacular and steady *Nanas* are permanently embedded in the public consciousness. Yet her early bricolage strategies set the stage for these iconic works. They created "a sphere for the articulation of difference" in notions of gender, scale, and imagination. And "the quality of the result is not to be measured against some ideal standard of beauty, purity, or originality extrapolated from the "laws" of art or the mandates of history."¹⁰ Instead Saint Phalle, the bricoleur worked from the position of interference and interpretation. In the same way chess pieces, scrap paper and buttons where encapsulated into the paint, her fate as a powerful twentieth century artist was contained in these work.

Michelle Grabner is an American artist, curator and writer. Professor at the Chicago Art Institute (Department of Painting and Drawing) since 2009, Michelle Grabner will co-curate the next Whitney Biennial.

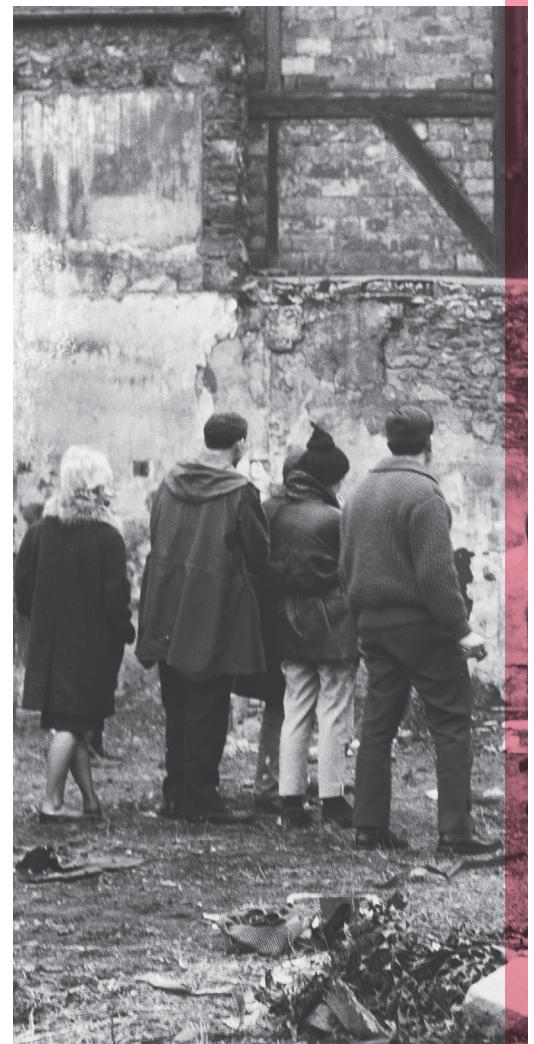
6. Thomas McEvilley, "Basic Dichotomies in Meret Oppenheim's Work," *Beyond the Tea Cup* (New York: Independent Curators Incorporated, 1996), p. 50.

7. Rita Bischof, talk given at Meret Oppenheim's memorial service, (November 20, 1985).

8. Josef Helfenstein, "Against the Intolerability of Fame," *Beyond the Tea Cup* (New York: Independent Curators Incorporated, 1996), p. 32.

9. McEvilley, p. 53.

10. Robert Storr, "Elizabeth Murray: Shape Shifter," (New York: Museum of Modern Art, 2005), p. 14.





JACQUES VILLEGLÉ
speaking to Odile Felgine

Niki de Saint Phalle and Me

My first contact with Niki de Saint Phalle was over the phone. Daniel Spoerri, whom I'd met a month and a half earlier, phoned me up one day in December 1960. I was in charge of a room at the Salon Comparaisons¹ and he wanted to talk to me about a girl called Niki Mathews who made "pictures with darts." "She paints a target on a canvas and asks visitors, viewers, to play darts on her piece." I saw the game aspect at once, and for me games are an important part of culture. Taking a torn poster from the street, framing it and exhibiting it in a gallery or a salon is an activity of *homo ludens*. Making pictures with darts matched my vision of art. Daniel gave me this Niki's phone number and when I called her a man answered: "I am Villeglé," I said, "and I'd like to talk to Niki Mathews." "Mathews, there's a call for you," he shouted. Niki eventually came to the phone. "Daniel Spoerri recommended you to me for a room I'm curating at the salon Comparaisons," I said. "He described the state of mind you work in and I'd be delighted to send you an invitation to exhibit." So she invited me to come and see the work in question. I had already agreed with Spoerri on its size, because I knew that the room I'd been given was not very big. We settled on the dimensions and I explained that we wouldn't have much room to step back and throw the darts. I could sense that she was a little disappointed, because I couldn't go and see her, but I explained that I was tired and had a lot of work to do. It was convenient for me to deal with things over the phone. After that I found out that she exhibited under the name Niki de Saint Phalle and that she was Tinguely's girlfriend. So, I only met her the day of the hanging, in early 1961. Tinguely, Niki and all the guests followed the instructions I had given them, that of not sending a work that was too big. I was tired, so we talked about our health.

After the opening we were in the same café on Place du Trocadéro, but I sensed that the Swiss group of the Nouveaux Réalistes were keeping to themselves. Tinguely, Spoerri and Niki were on a separate table. I was with my friends, Bernard Heidsieck and Françoise Janicot among others, on the table next to them, but when we drank there wasn't much rapport between us. I could sense that Tinguely wanted to keep his independence in the Nouveaux Réalistes group. We met again in May for the Nouveaux Réalistes exhibition at Galerie J. Niki was very attracted to the Americans Jasper Johns and Robert Rauschenberg who were passing through Paris. Niki looked good in blue-jeans with a man's shirt or a t-shirt. She had a younger sister, Elizabeth, who, like her mother, had a very *Bourgeois* way of dressing. When her sister wore jeans, that didn't suit her style. And when Niki sometimes wore couturier dresses I thought it looked a bit ridiculous. I'm sure she could afford it because, even though they were ruined, the Saint Phalles still lived pretty comfortably. Niki fitted in very well with the bohemian milieu of Impasse Ronsin.² Unfortunately, I never saw any of the shooting sessions she organised in those days.

In early 1962 I had a talk with her about preparations for that year's Salon Comparaisons. We had to organize a photography session to explain the meaning of our exhibition. It was going to be mainly Nouveaux Réalistes, unlike the more eclectic show of 1961. Yves Klein was going to exhibit a *Void*. To objectify this *Void*, he had planned to take two photos for the Salon catalogue, one showing the room without pictures, the other showing it with pictures by the Nouveaux Réalistes exhibitors. Through the Rosicrucians³ Klein, who was a great organiser, had reached an agreement with the director of the Salon Violet, the preceding event, so that before the museum opened he would have the right to take down all the pictures in the room where we were exhibiting. Harry Shunk photographed the empty room and then photographed it again with the works we had brought. For this I had arranged to meet Niki on 26 January, at about half past seven, or quarter to eight, at Galerie J in Rue Montfaucon, where medium-size pictures were ready to be transported for

1. Salon created by Parisian gallerists in 1954.

2. Location in the 15th arrondissement of Paris, where Tinguely had his studio.

3. The Rosicrucians were a mystical, theosophical movement founded in the 17th century.

this provisional hanging. François Dufrêne came to help us and brought one of his posters "undersides". Harry Shunk and Yves Klein were also waiting for us. And so Harry Shunk took his two photos.

I can remember Niki making a parallel between the black wing of a bird in her assemblage and a black hand on my torn poster. Once this presentation had been photographed, I went back to Galerie J in Niki's old 2CV to bring the works back. She regretted that there weren't any Deschamps in the exhibition, and I could have taken that as a reproach because I hadn't taken one when I was at Galerie J. I told her that the night before I'd phoned Gérard Deschamps and asked him to have a picture in the show. He was living in Rue du Président Doumer, not far from the museum. What's more, he was ten years younger than me, with a lot of free time. I could consider his absence as indicative of a reluctance to be part of a group directed in a rather high-handed way by Pierre Restany. Later, he doggedly confirmed that reticence.

At the time, Deschamps was starting to exhibit fluorescent pink tarpaulins used by the American air force to mark out temporary airstrips in wartime. Niki had reservations – she thought he was giving up his splendid assemblages of rags. Tinguely had his doubts about the *affichistes*, who exhibited works that they found ready-made on fencing. In contrast, he liked to transform materials, to give them surprising uses, to turn them into machines that had nothing to do with the logic of industry, domesticity or transport. Having been well aware of this for several months, I could sense Tinguely's wariness as a sculptor and assemblage maker and read Niki's remarks as a reproach. I therefore replied evasively so as not to inflame our relations, which were quite all right. I didn't want to attack their way of making art, which required a tremendous amount of work with the material.

This exhibition in 1962 went very well. I can't remember how we got on at the opening, but I felt that I had produced a good hanging, a complete ensemble of the group, apart from César, whose dealer distrusted our movement and thought the compressions were anti-commercial, and could destroy César's reputation with his clientele.

Niki's health was fragile. In June, when she exhibited *Autel O.A.S. (Œuvre d'art sacré)* at Galerie Rive Droite, Jean Larcade broke with his usual habit and didn't hold an opening dinner. So relations couldn't be sustained. In Milan in 1970, for the tenth birthday of the Nouveaux Réalistes, I dined with her and about ten Italians. I noted that she seemed satisfied with the exhibition at the Rotonda della Besana, whereas for me her plasters had gone black and took us back to old times. But I saw that if she was making herself such easy compliments, that was because she was going to be able to do a shooting work in Galleria Vittorio Emanuele II. Still, it seems to me that in public she knew how to compliment herself in a natural way.

In 1980, when she had her first big retrospective at the Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, as her work had evolved considerably, from the shooting pieces to the *Nanas*, I was intrigued to see if this retrospective would allow me to see a moment of rupture in her work. During the 1970s the colourful, smooth-surfaced *Nanas* had replaced the shooting works and the plaster sculptures, the anti-authoritarian concerns with religious and family oppression, and I saw that there was no break. Her work had followed a curve, had evolved with time, and you couldn't say there was a period that marked a change of direction. When she made her dart games, that was a very Nouveau Réaliste attitude in its break with the art of painters trying to improve their technique and show their sensibility in their touch. You could say that in those days it was anti-painting, that she was an *anartist*, to use Geneviève Bonnefoi's expression, and that the notion of the end of art was something Niki de Saint Phalle had in mind. Her work proves that in fact she never really had a destructive spirit, never really meant to annihilate the notion of art, but rather that she changed her attitude, her behaviour, in the way of composing a work.

When she started doing ceramics, one of Niki's great strengths was that she accepted the origin of her inspirations in this medium. When she was young she had been to Barcelona and seen Gaudi's architecture and the Parc Güell, and had said out loud, "This is what I want to do." And so, when she made money with her works of applied art, she spent it on the Tarot Garden, sixty kilometres north of Rome.

The work by Niki that we loved was popular with only a few collectors in the 1960s. When the dynamic of museum building started, twenty years later, we saw Niki's works coming out of the homes of these collectors, who passed around these pieces that I and my Nouveaux Réalistes friends admired. They were happy to be able to sell the works to museums, but also bitter to see that so few people shared their taste and our taste. Niki was certainly aware of this lack of popular enthusiasm for her youthful work. True, a group of three *Nanas* was commissioned in Hanover. To begin with, the population was very reserved about them, but after a few years it got to like them. Postcards were printed and there was real public affection.

I think the last time I saw her was at the inauguration of the Tinguely Museum in Basel. A lot of Tinguely's friends were opposed to this museum built by a pharmaceutical laboratory. Mario Botta is not the kind of architect you can accuse of being whimsical or eclectic. He laid out a big shed full of machines and the museum administrators and advisers such as Pontus Hulten adeptly organised the archives and the protection of all the written and printed documents about Tinguely and his work. When he was alive, one of Tinguely's ideas was to create a museum in an old factory called La Verrerie, but who would the patron have been? In Basel, the directors of the pharmaceutical company had known Tinguely when he was alive, and had sometimes given him financial support. They were going to make a museum that belonged to their laboratory, and could thus be viable. As for those who criticised the choice of this laboratory, what did they do to help Niki organise a museum, opened only five years after Tinguely's death?

I greatly admired Niki when she made her speech because you could tell that she was physically fragile. She clung on to the desk with her hands to keep herself upright, while her voice was firm, her diction clear, her speech very clear, unaggressively contradicting all the naysayers who were opposed to this project. Certainly, a museum is a cemetery: that's part of the human condition, but not too many people manage to create a museum in five years, and such a well managed one. It's clear that Tinguely had found a remarkable woman

to place his trust in: how many widows and heiresses are capable of taking serious decisions to ensure that a body of work keeps its vitality?

Niki had an innate sense of life. While in some ways she was very sophisticated, because of her upbringing, she was natural. A candour like that of André Gide in his writings made her a complete artist.

I remember in the early 1970s this dealer who told me that when he went to pay a visit on her, she served him a drink in an unwashed glass. He took that as the sign of a young girl brought up at the Sacred Heart in New York who hadn't learnt about domestic etiquette. Personally, I think she had told herself, "I must look as if I'm not thinking about the value of his visit, so I should serve him as if he was the lowest of the low." In that sense, her theatrics were much less spectacular than Tinguely's.

Their collaboration is a rare example of a successful relation between two artists. At first, you sense that Tinguely is playing a lot more, coming up with funny ideas. Before he met Niki he had made geometrical sculptures that were exhibited at Denise René. Niki brought him feathers and colour, and when you see the Tarot Garden, finished after Tinguely's death, you can't say that she leaned on his reputation, because everything fits with the logic of the garden. These two artists were complementary.

25 November 2009

Jacques Villeglé is a French artist born in 1926. Member of the Nouveau Réalisme since the signature of the Manifesto in October 1960, he is the first person to officially invite Niki de Saint Phalle to show with Nouveaux Réalistes. He is represented by Galerie Georges-Philippe and Nathalie Vallois since 1999.

FROM NIKI MATHEWS
TO NIKI DE SAINT PHALLE:
SOME BIOGRAPHICAL
ELEMENTS
ON THE YEARS 1956-1965

1956-1958

The Mathews family (Harry, Niki and their two children Laura and Philip) spends most of their time in the French Alps at Lans-en-Vercors. Niki produces a series of oil paintings, which she exhibits for the first time in St. Gallen in April 1956.

In August the Mathews family returns to Paris and move into a small apartment in the rue Alfred Durand-Claye. Harry and Niki often visit the Louvre and other museums. Niki discovers the works of Paul Klee, Henri Matisse, Pablo Picasso and the Douanier Rousseau. With Harry Mathews she meets many contemporary writers including John Ashbery and Kenneth Koch.

In 1956, Niki also meets Jean Tinguely and his wife Eva Aeppli.

Niki visits Joseph-Ferdinand Cheval's *Palais Idéal* at Hauterives.

For her first sculpture, Niki asks Jean Tinguely to prepare an iron structure, which she covers with plaster.

1959

Niki de Saint Phalle visits the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris and sees works by the American artists Jasper Johns, Willem de Kooning, Jackson Pollock and Robert Rauschenberg.

1960

Niki and Harry Mathews separate; Harry moves to the Rue de Varennes with their children, while Niki remains in the Rue Alfred Durand-Claye.

She continues her artistic experiments; producing assemblages in plaster and target pictures.

At the end of the year, she moves to the Impasse Ronzin with Tinguely, where they share the same studio.

Jean Tinguely introduces her to Pontus Hulten, the director of the Moderna Museet in Stockholm who will organize many important exhibitions at that time and buy some of her works for the Moderna Museet.

1961

During February, a group exhibition is held at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris under the title *Comparaisons : Peinture - Sculpture*. Invited by Jacques Villeglé, who curates the show, Niki de Saint Phalle exhibits a target montage titled *Portrait of My Lover*. On February 12 she organizes the first of more than twelve "shootings" which are held in 1961, 1962 and 1963. These events involve assemblages incorporating containers of paint which, concealed beneath the plaster, spatter their contents over the image when shot with a pistol. The resultant pictures are known as "Tirs" or "shooting paintings". Among spectators at the first event are members of the Nouveaux Réalistes. Enthused, Pierre Restany invites Niki to join the group, which already includes Arman, César, Christo, Gérard Deschamps, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri, Jean Tinguely and Jacques Villeglé.

In March, Niki de Saint Phalle takes part in an exhibition, *Bewogen Beweging*, organized by Pontus Hulten at the Stedelijk Museum in Amsterdam. This exhibition is later shown in the Moderna Museet in Stockholm and the Louisiana Museum in Humlebæk, Denmark. On June 20, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle and Jean Tinguely take part in one of John Cage's concerts, *Variations II*, in the American Embassy in Paris. While David Tudor plays music by John Cage on the piano, other works of art are created on stage.

Pierre Restany organizes at the Galerie J, run by his wife Jeannine de Goldschmidt, Niki's first one-woman exhibition under the title *Tir à volonté*, from June 30 to July 12. Leo Castelli, Robert Rauschenberg, Jasper Johns and all the Nouveaux Réalistes attend the launch. Rauschenberg buys a "shooting painting". Pierre Restany organizes a Festival of Nouveaux Réalistes at the Galerie Muratore in Nice. For the official opening on the evening of July 13, Niki de Saint Phalle arranges a "shooting" with all the Nouveaux Réalistes at the Abbaye de Roseland.

Marcel Duchamp introduces Niki de Saint Phalle and Jean Tinguely to Salvador Dalí. During a trip to Spain in August, both artists are invited to take part in celebrations in honor of Dalí. They create a life-size bull made of plaster and paper, which explodes in the Arena at Figueras during a firework display.

In October Niki de Saint Phalle takes part in *The Art of Assemblage* exhibition at The Museum of Modern Art in New York. The exhibition subsequently travels to the Dallas Museum for Contemporary Art and the San Francisco Museum of Art.

Between June and September more than fifty international magazines and journals carry reports on Niki de Saint Phalle's work.

In the fall, Larry Rivers and his wife Clarice settle in one of the studios in the Impasse Ronsin; they soon strike up a friendship.

1962

In February Niki de Saint Phalle and Jean Tinguely travel to California and visit Simon Rodia's Watts Towers near Los Angeles. With the help of Niki de Saint Phalle he organizes a "happening", *Study for an End of the World Number 2*, in the Nevada Desert.

Niki de Saint Phalle stages her first two "shootings" in the United States: the first is held on March 4 at Virginia Dwan's beach house at Malibu, the second assisted by Ed Kienholz in the hills overlooking Malibu. Niki de Saint Phalle and Jean Tinguely travel to Mexico.

On May 4, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely and many other artists take part in Kenneth Koch's play, *The Construction of Boston*, directed by Merce Cunningham. On stage at the Maidman Playhouse, New York, she shoted *Vénus de Milo*. Following her return to Europe she exhibits ten works in a solo show at Galerie Rive Droite in Paris. Among the visitors, Alexandre Iolas invites Niki de Saint Phalle to exhibit in New York the following October. He supports her financially for many years and organizes numerous exhibitions. It is Iolas who introduces her to the Surrealist painters, Victor Brauner, Max Ernst and René Magritte.

Yves Klein dies suddenly on June 6.

From August 30 to September 30, Niki takes part in *Dylaby (Dynamic Labyrinth)*, a large-scale installation at the Stedelijk Museum in Amsterdam, in which Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely and Per Olof Ultvedt are also involved.

From October 15 to November 3, Niki de Saint Phalle opens her first one-woman exhibition in New York at the Alexandre Iolas Gallery. In addition to ten other works, she exhibits her *Hommage au Facteur Cheval*, a "shooting" in which members of the public are invited to fire at a quite complex and monumental assemblage.

1963

In May, Virginia Dwan organizes a shooting event in Los Angeles during which Niki de Saint Phalle shoots at her monumental sculpture *King Kong*. This work is bought by the Moderna Museet in Stockholm.

Niki de Saint Phalle and Jean Tinguely buy a former Inn, the "Auberge du Cheval Blanc", at Soisy-sur-Ecole near Essonne.

Niki de Saint Phalle confronts the various roles of women in society, producing a series of sculptures of women in childbirth, devouring mothers, witches and whores.

1964

Niki de Saint Phalle spends the summer at Lutry, near Lausanne working on large paper maché and wool heads, brides and her *St George and the Dragon*.

In September she has her first solo exhibition at London's Hanover Gallery.

In October she visits New York where she lives and works at the Chelsea Hotel, making a series of paper collages of *Nanas*, hearts and dragons.

1965

Inspired by Clarice Rivers' pregnancy, Niki de Saint Phalle creates in April her first *Nanas* made of paper maché and wool.









3

Sans titre
1959
Double page précédente

Blue Form 1
circa 1960-1961



Blue Form 2
circa 1960-1961



Blue Form 3
circa 1960-1961



Blue Form 4
circa 1960-1961



Blue Form 5
circa 1960-1961



Red Ribbon
circa 1960-1961



White Night
circa 1960-1961



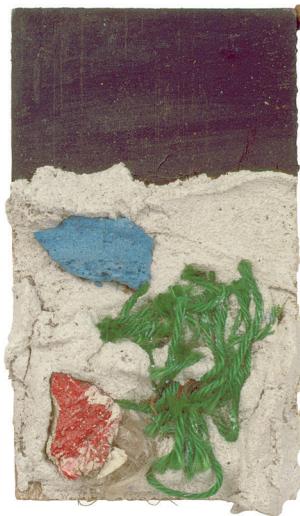
Glass Slivers
circa 1960-1961



Blue Form 6
circa 1960-1961



Blue Form 7
circa 1960-1961



Blue Form 8
circa 1960-1961



Strings 1
circa 1960-1961



Strings 2
circa 1960-1961



Yellow Strings
circa 1960-1961



Brooch / Broche
circa 1960-1961



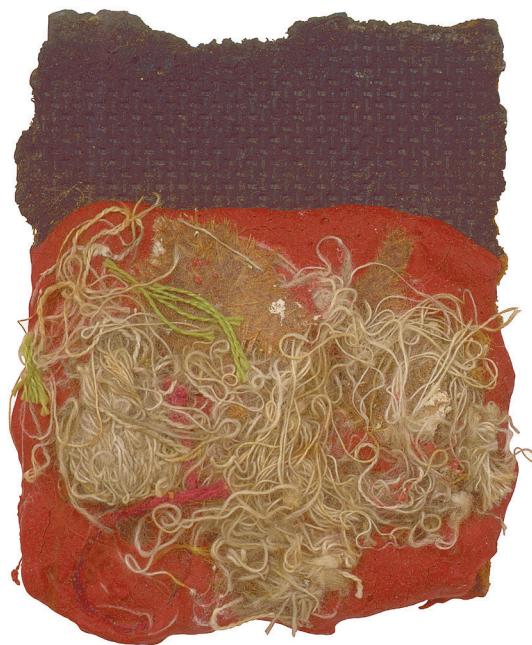
Black Lace
circa 1960-1961



Strings 4
circa 1960-1961



Strings 3
circa 1960-1961



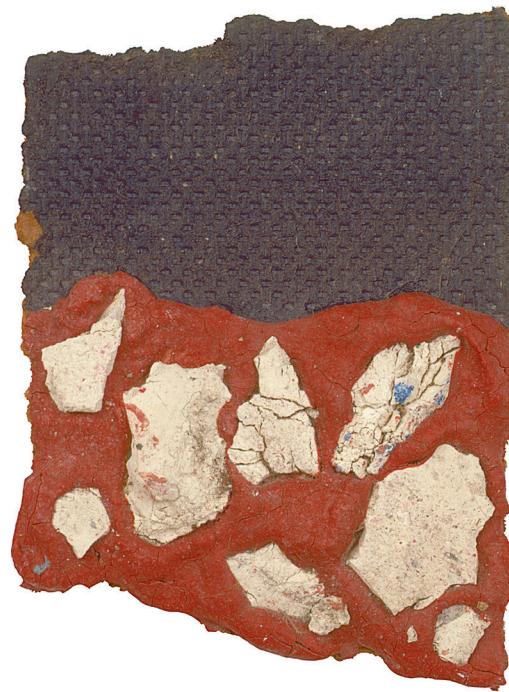
Strings 5
circa 1960-1961



Strings 6
circa 1960-1961



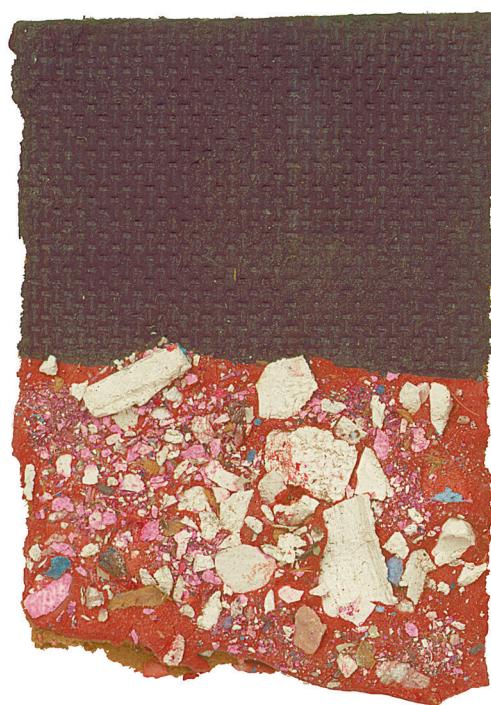
Bits 1
circa 1960-1961



Bits 2
circa 1960-1961



Bits 3 (pink, white, blue bits)
circa 1960-1961



Jeu métallique
circa 1960-1961



Petit volant
circa 1960-1961



Roue dentée
circa 1960-1961



Hook Screw
circa 1960-1961



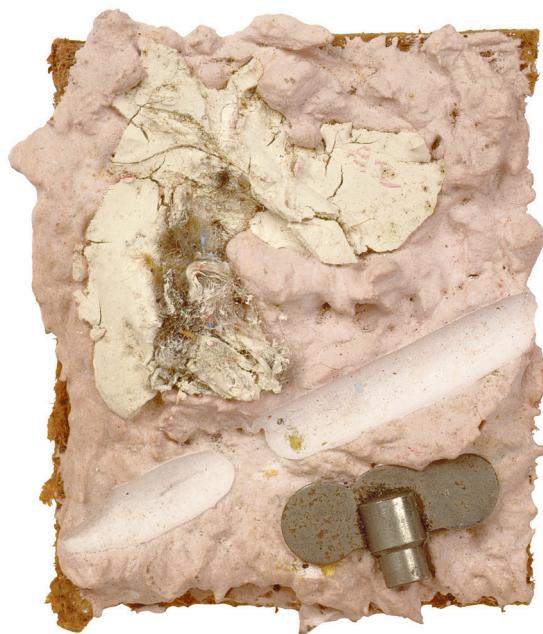
Copper Coin
circa 1960-1961



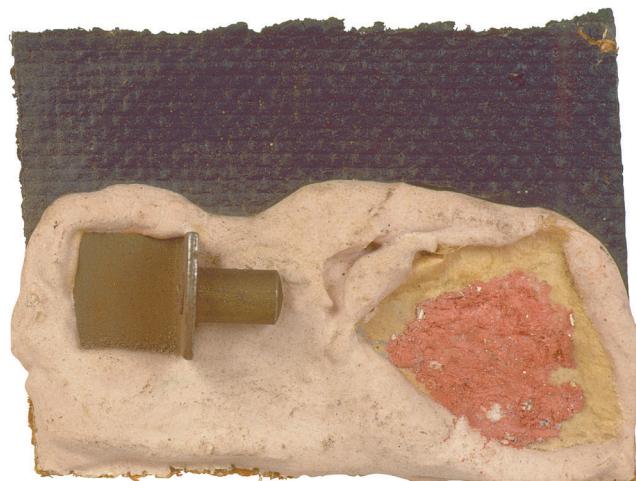
White Button
circa 1960-1961



Turn Key
circa 1960-1961



Metal Joint
circa 1960-1961



Petit Chapeau
circa 1960-1961



Petit Sombrero
circa 1960-1961



Noël
circa 1960-1961



Mini Lipstick
circa 1960-1961



Chess Pawn
circa 1960-1961



Blue Plastic Cap
circa 1960-1961



Red 1
circa 1960-1961



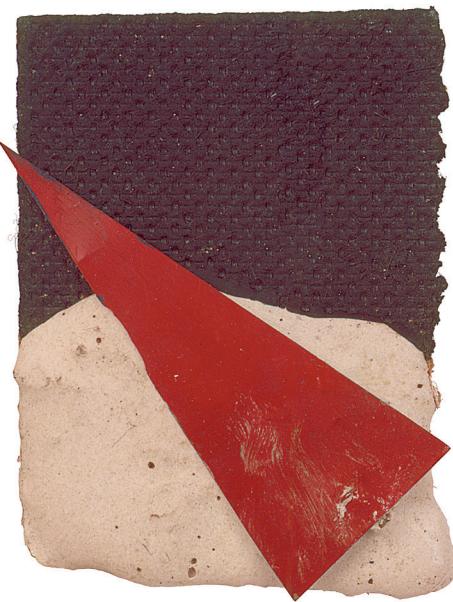
Red 2
circa 1960-1961



Red 3
circa 1960-1961



Red Triangle
circa 1960-1961



Number 1
circa 1960-1961



Number 5
circa 1960-1961



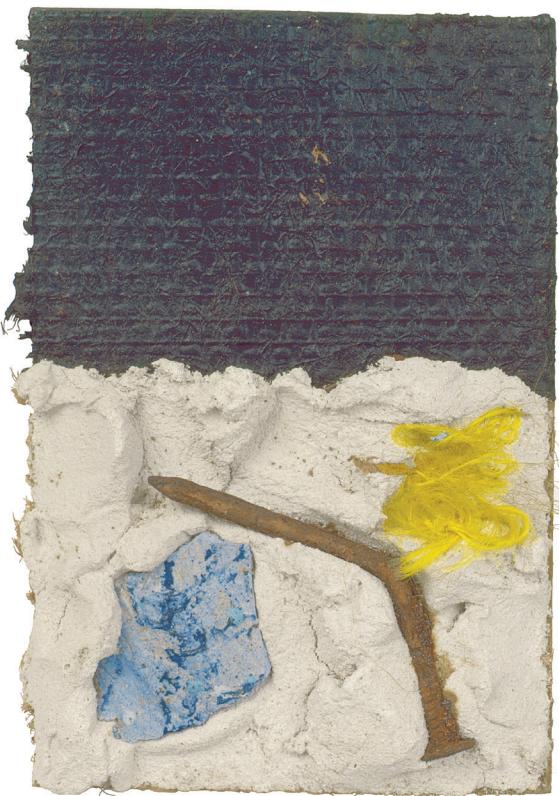
Fleur
circa 1960-1961



Bonbon rouge
circa 1960-1961



Clou
circa 1960-1961



Rusty Nail 2
circa 1960-1961



Rusty Nail 1
circa 1960-1961



Blue Wood Ball
circa 1960-1961



Mess
circa 1960-1961



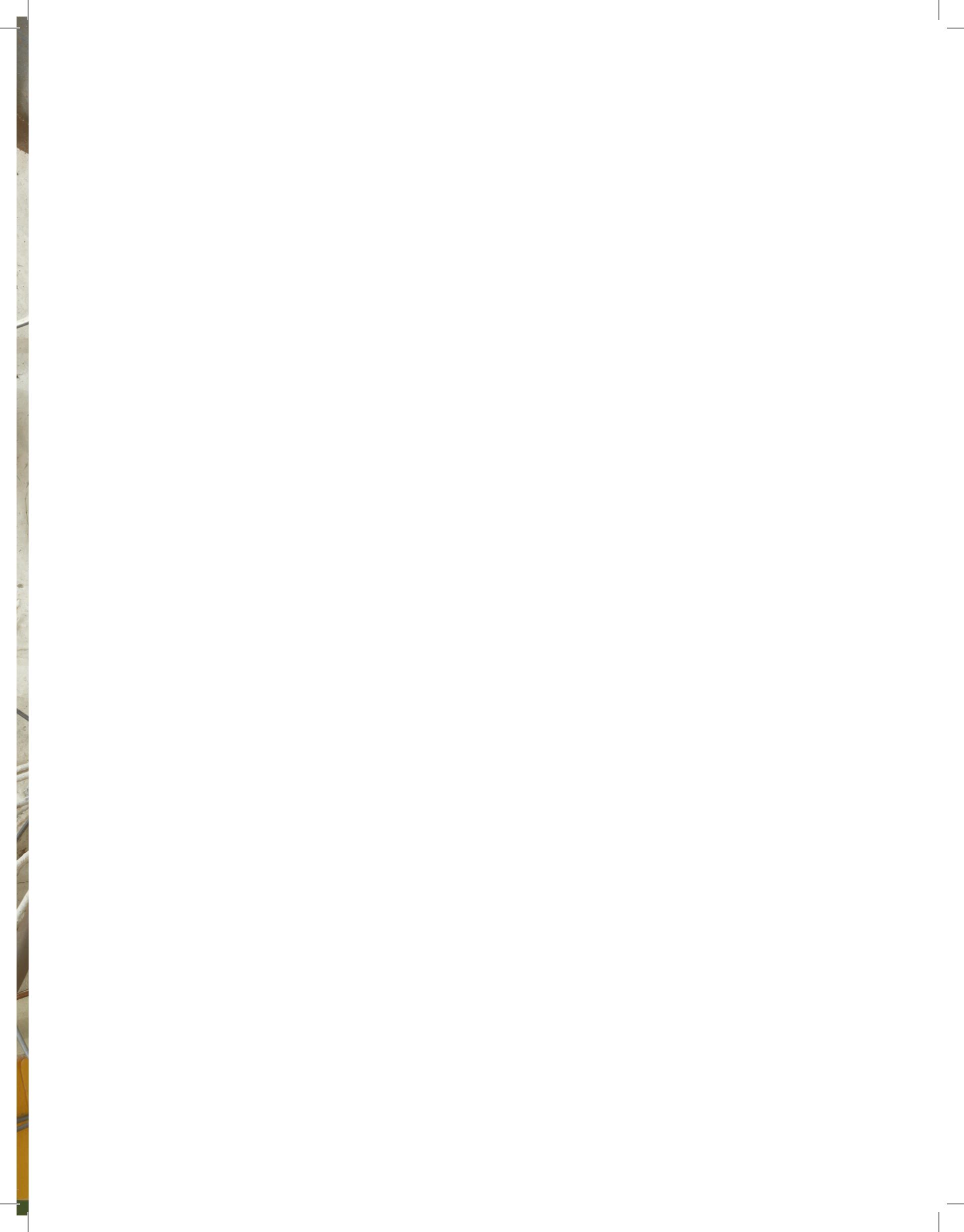
Green Sky
mai 1961



Monkey (Toy-Stuffed Monkey)
circa 1960-1961







Hors d'œuvre ou Portrait of My Lover
1960



*Martyr Nécessaire / Saint Sébastien /
Portrait de mon amour / Portrait of Myself
mars - avril 1961*



Vénus de Milo
4 mai 1962







Men say she has a magic pistol.
Which can turn plain glass to crystal.
And can change an apple cart
to a splintery work of art.
Shooting at a person she
makes him a celebrity!
Everything she does is not what it was –
Niki, bring us beauties virtue!

Kenneth Koch, "A Change of Heart"





Grand Tir – Séance de la Galerie J
30 juin – 12 juillet 1961







Tir (*Fragment de Dracula II*)
hiver 1961



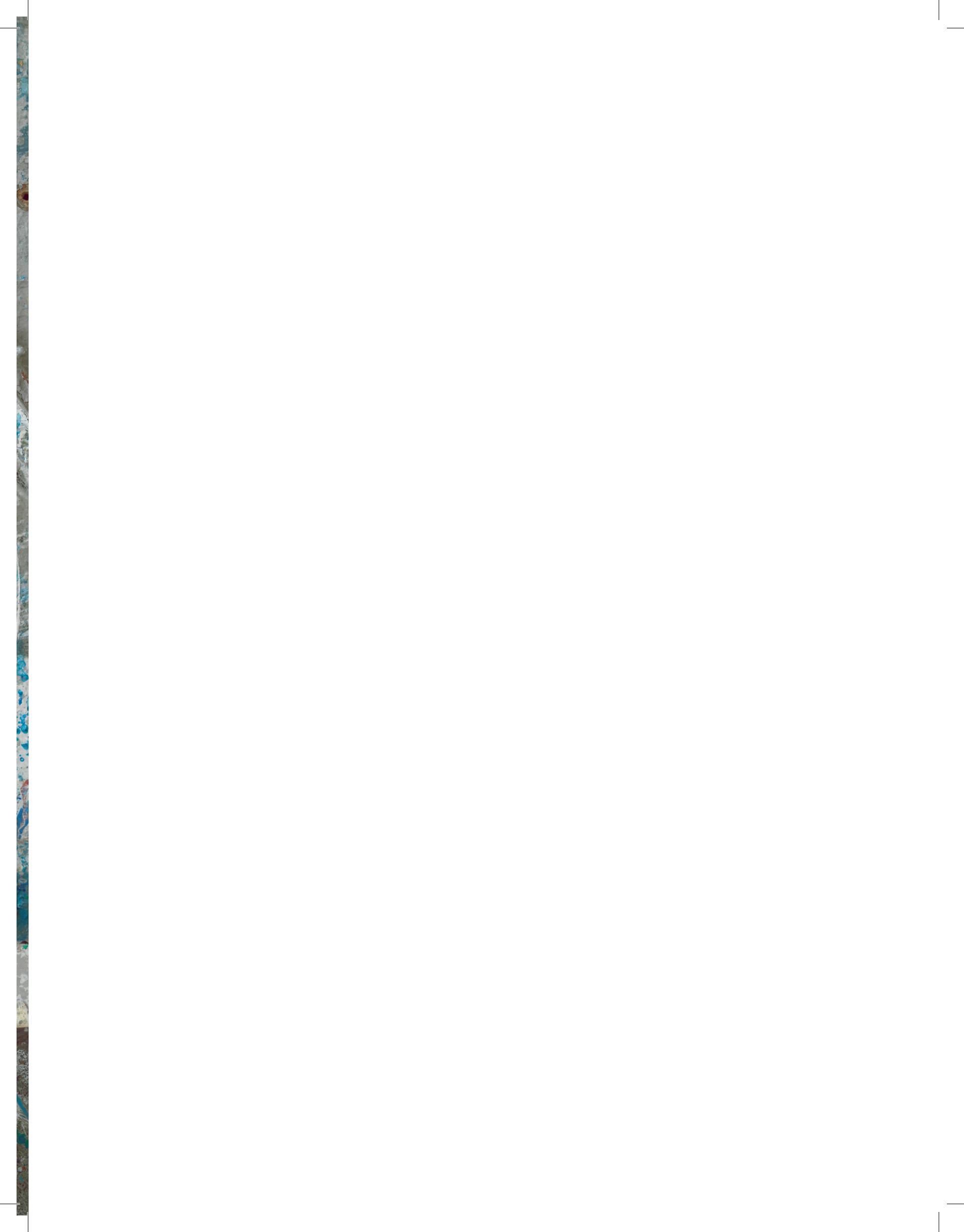




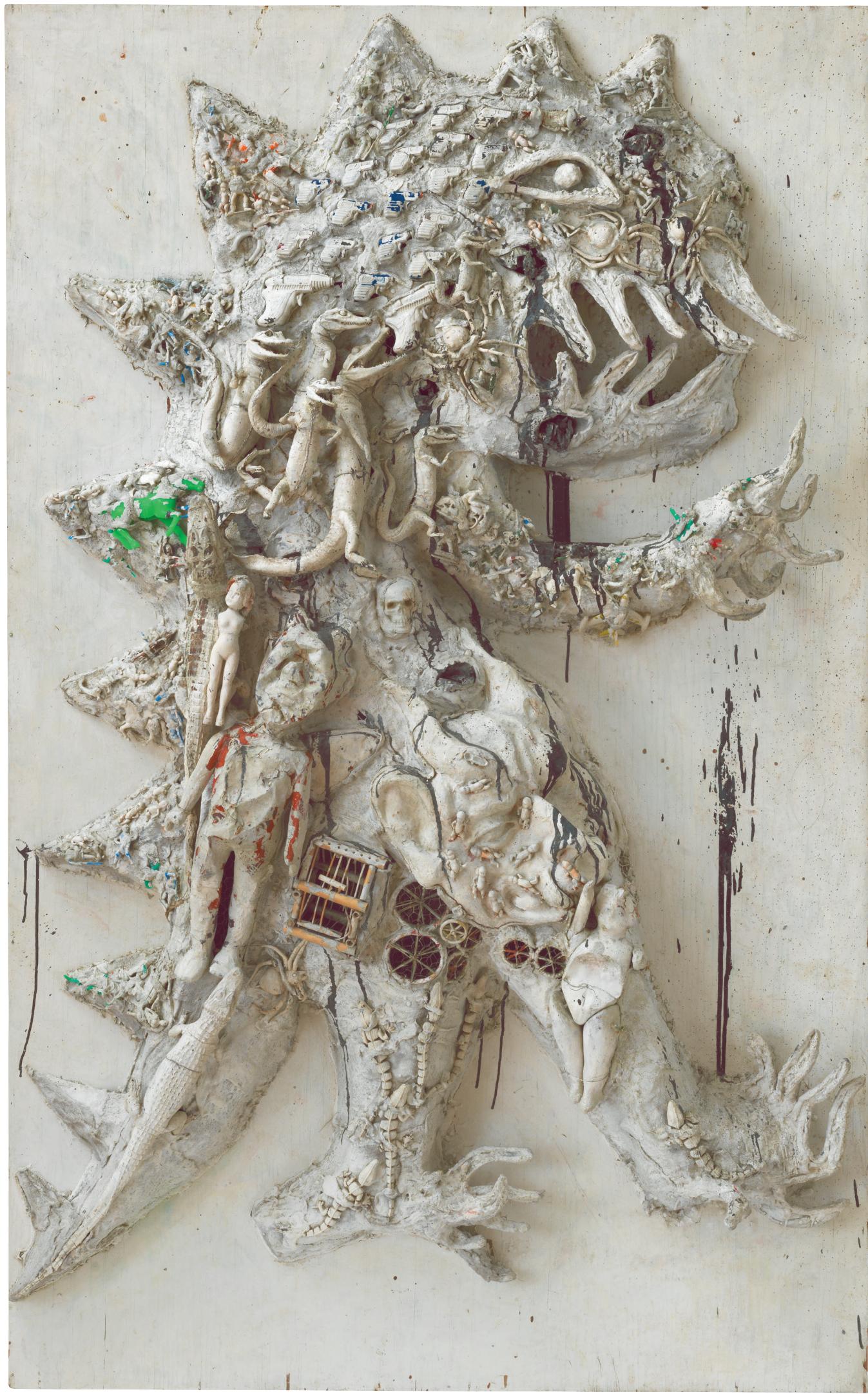
Dracula (Fragment de Dracula II)
hiver 1961







Tyrannosaurus Rex / The Monster /
Tir Dragon (Study for King Kong)
printemps 1963







Motorcycle Heart
(Study for King Kong)
printemps 1963



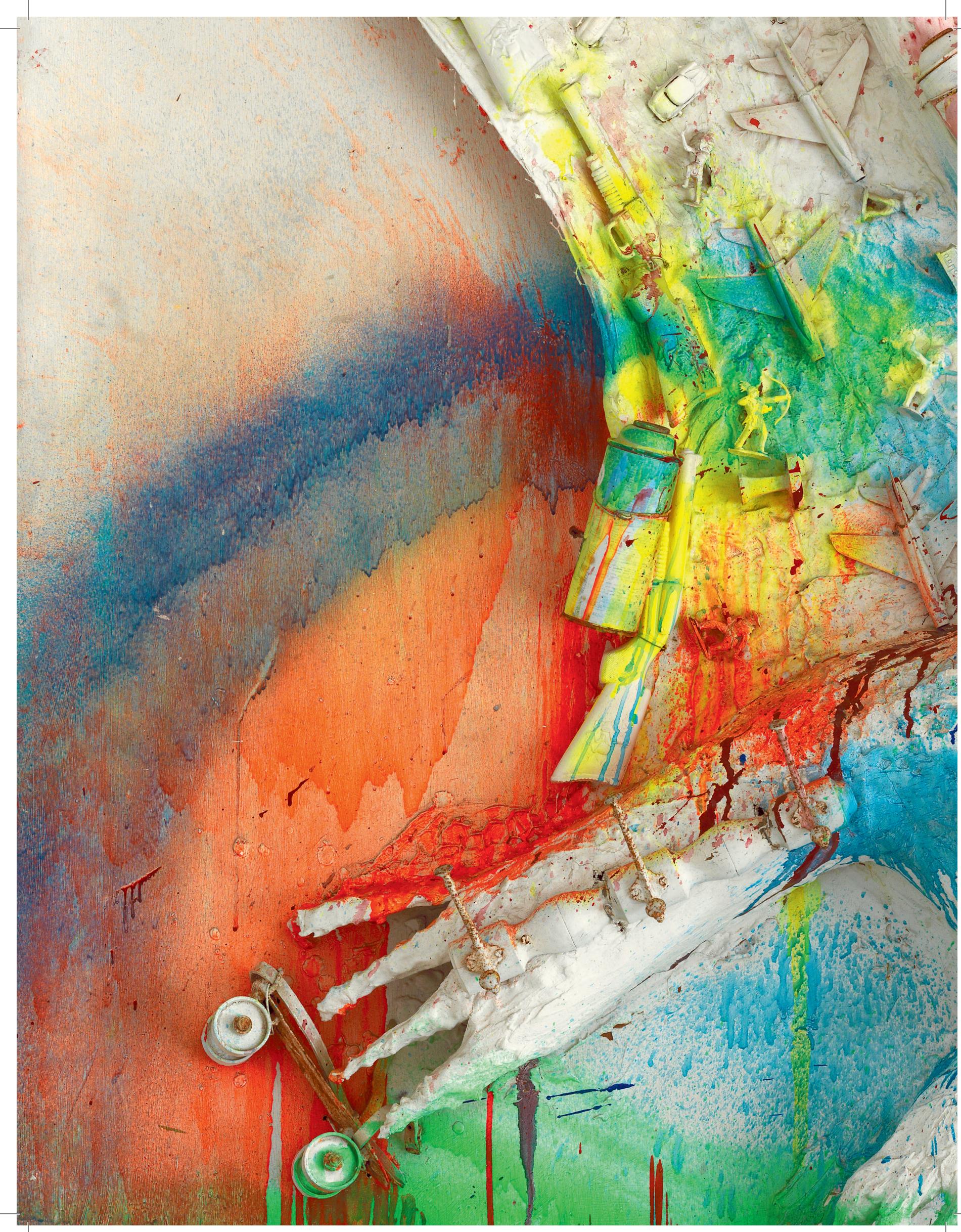




Pirodactyl over New York
1962





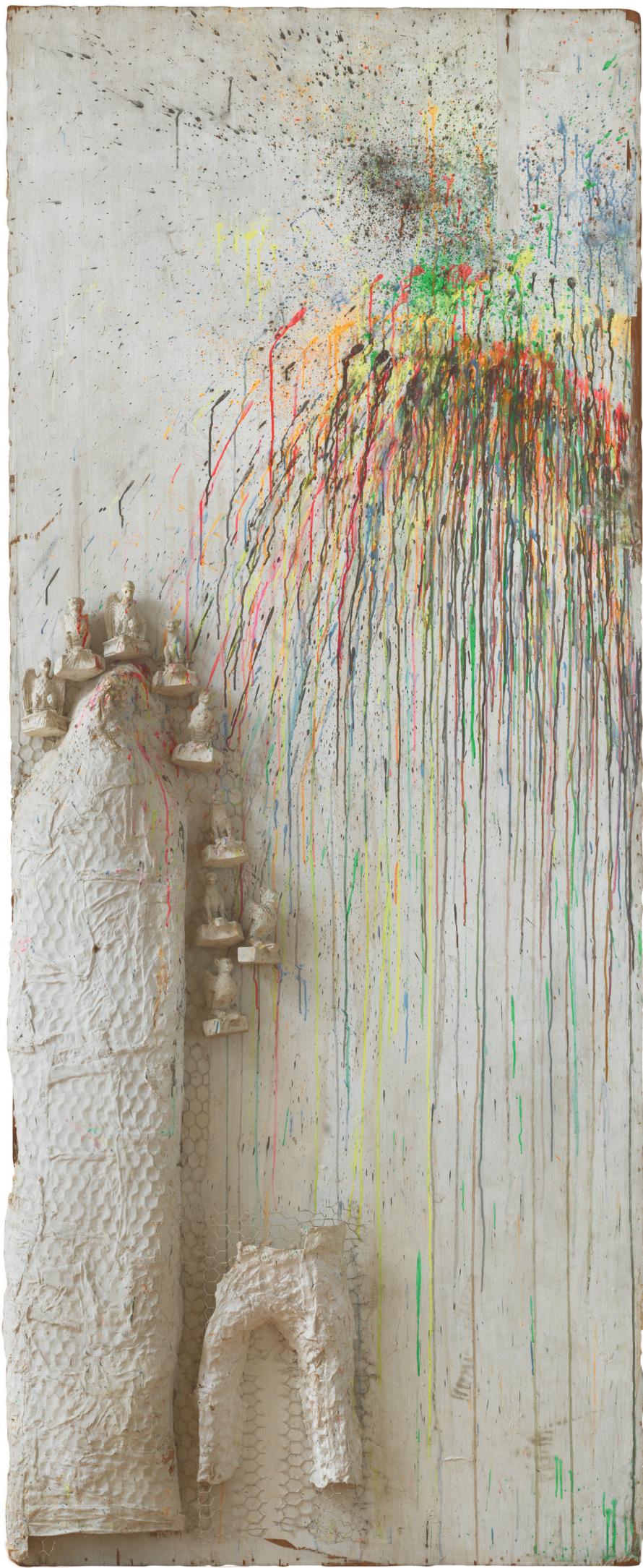


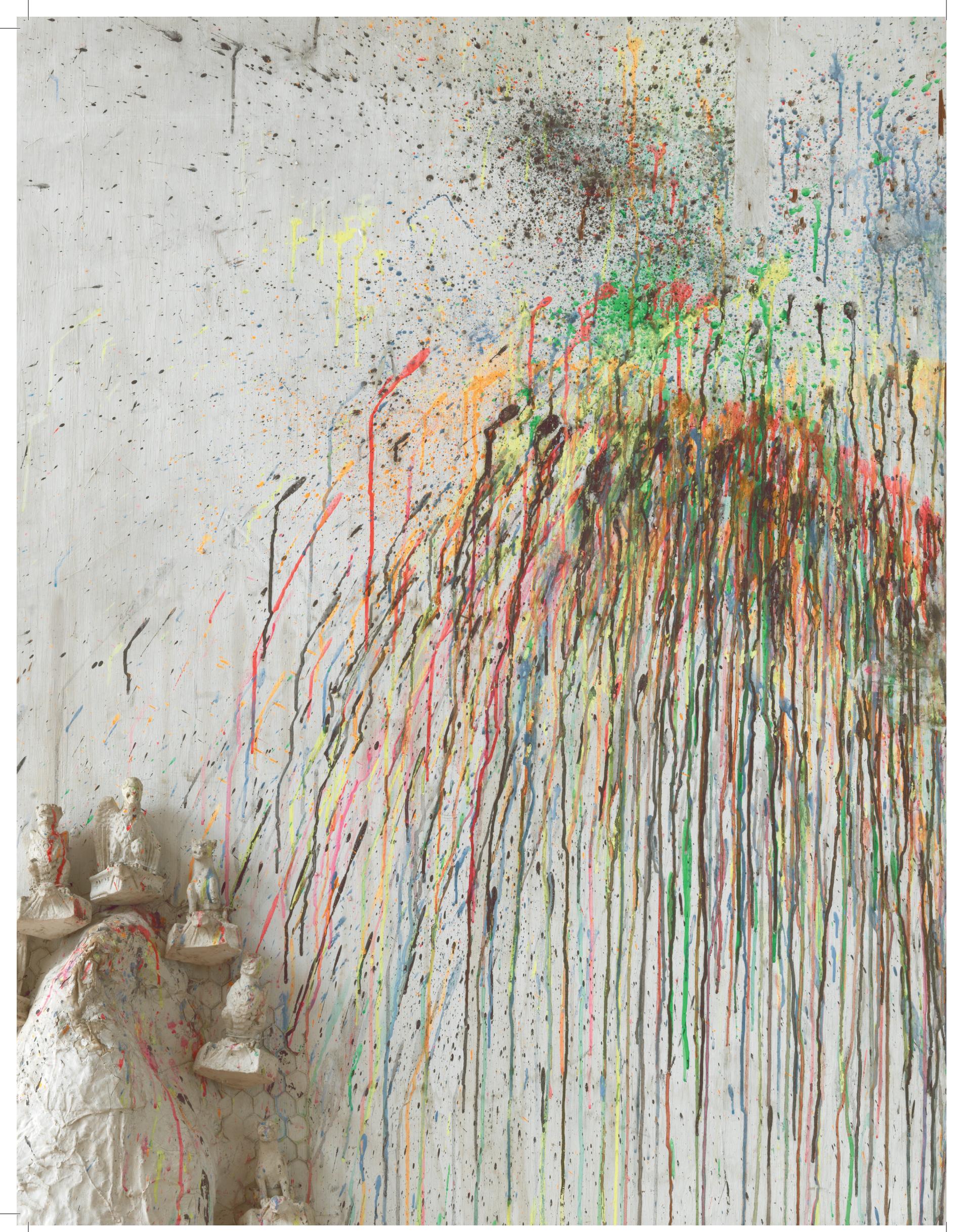


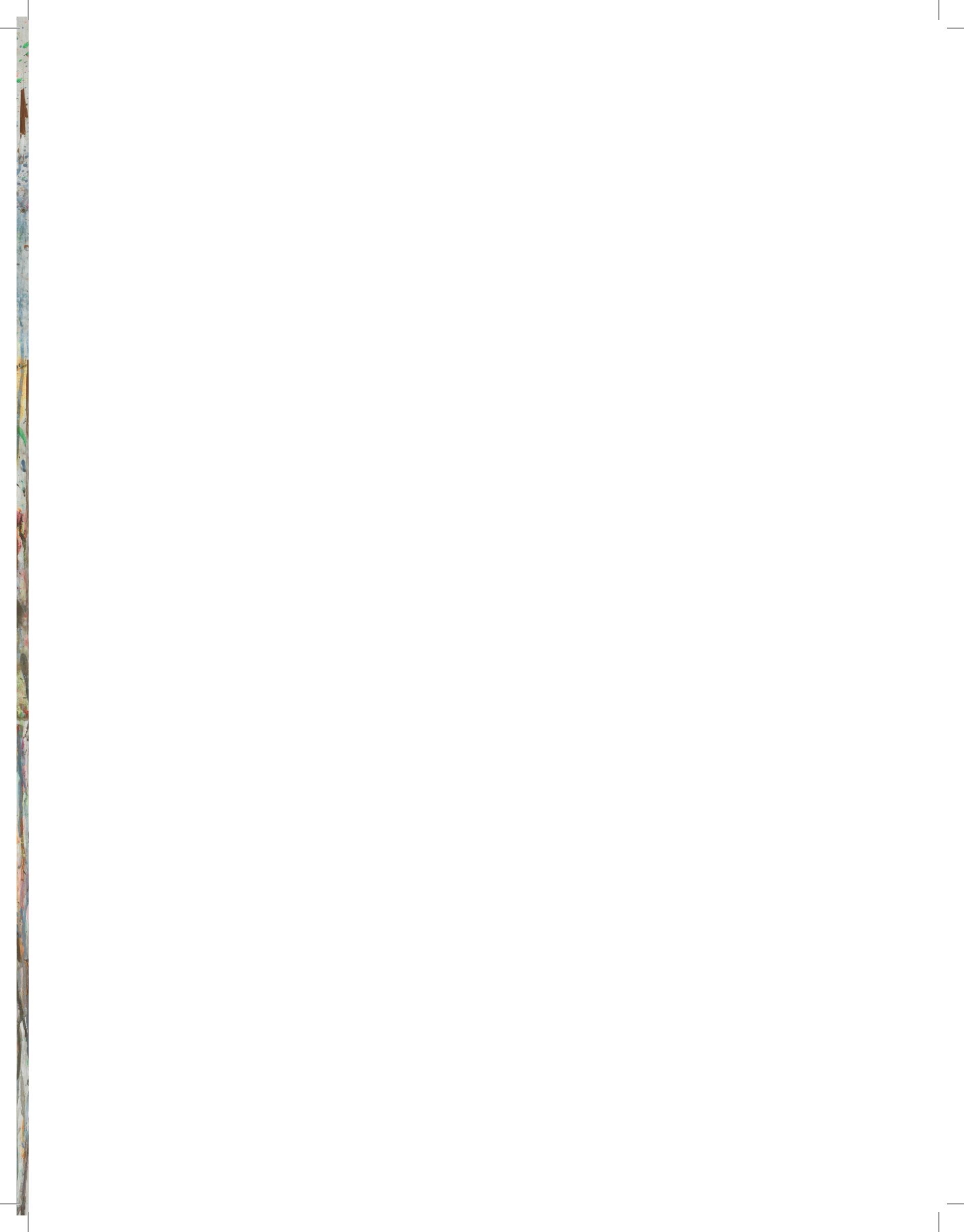




*Fragment de l'Hommage
au Facteur Cheval*
octobre - novembre 1962







Le Château de Gilles de Rais
1962





Autel Noir et Blanc (ou *Autel*)
1962









L'Autel des Innocents
1962

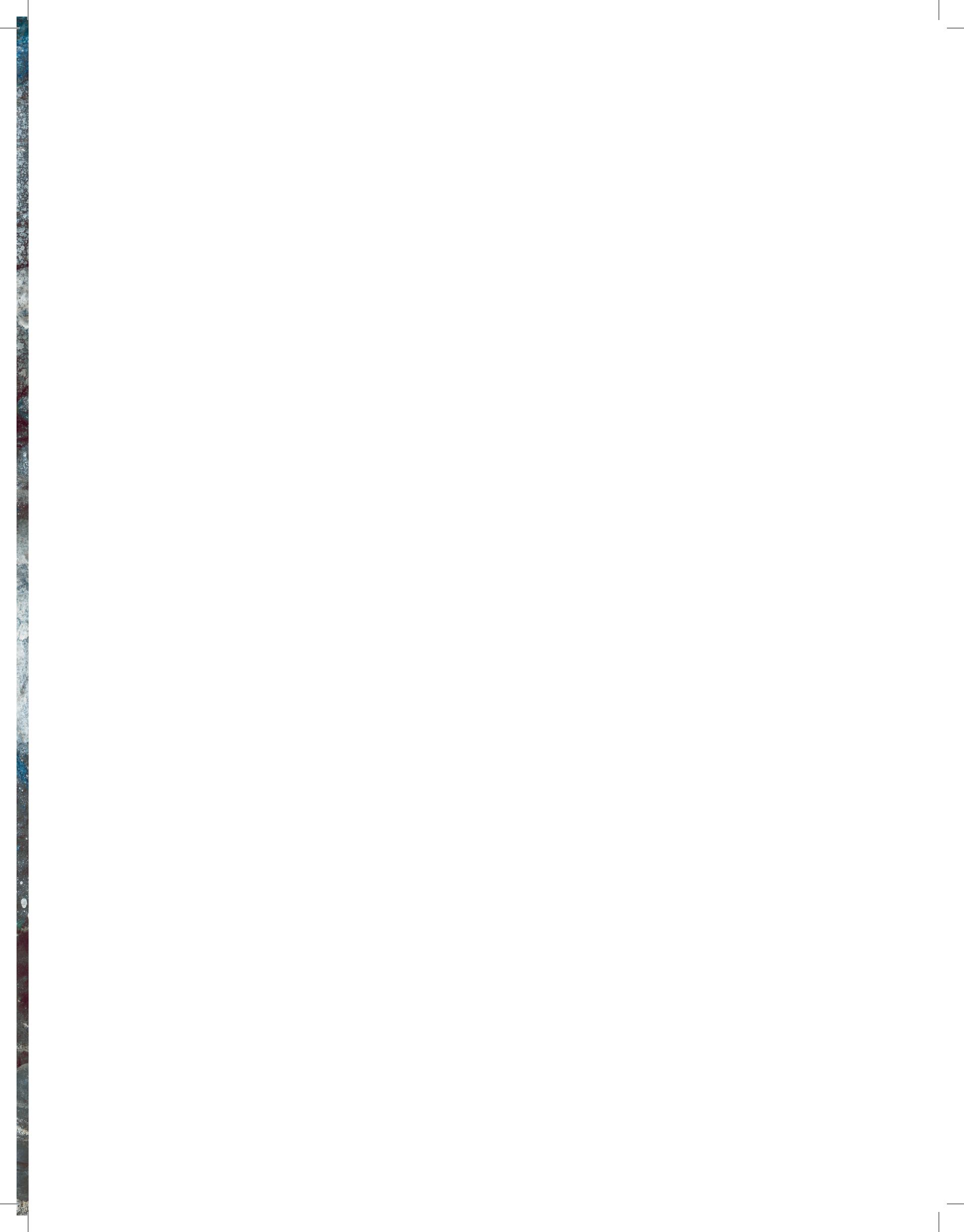


















Be My Frankenstein
1964











Niki De Saint Phalle

Née en 1930 à Neuilly-sur-Seine (France)
Décédée en 2002 à San Diego, Californie (USA)

Geboren 1930 in Neuilly-sur-Seine (Frankreich)
Verstorben 2002 in San Diego, Kalifornien (USA)

Born in 1930 in Neuilly-sur-Seine (France)
Died in 2002 in San Diego, California (USA)

E X P O S I T I O N S
P E R S O N N E L L E S
S É L E C T I O N

- 2014
Niki de Saint Phalle, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, France
Niki de Saint Phalle, En joue! Assemblages & Tirs (1958-1964), Stiftung Ahlers Pro Arte, Hanovre, Allemagne
- 2013
Niki de Saint Phalle, En joue! Assemblages & Tirs (1958-1964), Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris, France
- 2012
The Girl, the Monster and the Goddess, Moderna Museet, Malmö, Suède
- 2011
Niki de Saint Phalle, Spiel Mit Mir, Kunsthalle Würth, Schwäbisch-Hall, Allemagne (exposition itinérante)
- 2010
Niki de Saint Phalle, Château de Malbrouck, Metz, France
- 2008
Niki de Saint Phalle, Tate Liverpool, Liverpool, GB
- 2006
Dreams of Midsummer: Works of Niki de Saint Phalle, Macao Museum of Art, Macao, Chine (exposition itinérante)
Niki de Saint Phalle: Retrospective, Daimaru Museum, Umeda, Japon (exposition itinérante)
- 2005
Niki & Jean, l'Art et l'Amour, Sprengel Museum, Hanovre, Allemagne (exposition itinérante)
- 2004
Nanas depuis 1965, JGM Galerie, Paris, France
Niki de Saint Phalle, des assemblages aux œuvres monumentales, Musée des Beaux-Arts, Angers, France
- 2003
Niki de Saint Phalle: Die Geburt der Nanas, Sprengel Museum, Hanovre, Allemagne (exposition itinérante)
Niki de Saint Phalle Remembered, Mingei International Museum, Escondido, USA
- 2002
Niki de Saint Phalle : La donation, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain (MAMAC), Nice, France
Von Niki Mathews zu Niki de Saint Phalle – Gemälde der 1950er Jahre, Sprengel Museum, Hanovre, Allemagne
- 2000
La Fête, Die Schenkung Niki de Saint Phalle, Werke aus den Jahren 1952–2001, Sprengel Museum, Hanovre, Allemagne (exposition itinérante)
- 1994
Niki de Saint Phalle : Tableaux éclatés + sculptures, Maxwell Davidson Gallery & James Goodman Gallery, New York, USA
- 1993
Niki de Saint Phalle, Musée d'Art et d'Histoire, Fribourg, Suisse ; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France
- 1992
Niki de Saint Phalle: SIDA ... Aids, Galerie Rheinhhausen des Wilhelm Lehmbruck Museums, Duisbourg, Allemagne
Niki de Saint Phalle, Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn, Allemagne (exposition itinérante)
- 1990
Niki de Saint Phalle : Tirs ... et autres révoltes 1961–1964, JGM Galerie & Galerie de France, Paris, France
Niki de Saint Phalle : Lutte contre le sida, Musée des Arts Décoratifs, Paris, France
- 1988
Niki de Saint Phalle: The Wounded Animals, Gimpel Fils, Londres, GB
- 1982
My Skinnies, Gimpel Fils, Londres, GB
- 1980
Niki de Saint Phalle, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris, France (exposition itinérante)
Niki de Saint Phalle: Werke 1960–1980, Galerie Bischofberger, Zürich, Suisse
- 1976
Niki de Saint Phalle, Galerie Bonnier, Genève, Suisse
- 1974
Niki de Saint Phalle : Projets et réalisations d'architecture, Galerie Alexandre Iolas, Paris, France
- 1972
Niki de Saint Phalle : Les funérailles du père, Galerie Alexandre Iolas, Paris, France
Niki de Saint Phalle : Niki avant les Nanas, œuvres de 1963 et 1964, Galerie Bonnier, Genève, Suisse
Niki de Saint Phalle: The Devouring Mothers, Gimpel Fils, Londres, GB (exposition itinérante)

- E X P O S I T I O N S
C O L L E C T I V E S
S É L E C T I O N**
- 1970
Niki de Saint Phalle : Le Rêve de Diane, Galerie Alexandre Iolas, Paris, France
Les Nanas, Pavillon Baltard, Paris, France (exposition itinérante)
- 1969
Niki de Saint Phalle, Hanover Gallery, Londres, GB
- 1968
Niki de Saint Phalle, Gimpel & Hanover Galerie, Zürich, Suisse
Niki de Saint Phalle, Hanover Gallery, Londres, GB
- 1967
Niki de Saint Phalle : Les Nanas au pouvoir, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas (exposition itinérante)
Papier-Mâché Animals in a Zoo, Alexander Iolas Gallery, New York, USA
Niki de Saint Phalle, Galerie Espace, Amsterdam, Pays-Bas
- 1966
Niki de Saint Phalle, Alexander Iolas Gallery, New York, USA
- 1965
Niki de Saint Phalle, Alexander Iolas Gallery, New York, USA
Niki de Saint Phalle, Galerie Alexandre Iolas, Paris, France
- 1964
Niki de Saint Phalle, The Dwan Gallery et Alexander Iolas Gallery, Los Angeles, USA
Niki de Saint Phalle, Galerie Alexandre Iolas, Genève, Suisse
Niki de Saint Phalle : You Are My Dragon, Hanover Gallery, Londres, GB
- 1963
King Kong, The Dwan Gallery, Los Angeles, USA
- 1962
Action de tir, Everett Ellin Gallery, Los Angeles, USA
Niki de Saint Phalle, Galerie Rive Droite, Paris, France
Niki de Saint Phalle, Alexander Iolas Gallery en collaboration avec Jean Larcade, New York, USA
- 1961
Feu à Volonté, organisé par Pierre Restany, Galerie J, Paris, France
Niki de Saint Phalle, Køpcke Gallery, Copenhague, Danemark
- 1956
Niki Mathews New York Gemälde, Couachen, Galerie Restaurant Gotthard, Saint Gallen, Suisse
- 2013-2012
Painting the Void: 1949 - 1962, Museum of Contemporary Art, Los Angeles ; MoCA, Chicago, USA
- 2011
elles@centrepompidou, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, France
Seductive Subversion: Women Pop Artists, 1958-1968, Brooklyn Museum, New York, USA
POWER UP: Female Pop Art, Phoenix Art / Sammlung Falckenberg, Hambourg, Allemagne
- 2010
New Realisms: 1957-1962: Object Strategies Between Readymade and Spectacle, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espagne
- 2009
Target Practice: Painting under attack 1949 - 1978, Seattle Art Museum, Seattle, USA
- 2008
Figuration narrative, Paris, 1960-1972, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, France
Great Women Artists: Selections from the Permanent Collection, Neuberger Museum of Art, Purchase, USA
- 2007
WACK! – Art And The Feminist Revolution, The Geffen Contemporary at MOCA, Los Angeles, USA
Nouveau Réalisme, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, France
- 2005
BIG BANG, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, France
Nouveau Réalisme, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, MUMOK, Vienne, Autriche
L'art et l'Amour, Sprengel Museum, Hanovre, Allemagne
- 2004
The Pontus Hulten Collection, Moderna Museet, Stockholm, Suède
25 Jahre Wilhelm-Hack-Museum – 25 Jahre Sammeln, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen, Allemagne
Woman, Metamorphosis of modernity, Fundación Joan Miró, Barcelone, Espagne
- 1999
Georges Pompidou et la modernité, Jeu de Paume, Paris, France
- 1998
Out of actions – between performance and the object, 1949-1979, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, USA
- 1997
Made in France 1947-1997, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, France
Nouveau Réalisme, Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris, France
Zéro et Paris, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice, France
De Klein à Warhol, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice, France
- 1995
Féminin-Masculin, le Sexe de l'Art, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, France
Passions privées, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France
- 1993
L'ivresse du réel : l'objet dans l'art du xx^e siècle, Carré d'Art, Nîmes, France
Drawing the Line Against AIDS, Peggy Guggenheim Collection, Venise, Italie
- 1992
New Realities: Art in Western Europe 1945-1968, Tate Gallery, Liverpool, GB
Manifeste : 30 ans de création en perspective 1960-1990, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, France
- 1986
1960 : Les Nouveaux Réalistes, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France
- 1984
Artistic Collaboration in the Twentieth Century, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, USA
- 1983
Autour de la Fontaine Stravinsky de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, France
Moderna Museet 1958-1983, Moderna Museet, Stockholm, Suède
- 1980
The Figurative Tradition and the Whitney Museum of American Art, Whitney Museum of American Art, New York, USA
- 1977
Paris-New York : un album, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, France
- 1972
60/72 Douze ans d'art contemporain en France, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, France

1970
10^e anniversaire du Nouveau Réalisme, Rotonda della Besana, Milan, Italie
Nouveau Réalisme 1960-1970, Galerie Mathias Fels, Paris, France
3->oo: New multiple art, Whitechapel Art Gallery, Londres, GB

1969
Contemporary American Sculpture Selection 2, Whitney Museum of American Art, New York, USA
Niki de Saint Phalle & Jean Tinguely, Galerie Ad Llibitum, Anvers, Belgique

1968
The Obsessive Image 1960-1968, ICA Institute of Contemporary Arts, Londres, GB
Destruction Art: Destroy to Create, Contemporary Wing, Finch College Museum of Art, New York, USA

1967
La fureur poétique, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France
The World Exhibition - Expo '67, Pavillon Français, Montréal, Canada (exposition itinérante)

1966
Hon-en katedral, Moderna Museet, Stockholm, Suède
VIIe Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France
Four European Artists and the Figure, The Art Institute, Chicago, USA

1965
Pop Art, Nouveau Réalisme, etc., Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique

1963
Les Nouveaux Réalistes, Neue Galerie im Künstlerhaus, Munich, Allemagne
Troisième biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France

1962
DYLABY - dynamisch labyrinth (Dynamic Labyrinth), Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas
Salon Comparaisons : Peinture-Sculpture, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France

1961
Salon Comparaisons : Peinture-Sculpture, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France
Bewogen Beweging, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas (exposition itinérante)
Nouveaux Réalistes, Galerie Samlaren, Stockholm, Suède
The Art of Assemblage, The Museum of Modern Art, New York, USA (exposition itinérante)

**M O N O G R A P H I E S
& L I V R E S D' A R T I S T E S**
SÉLECTION, HORS CATALOGUES
D'E X P O S I T I O N S

2013
Francblin, Catherine, *Niki de Saint Phalle - la révolte à l'œuvre*, Hazan, Paris

2010
Saint Phalle, Niki de, *Mon Secret*, La Différence, Paris
Johnston, Jill, *Niki de Saint Phalle et le Jardin des Tarots*, Hazan, Paris
Courarier, Mélanie, *Niki de Saint Phalle : Le jardin des Tarots*, Actes Sud, Paris

2008
Condominas, Laurent et Pietromarchi, Giulio, *Hommage à Niki de Saint Phalle. Le Jardin des Tarots*, La Coupole, France
Merleau-Ponty, Claire, *Niki de Saint Phalle : La fée des couleurs*, Réunions des Musées Nationaux, Paris
Schulz-Hoffmann, C., *Niki de Saint Phalle : My Art, My Dreams*, Prestel Publishing, New York (édition revisée)

2007
Saint Phalle, Niki de, *Harry and Me. The Family Years 1950 - 1960*, Benteli Verlags AG, Suisse
Ueckert, Charlotte, *Niki de Saint Phalle. Magierin der runden Frauen*, Philo & Philo Fine Arts / EVA 'Europäische Verlagsanstalt, Hambourg

2005
Nana Power. Die Frauen der Niki de Saint Phalle, Nicolai Verlag, Berlin

2004
Krempl, Ulrich, *Niki's World (Adventures in Art)*, Prestel Publishing, New York

2003
Niki de Saint Phalle. Once upon a time..., Ed. MAMAC, Nice

2001
Catalogue Raisonné des œuvres murales :
Volume 1, *Niki de Saint Phalle, Catalogue Raisonné, 1949-2000*; Volume 2, *Niki de Saint Phalle, Monographie, 1949-2000*, Ed. Acatos, Paris
Becker M., *Starke Weiblichkeit entfesseln. Niki de Saint Phalle*, Econ Ullstein List Verlag, München

1999
Niki de Saint Phalle, Traces: An Autobiography, remembering 1930-1949, Ed. Acatos, Buri Druck AG

1997
Il Giardino dei Tarocchi di Niki de Saint Phalle, Charta, Milan

1993
Saint Phalle, Niki de et Condominas, Laurent, *Méchant méchant et les jouets perdus*, La Différence, Paris
Saint Phalle, Niki de, *Tableaux Éclatés*, La Différence, Paris.

1992
Hulten Pontus, *Niki de Saint Phalle*, Verlag Gerd Hatje, Allemagne

1990
Saint Phalle, Niki de, *Le sida : Tu ne l'attraperas pas...*, Agence Française de lutte contre le sida, Paris

1986
Restany, Pierre, *Portrait of Niki de Saint Phalle*, Parco, Japon

L I S T E D E S Œ U V R E S E X P O S É E S
 L I S T E D E R A U S G E S T E L L T E N W E R K E
 L I S T O F E X H I B I T E D W O R K S

Pages 82-83

Sans titre / Untitled
 circa 1960-1961
 objets, peinture à l'huile et plâtre sur isorel
 36.5 × 50.5 × 5.2 cm
 14.4 × 19.9 × 2.1 inches

Page 84

Blue Form 1
 circa 1960-1961
 Plâtre et peinture sur isorel
 8.9 × 5.3 × 2.5 cm
 3.5 × 2.1 × 1 inches

Page 85

Blue Form 2
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (papier rouge, brindille) sur isorel
 8.9 × 7.6 × 1.3 cm
 3.5 × 3 × 1/2 inches

Page 85

Blue Form 3
 circa 1960-1961
 Plâtre et peinture sur isorel
 10.2 × 7.6 × 1.3 cm
 4 × 3 × 1/2 inches

Page 86

Blue Form 4
 circa 1960-1961
 Plâtre et peinture sur isorel
 6.4 × 3.8 × 1.3 cm
 2.5 × 1.5 × 1/2 inches

Page 86

Blue Form 5
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture, petits objets trouvés (attache parisienne, pièce de monnaie suédoise) sur isorel
 7.6 × 7 × 1.9 cm
 3 × 2.75 × 1/2 inches

Page 87

Red Ribbon
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (ruban rouge, attache parisienne, tissu...) sur isorel
 9.5 × 7.6 × 0.6 cm
 3.75 × 3 × 0.23 inches

Page 87

White Night
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture, attache parisienne sur isorel
 7.9 × 5.08 × 1.27 cm
 3.11 × 2 × 1/2 inches

Page 88

Glass Slivers
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture, petits objets trouvés (éclats de verre, métal rouillé...) sur isorel
 7.6 × 10.2 × 0.6 cm
 3 × 4 × 0.23 inches

Page 88

Blue Form 6
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture, fil vert sur isorel
 7.9 × 6.4 × 1.3 cm
 3.1 × 2.5 × 1/2 inches

Page 89

Blue Form 7
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture, éléments trouvés et fil vert sur isorel
 6.4 × 3.8 × 1.3 cm
 2.5 × 1.5 × 1/2 inches

Page 89

Blue Form 8
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture, toile de jute, petits objets trouvés (clou, fil, papier d'argent...) sur isorel
 9.4 × 7.6 × 1.1 cm
 3.7 × 3 × 1/2 inches

Page 90

Strings 1
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (fil, morceau de bois) sur isorel
 6.4 × 7 × 1.3 cm
 2.5 × 2.75 × 1/2 inches

Page 90

Strings 2
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture, bougie, petits objets trouvés (fil, allumette) sur isorel
 7.6 × 6.2 × 1.3 cm
 3 × 2.45 × 1/2 inches

Page 91

Yellow Strings
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture, fil sur isorel
 8 × 5.7 × 1.8 cm
 3.15 × 2.25 × 0.7 inches

Page 91

Brooch / Broche
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture, petits objets trouvés (broche, petite boule rouge...) sur isorel
 5.7 × 8 × 1.5 cm
 2.25 × 3.15 × 0.6 inches

Page 92

Black Lace
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (dentelle noire, fil...) sur isorel
 8.3 × 6.4 × 1.3 cm
 3.25 × 2.5 × 1/2 inches

Page 92

Strings 4
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture, fil sur isorel
 8.3 × 6.4 × 1.3 cm
 3.25 × 2.5 × 1/2 inches

Page 93

Strings 3
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture, fil sur isorel
 7.6 × 6.4 × 1.3 cm
 3 × 2.5 × 1/2 inches

Page 93

Strings 5
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture, fil sur isorel
 7.6 × 5.7 × 0.6 cm
 3 × 2.25 × 0.23 inches

Page 94

Strings 6
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (attache métallique, fil...) sur isorel
 8.3 × 6.4 × 0.6 cm
 3.25 × 2.5 × 0.23 inches

Page 94

Bits 1
 circa 1960-1961
 Plâtre et peinture sur isorel
 8.9 × 6.4 × 0.6 cm
 3.5 × 2.5 × 0.23 inches

Page 95

Bits 2
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture et morceaux de matières réfléchissantes sur isorel
 6.4 × 6.4 × 0.6 cm
 2.5 × 2.5 × 0.23 inches

Page 95

Bits 3 (pink, white, blue bits)
 circa 1960-1961
 Plâtre et peinture sur isorel
 9.5 × 5.7 × 0.6 cm
 3.75 × 2.25 × 0.23 inches

Page 96

Jeu métallique
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (éléments métalliques...) sur isorel
 5.7 × 8.3 × 1.3 cm
 2.25 × 3.25 × 1/2 inches

Page 96

Petit volant
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (petit volant, papier d'aluminium, craie) sur isorel
 8.3 × 6.4 × 2.5 cm
 3.25 × 2.5 × 1 inches

Page 97

Roue Dentée
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture, petits objets trouvés (roue dentée, trombone, allumette cassée...) sur isorel
 9.2 × 6.4 × 1.8 cm
 3.63 × 2.5 × 0.7 inches

Page 97

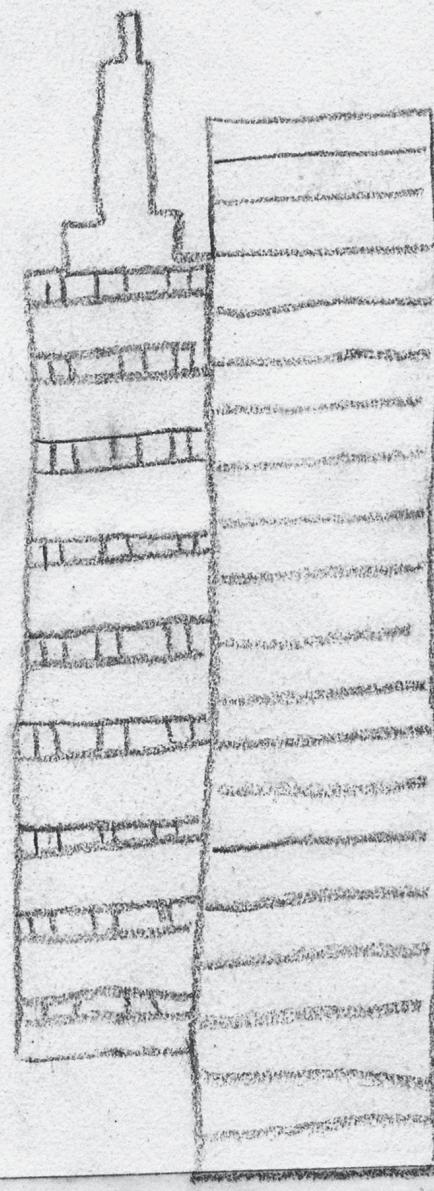
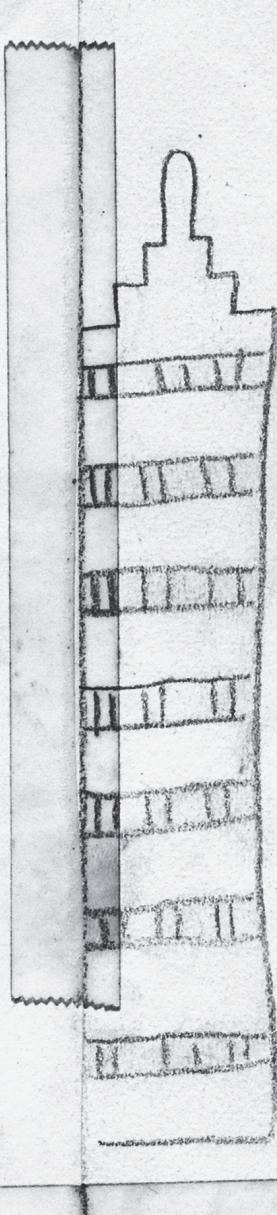
Hook Screw
 circa 1960-1961
 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (crochet à vis, morceau de bois, roue métallique dentée avec pointe...) sur isorel
 5.7 × 7.6 × 3.2 cm
 2.25 × 3 × 1.25 inches

Page 98	Page 101	Page 105	Page 108
<i>Copper Coin</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (pièce, vis...) sur isorel $7,9 \times 7 \times 1,3$ cm $3,1 \times 2,75 \times 1/2$ inches	<i>Mini Lipstick</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (mini rouge à lèvres, fil, perle...) sur isorel $8,3 \times 5,7 \times 2,5$ cm $3,25 \times 2,25 \times 1$ inches	<i>Number 1</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (onglet métallique...) sur isorel $7,6 \times 5,1 \times 0,6$ cm $3 \times 2 \times 0,23$ inches	<i>Blue Wood Ball</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (bille bleue, fil jaune) sur isorel $7,6 \times 6,4 \times 2,5$ cm $3 \times 2,5 \times 1$ inches
Page 98	Page 102	Page 105	Page 109
<i>White Button</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (bouton blanc, crochet à vis...) sur isorel $8,3 \times 5,1 \times 1,3$ cm $3,25 \times 2 \times 1/2$ inches	<i>Chess Pawn</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (pion d'échec, ficelle) sur isorel $7,6 \times 5,7 \times 1,9$ cm $3 \times 2,25 \times 0,75$ inches	<i>Number 5</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture, petits objets trouvés (punaise, pièce d'une couronne, fil...) sur isorel $7,9 \times 5,7 \times 1,9$ cm $3,1 \times 2,25 \times 0,75$ inches	<i>Mess</i> circa 1960-1961 Peinture, plâtre, bois, objets (perles en plastique, sciure de bois, rubans) sur contreplaqué $16,5 \times 19 \times 4$ cm $6,5 \times 7,5 \times 1,57$ inches
Page 99	Page 102	Page 106	Page 111
<i>Turn Key</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (clé, fil...) sur isorel $7,6 \times 6,4 \times 1,3$ cm $3 \times 2,5 \times 1/2$ inches	<i>Blue Plastic Cap</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (bouchon en plastique bleu, clou, bouton en bois...) sur isorel $8,9 \times 7,6 \times 2,5$ cm $3,5 \times 3 \times 1$ inches	<i>Fleur</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture, petits objets trouvés (fleur en plastique, attache parisienne) sur isorel $8,3 \times 6,4 \times 1,3$ cm $3,25 \times 2,5 \times 1/2$ inches	<i>Green Sky</i> mai 1961 Objets, plâtre et peinture sur isorel $45,5 \times 42 \times 5$ cm $18 \times 16,5 \times 2$ inches
Page 99	Page 103	Page 106	Pages 113 / 114
<i>Metal Joint</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (coin métallique) sur isorel $5,7 \times 8,3 \times 2,5$ cm $2,25 \times 3,25 \times 1$ inches	<i>Red 1</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (bouton rouge, coton, fil, clou...) sur isorel $7,6 \times 6,4 \times 1,3$ cm $3 \times 2,5 \times 1/2$ inches	<i>Bonbon rouge</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (bonbon rouge, vis...) sur isorel $8,9 \times 6,4 \times 1,3$ cm $3,5 \times 2,5 \times 1/2$ inches	<i>Monkey</i> (<i>Toy-Stuffed Monkey</i>) circa 1960-1961 Plâtre et objets (jouets, carte à jouer, pelle en plastique, pinceau...) sur bois $97,5 \times 46 \times 14,5$ cm $38,4 \times 18,1 \times 5,7$ inches
Page 100	Page 103	Page 107	Page 116
<i>Petit Chapeau</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés sur isorel $7,9 \times 6,4 \times 1,9$ cm $3,1 \times 2,5 \times 0,75$ inches	<i>Red 2</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et morceau de papier triangulaire sur isorel $6,4 \times 8,3 \times 0,6$ cm $2,5 \times 3,25 \times 0,23$ inches	<i>Clou</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (clou, fil jaune) sur isorel $10,2 \times 7 \times 0,6$ cm $4 \times 2,75 \times 0,23$ inches	<i>Hors d'œuvre ou Portrait of My Lover</i> 1960 Plâtre, peinture, cible, fléchettes, chemise d'homme blanche, boutons, divers éléments métalliques sur panneau de bois $81,5 \times 62,2 \times 40$ cm $32 \times 24,5 \times 15,7$ inches
Page 100	Page 104	Page 107	Page 117
<i>Petit Sombrero</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture, petit sombrero sur isorel $7,9 \times 6,4 \times 1,3$ cm $3,1 \times 2,5 \times 1/2$ inches	<i>Red 3</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et morceau de papier rouge sur isorel $6,4 \times 3,8 \times 1,3$ cm $2,5 \times 1,5 \times 1/2$ inches	<i>Rusty Nail 2</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (clou, bouton cassé, coin en métal) sur isorel $9,5 \times 7 \times 1,9$ cm $3,75 \times 2,75 \times 0,75$ inches	<i>Martyr Nécessaire / Saint Sébastien / Portrait de mon amour / Portrait of Myself</i> mars - avril 1961 Peinture, cible, chemise, cravate, paquet de cigarettes, fusil en plastique sur panneau de bois $72 \times 55 \times 7$ cm $28,4 \times 21,7 \times 2,8$ inches
Page 101	Page 104	Page 108	
<i>Noël</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (papier décoratif, clou, fil...) sur isorel $8,3 \times 7 \times 1,9$ cm $3,25 \times 2,75 \times 0,75$ inches	<i>Red Triangle</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et triangle métallique sur isorel $7,4 \times 5,7 \times 1,1$ cm $2,9 \times 2,25 \times 0,43$ inches	<i>Rusty Nail 1</i> circa 1960-1961 Plâtre, peinture et petits objets trouvés (clou, ruban rouge) sur isorel $7,6 \times 12,1 \times 0,6$ cm $3 \times 4,75 \times 0,23$ inches	

Pages 118 / 119	panneaux de bois dimensions globales : 252 × 310 × 30,5 cm 99 × 122 × 12 inches	Page 171
Vénus de Milo	Be My Frankenstein	
4 mai 1962	1964	
Plâtre, tarlatane	Objets, peinture,	
et peinture sur structure	grillage sur panneau	
métallique	de contreplaqué	
193 × 63,5 × 63,5 cm	65 × 80 × 21 cm	
76 × 25 × 25 inches	25,6 × 31,5 × 8,3 inches	
Pages 123 / 124-125	Pages 149 / 150	Pages 173 / 174-175
Grand Tir – Séance de la	Fragment de l'Hommage	Heart / Cœur
Galerie J	au Facteur Cheval	1963
30 juin - 12 juillet 1961	octobre - novembre 1962	Objets, peinture, grillage
Plâtre, peinture, grillage,	Grillage, objets divers,	sur panneau de bois
ficelle, plastique sur	peinture et plâtre sur	110,5 × 135 × 21 cm
panneau d'aggloméré	panneau de bois	43,5 × 53,1 × 8,3 inches
143 × 77 × 7 cm	300 × 120 × 18 cm	
56,3 × 30,3 × 2,8 inches	118 × 47 × 7 inches	
Pages 127 / 128	Pages 152-153 / 27	Pages 184-185
Tir (Fragment de Dracula II)	Le Château de Gilles de Rais	Study For King Kong I
hiver 1961	1962	1963
Plâtre, peinture, objets	Objets divers, peinture	crayon sur papier
divers sur panneau	et plâtre sur panneau	35,5 × 43,4 cm
de contreplaqué	de bois	14 × 17,1 inches
87 × 150 × 7 cm	129 × 195 × 24 cm	
34,25 × 59,1 × 2,8 inches	50,8 × 76,8 × 9,4 inches	
Pages 131 / 132	Pages 155 / 156-157	Pages 186-187
Dracula (Fragment	Autel Noir et Blanc	Study For King Kong VI
de Dracula II)	(ou Autel)	1963
hiver 1961	1962	crayon et scotch sur
Objets (roue de vélo,	Peinture, objets divers,	papier
parapluie, bassine, petits	chouette taxidermisée sur	35,5 × 43,4 cm
personnages, fleurs en	trois panneaux de bois	14 × 17,1 inches
plastique),	250 × 206 × 35 cm	
peinture sur panneau	98,4 × 81,1 × 13,8 inches	
de contreplaqué		
105 × 112 × 45 cm	Page 158	
41 × 44 × 18 inches	Tir Cathédrale	Study For King Kong II
	circa 1963	1963
Pages 135 / 136-137	Plâtre moulé, petits	crayon sur papier
Tyrannosaurus Rex /	objets, peinture	35,5 × 43,4 cm
The Monster / Tir Dragon	75 × 58 × 7 cm	14 × 17,1 inches
(Study for King Kong)	29,5 × 22,8 × 2,8 inches	
printemps 1963		
Objets, animaux	Pages 159 / 160	
taxidermisés, plastique,	L'Autel des Innocents	Study For King Kong III
plâtre et peinture sur	1962	1963
panneau de bois	Objets divers, plâtre,	crayon sur papier
198 × 122 × 25 cm	peinture sur panneau	35,5 × 43,4 cm
78 × 48 × 9,8 inches	de contreplaqué	14 × 17,1 inches
	100 × 70 × 15 cm	
Pages 139 / 140-141	39,4 × 27,6 × 5,9 inches	
Motorcycle Heart	Page 163 / 164	
(Study for King Kong)	Cathédrale	Study For King Kong IV
printemps 1963	1962	1963
Objets, plastique, plâtre	Objets divers, plâtre,	crayon sur papier
et peinture sur panneau	peinture sur panneau	35,5 × 43,4 cm
de bois	de bois	14 × 17,1 inches
198 × 122 × 23 cm	196 × 129,5 × 15 cm	
78 × 48 × 9 inches	77 × 51 × 5,9 inches	
Pages 142-143 /	Page 167 / 168-169	
144-145 / 146-147	Cathédrale	Study For King Kong V
Pirotactyl over New York	circa 1962	1963
1962	Peinture, plâtre, objets	crayon sur papier
plâtre, objets divers,	divers, grillage sur	35,5 × 43,4 cm
peinture sur deux	panneau de bois	14 × 17,1 inches
	245 × 122 × 21 cm	
	96,5 × 48 × 8,3 inches	

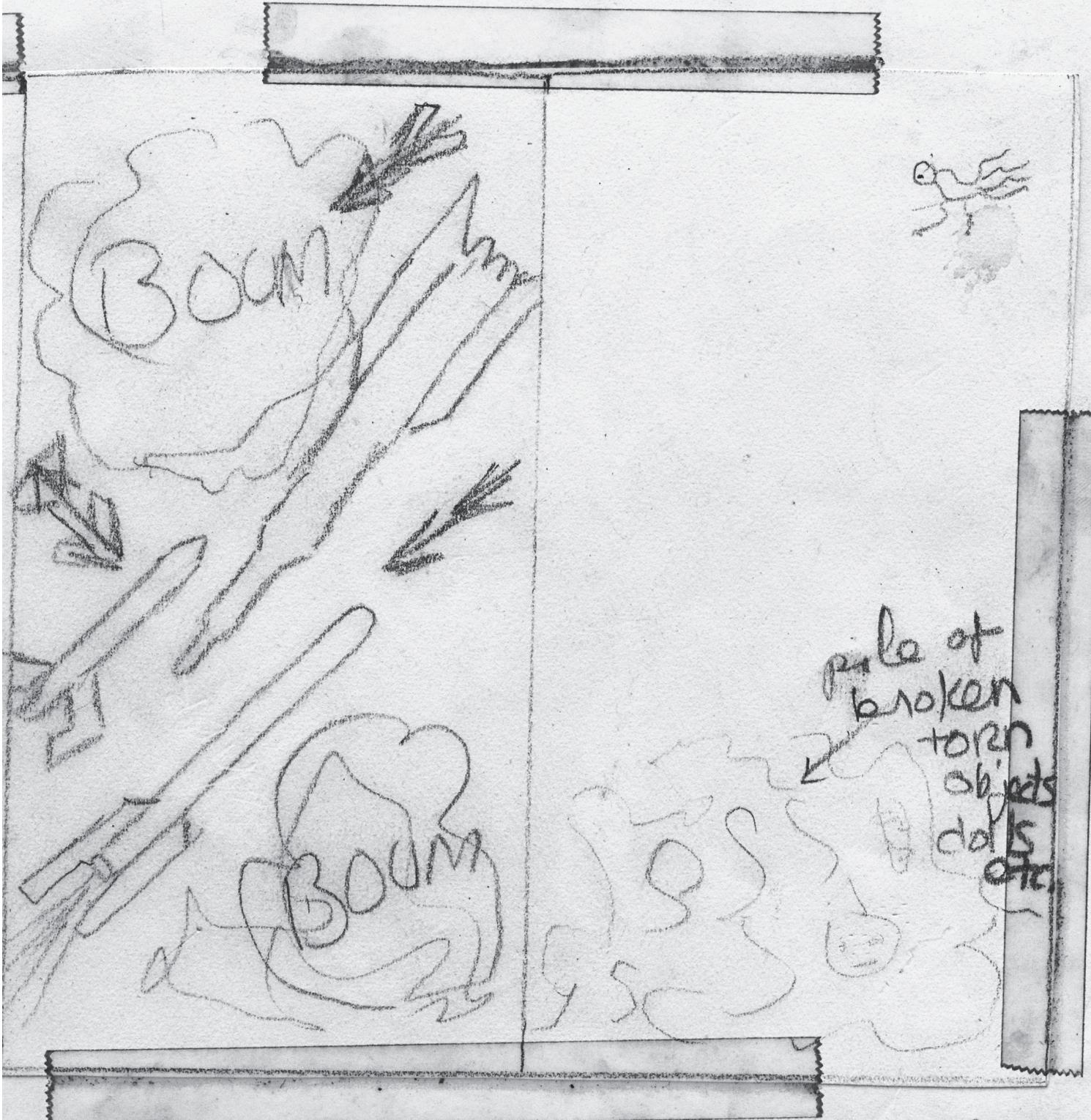






g. THE city

10. THE SICKNESS



11. THE ATTACK

12. THE RUINS.



ICONOGRAPHIE

- P. 3
Niki tirant sur «Old Master», Paris, 1961
Photo : Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation
- P. 8
Niki de Saint Phalle tirant «Tir Tableau Malibu», Avril 1962
Photo : © William Claxton
- «King Kong»
1963, technique mixte, 276 × 611 cm
collection Moderna Museet, Stockholm
Photo : Laurent Condominas © NCAF
- P. 19, 32, 72
Séances de tirs à l'impasse Ronsin, 1961
Photo : Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation
- P. 20-21
Vue de l'exposition «Rörelse i Konsten», Stockholm, 1961
Photo : Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation
- Vue de l'exposition «Rörelse i Konsten», Stockholm, 1961
Photo : © Lennart Olson
- P. 27
Détail de l'œuvre «Le château de Gilles de Rais»
Photo : André Morin
- P. 28
Jasper Johns tirant lors du vernissage de l'exposition «Tir à Volonté», Galerie J, Paris, 1961
Photo : Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation
- Yves Klein tirant lors du vernissage de l'exposition «Tir à Volonté», Galerie J, Paris, 1961
Photo : Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation
- Leo Castelli tirant en compagnie de Robert Rauschenberg lors du vernissage de l'exposition «Tir à Volonté», Galerie J, Paris, 1961
Photo : Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation
- P. 29
Niki lors du vernissage de l'exposition «Tir à Volonté», Galerie J, Paris, 1961
Photo : Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation
- P. 30-31
Niki tirant sur «Pirodactyl over New York», 1962
Photo : André Morain
- P. 36
Niki et Jasper Johns lors du vernissage de l'exposition «Tir à Volonté», Galerie J, Paris, 1961
Photo : Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation
- P. 46-47
Niki tirant sur «Old Master», Paris, 1961
Photo : Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation
- P. 54-55
Niki travaillant sur «King Kong» à Los Angeles, 1963
Photo : © Dennis Hopper
- P. 56
Niki travaillant sur «King Kong» à Los Angeles, 1963
Photo : © Dennis Hopper
- P. 62
Niki à la galerie J devant le «Grand Tir de la Galerie J», Paris, 28 juin 1961
Photo : © Roger Cohen
- P. 67
Niki et Jean sur les quais de Seine devant un tir dédiacé à Notre Dame de Paris, Paris, circa 1961
Photo : © John R. van Rolleghem
- P. 80
Niki préparant des Tirs dans l'atelier de l'impasse Ronsin, Paris, 1961
Photo : Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation
- P. 84-111
Photo : Laurent Condominas © NCAF
- P. 120
Scènes de la pièce-performance de Kenneth Koch *The Construction of Boston*, Maidman Playhouse, New York, 4 Mai 1962
Photo : DR
- P. 121
Les acteurs de la pièce-performance de Kenneth Koch *The Construction of Boston*, Maidman Playhouse, New York, 4 Mai 1962
Photo : © Hans Namuth.
- P. 152-153
Photo : Aurélien Mole
- P. 192
Niki de Saint Phalle et les "Dylabistes" (Per Olof Ultvedt, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Daniel Spoerri et Jean Tinguey), 1962
Photo : © Ad Petersen
- P. 27, 82-83, 113-119, 123-151, 154-175, 184-187
Photo : André Morin

Remerciements à :

Bloum Cardenas
Catherine Francblin
Michelle Grabner
Ulrich Krempel
Marianne Le Métayer
Norbert Nobis
Dave Stevenson
Jacques Villeglé
Valérie Villeglé
Marcelo Zitelli
Ahlers AG, Herford/Westfalen
Stiftung Ahlers Pro Arte, Hanovre

Sans oublier :

Lorraine Baud
Pauline Beaune
Amélie Boutry
André Faure
Erica Holm
Gurvan Jehanno
Anaïs Lasvigne
Céline Peychet
Jana Shenefield
Mathilde Tristram
Shelley Lee & Evan Reehl Ryer
de la Roy Lichtenstein Foundation

Ce catalogue a été édité en 1500 exemplaires par la Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois et la Fondation Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte à l'occasion de l'exposition «En joue! Assemblages & Tirs (1958–1964)» tenue à la Galerie Vallois à Paris du 8 novembre au 21 décembre 2013 et à la Fondation Ahlers Pro Arte à Hanovre du 1^{er} février au 21 avril 2014.

Dieser Katalog mit einer Auflage von 1500 Exemplaren wurde von der Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois und der Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte anlässlich der Ausstellung „En joue! Assemblages & Tirs (1958–1964)“ vom 8. November bis 21. Dezember 2013 in der Galerie Vallois und vom 1. Februar bis 21. April 2014 in der Stiftung Ahlers Pro Arte, veröffentlicht.

Textes :
Catherine Francblin
Michelle Grabner
Norbert Nobis
Jacques Villeglé

Traductions :
Irène Besson
John Brogden
Laurie Guérif
Charles Penwarden
Rose-Marie Soulard-Berger

Conception et coordination :
Marianne Le Métayer

Conception graphique :
Amélie Boutry

Photogravure :
Printmodel

ISBN : 978-2-9542871-1-9

Prix : 29 €

Achevé d'imprimer en octobre 2013
sur papiers Tauro et Tatami sur les presses
de l'imprimerie Chirat, France

© NCAF, Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte

