

1

NIKI DE SAINT PHALLE – EINE KÄMPFERIN

Das Werk *Autoportrait* (um 1958/59) im Eingangsbereich der Ausstellung spiegelt Niki de Saint Phalles Selbstreflexion, eigene Erfahrungen und Prägungen wider und gleichermaßen ihre künstlerische, materialorientierte Ästhetik.

»Das einzige Selbstportrait, das ich jemals gemacht habe, besteht aus Geschirrscherben, die ich auf Leinwand geklebt habe – eigentlich sehe ich darauf irgendwie furchterregend aus.«

Aus dem Werk *Autoportrait* schaut die Künstlerin dem/der Betrachter/in als Halbfigur vor einem dunklen Nachthimmel entgegen. Das mosaikartige Werk aus Tonscherben, kleinen Steinen, Kaffeebohnen, Keramikscherben, Knöpfen und Ölfarbe ist mit einem glänzenden Silberton unterlegt. Einzelne Körperteile, wie die Brüste und Haare, werden durch die Anordnung der Fundstücke definiert und betont.

Geschwungene, pastose, helle Farblinien bedecken die Oberfläche im malerischen *Allover*. Sie verweisen auf den Einfluss von zeitgenössischer Kunstproduktion wie auf die von Jackson Pollock entwickelte *Dripping-Technik*.

Scheinen die farbigen Scherben zunächst eine fröhliche, dekorative Vorstellung zu vermitteln, wird diese bei genauer Betrachtung in Frage gestellt: Auf dem Bild trägt die Künstlerin eine Dornenkrone, dunkle, blutige Farbbahnen durchfurchen das Gesicht, sie wirkt leidend – scheint verletzt und zerbrechlich.

Das Werk *Autoportrait* drückt Selbstbewusstsein und gleichzeitig Zerrissenheit aus und verweist auf Niki de Saint Phalles Suche nach ihrem eigenen Weg als Frau und als Künstlerin.



NIKI DE SAINT PHALLE – A FIGHTER

Niki de Saint Phalle's *Autoportrait* (ca. 1958/59) in the entrance area of the exhibition mirrors the artist's self-reflection, her own experiences and influences, as well as her material-oriented artistic aesthetics.

“The only self-portrait I ever painted consists of dishware fragments I pasted onto the canvas – in fact I look somewhat terrifying.”

The artist, shown as a half-length figure against the backdrop of a dark nocturnal sky, looks out of her *Autoportrait* directly at the viewer. The mosaic-like work consisting of earthenware shards, small stones, coffee beans, pottery fragments, buttons, and oil paint is underlaid with a radiant silver tone. Individual body parts, for example breasts and hair, are defined and emphasized through the arrangement of the found objects.

The surface is covered by bright, thick colored lines in a painterly *allover* effect. They indicate the influence of contemporary art production, for example the *drip* technique developed by Jackson Pollock.

While the colorful shards initially seem to convey a joyous, decorative vision, this is precisely what is called into question upon closer observation. The artist wears a crown of thorns; dark bands of color seam her face. She appears to be suffering, seems injured and vulnerable.

Niki de Saint Phalle's *Autoportrait* expresses self-confidence and inner conflict at the same time and points to her search for her own path, both as a woman and as an artist.

FRÜHE GEMÄLDE UND FAMILIENBILDER

Nach ihrem Umzug von Amerika nach Europa Anfang der 1950er Jahre und einem Nervenzusammenbruch entscheidet sich Niki de Saint Phalle, noch unter dem Namen Niki Mathews, Künstlerin zu werden. Während ihrer ersten Ehejahre mit Harry Mathews und in ihrer neuen Rolle als Mutter entstehen frühe Gemälde wie *Asseyez-vous madame* (um 1952–1954), *La fête* (um 1953), *Family Portrait* (um 1954/55), *Pink Nude in Landscape* (1959) oder *Autoportrait* (um 1958/59).

Diese frühen Gemälde und Assemblagen weisen bereits auf den für sie typischen Kosmos an Formen, Symbolen und Motiven hin: Kathedralen, Himmelskörper wie Sonne, Mond und Sterne, Drachen, Schlangen, Bräute und Gebärende. Auch die verwendeten Techniken sowie die starke haptische Qualität dieser Arbeiten ziehen sich durch ihr gesamtes Werk.

In dem Bild *La fête* erinnert sie an ein Fest mit ihrer Familie auf einem Rheindampfer in Köln. In der Mitte der Tanzfläche, umgeben von feiernden und musizierenden Menschen, ist die Tochter der Künstlerin, Laura, dargestellt. Die Gesichter der Figuren sind maskenhaft reduziert; sie lachen und genießen das gemeinsame Erlebnis. In der linken unteren Bildecke sind die Malerin und ihr Mann zu erkennen. Sie stehen abseits des Geschehens und betonen die Spannung des Bildes, die sich zwischen Isoliertheit und Gemeinschaft, Traurigkeit und Fröhlichkeit aufbaut.

In *Pink Nude in Landscape* steht ein rosafarbener weiblicher Akt in einer Nachtlandschaft. Die (Frauen-)Gestalt hält ein antikes Saiteninstrument, eine Lyra, in der Hand, im Hellenismus ein Symbol für Dichter und Denker. Der traditionell passiv konnotierte weibliche Akt erhält durch dieses Attribut eine aktive, künstlerisch gestaltende Rolle. Die Oberfläche ist wie schon bei dem Werk *Autoportrait* im malerischen *Allover* von hellen Farblinien bedeckt.

Eine Schlange findet sich auf der linken Bildseite, im biblischen Zusammenhang für die Sünde, die Erkenntnis, das Tabu stehend. Möglicherweise möchte die Künstlerin hier das ambivalente Gefüge von Kreativität, Unbeschwertheit und zeitgleicher Bedrohung andeuten.

2

EARLY PAINTINGS AND FAMILY PICTURES

After moving from the United States to Europe in the early 1950s and suffering a nervous breakdown, Niki de Saint Phalle, still using the name Niki Mathews, decides to become an artist. She produces her first paintings during the early years of her marriage to Harry Mathews and in her new role as a mother, for example *Asseyez-vous madame* (ca. 1952–1954), *La fête* (ca. 1953), *Family Portrait* (ca. 1954/55), *Pink Nude in Landscape* (1959), and *Autoportrait* (ca. 1958/59).

These early paintings and assemblages already point to her characteristic cosmos of forms, symbols, and motifs: cathedrals, celestial bodies like the sun, moon, and stars, dragons, snakes, brides, and child bearers. The techniques she employs here as well as the considerable haptic quality of these pieces would remain a part of her work throughout her artistic career.

In *La fête* she recalls a party on a Rhine steamer in Cologne. The artist's daughter Laura is dancing in the middle of a dance floor, surrounded by people who seem to be mirthfully celebrating. The faces of the figures are reduced in a mask-like manner; they are laughing and enjoying the shared experience. The painter and her husband can be seen in the lower right-hand corner. They stand apart from the goings-on about them, underscoring the heightened tension of the picture that builds up through the dichotomy of isolation and community, sadness and gaiety.

In *Pink Nude in Landscape*, a pink-colored (female) figure in the center of a nocturnal landscape holds a lyre in her hands, an ancient string instrument that was an attribute for poets and philosophers in the Hellenist period. Traditionally seen as a passive figure, the female nude attains an active, artistically creative role here through this attribute. Like in *Autoportrait*, the picture plane here is also completely covered by a bright colored linear structure in a painterly all-over effect.

A snake can be seen at the left, a Biblical symbol for sin, knowledge, taboo. The artist possibly wishes to allude to the ambivalent framework of creativity, light-heartedness, and simultaneous danger.

ASSEMBLAGEN

Nach den figürlicheren Bildern der frühen 1950er Jahre zeigen Niki Mathews Assemblagen wie *Broken Plates* (1958), *Paysage de la mort ou Collage de la mort* (1960) oder *Two Boxes* (1960) den Beginn einer neuen Schaffensperiode an, in der sie weitgehend auf die Darstellung von Gegenständlichkeit verzichtet.

Alltagsmaterialien wie Puzzleteile, Perlen und Bruchstücke von Tellern und Tassen verteilen sich in *Broken Plates* über die weiße Gipsoberfläche. Diese bunten Fundstücke aus dem Haushalt verweisen auf die etablierte Rolle der Frau im privaten Raum als eine sich um die Familie sorgende Mutter und Ehefrau. Trotz der Farbigkeit drücken die fragmenthaften Stücke die Zerbrechlichkeit dieses Familienidylls und die Ablehnung der tradierten Hausfrauen- und Mutterrolle aus. Zwei Jahre nach Entstehen dieser Arbeit brach die Künstlerin aus der »Enge« ihrer Familie aus, um sich ganz ihrer Kunst zu widmen; sie arbeitete nun unter dem Namen Niki de Saint Phalle.

In anderen Assemblagen wie *Paysage de la mort ou Collage de la mort* verwendet Niki de Saint Phalle Gegenstände, wie Pistolen, Messer, Rasierklingen oder andere spitze metallische Objekte, die in ihrer Anhäufung und Zusammenstellung als Hinweise auf körperliche Gewalt oder auch als symbolische Zeichen für eine Zurückweisung bestehender Rollenverhältnisse zu deuten sind.

»Ich begann, Reliefs imaginärer Landschaften mit Objekten herzustellen [...] Ich kaufte in Geschäften Spielzeug und gebrauchte Gegenstände auf dem Flohmarkt – hauptsächlich Dinge, die mit Gewalt zu tun hatten, wie Beile, Messer und Pistolen.«

In *Two Boxes* stehen sich zwei Behälter mit unterschiedlichen Inhalten und Aussagen gegenüber. Verweist *Broken Plates* auf das Heimische als Ort der Frau, kann *Two Boxes*, nicht nur in seiner Reduziertheit, als Counterpart der Arbeit gesehen werden. Auf die plane weiße Gipsoberfläche sind zwei Kästchen aufgesetzt, der obere Teil des Werks zeigt eine grüne horizontartige Fläche. In der rechten grünen Box ist ein Fußballfeld eingezeichnet. Dieser Box ist eine Schachtel, eine Art Bild im Bild, gegenübergestellt, in der auf weißem Gips bunte Scherben, Stoffreste und der spitze, zerbrochene Anhänger einer Weihnachtskugel angebracht sind. Mit den beiden unterschiedlichen Boxen verweist die Künstlerin auf die verschiedenartigen Lebens- und Wirkungsbereiche von Frauen und Männern.

ASSEMBLAGES

After the figural paintings of the early nineteen fifties, assemblages such as *Broken Plates* (1958), *Paysage de la mort* *Collage de la mort* (1960) and *Two Boxes* (1960) by Niki Mathews herald the begin of a new phase of her work in which she largely refrains from representationalism.

Everyday materials like pieces of puzzles, pearls and fragments of plates and cups are distributed over the white plaster surface of *Broken Plates*. These colorful domestic objects reference the established role of the woman in the private sphere as wife and mother responsible for caring for the family. Despite its colors, the fragmented pieces express the fragility of this family idyll and the rejection of the traditional role of housewife and mother. Two years after making this work, the artist broke out of the “confinement” of her own family life in order to devote herself entirely to her art. She now works under the name Niki de Saint Phalle.

In assemblages like *Paysage de la mort* *Collage de la mort* Niki de Saint Phalle uses such items as pistols, knives, razorblades or other sharp metallic objects. Through their accumulation and arrangement they indicate physical violence and can also be interpreted as symbols of the rejection of existing behavioral roles.

“I began producing reliefs of imaginary landscapes with objects (...). I bought toys in stores and second-hand objects at the flea market – mainly things that had something to do with violence, like axes, knives, and pistols.”

In *Two Boxes*, two containers with different contents and messages are juxtaposed with each other. While *Broken Plates* references the home as the woman’s place, *Two Boxes* can be seen as its counterpart, not only with a view to its reduction. The two boxes are placed on the flat white plaster surface; the upper section of the work shows a green horizon-like area. A football field is drawn in the green box on the right. This box is juxtaposed with a carton, a kind of picture-in-picture, in which colorful shards, fabric remnants and the pointy broken attachment piece of a Christmas glitter ball. With these two different types of boxes the artists points to the divergent ways men and women live and function.

4

SCHIESSBILDER

Anfang der 1960er Jahre entwickelte Niki de Saint Phalle mit ihren *Tirs* (Schießbildern) eine neue und innovative Kunstform. Mit der bewussten Geste des Abfeuerns einer Waffe auf ihre Arbeiten bemächtigte sie sich der den Männern vorbehaltenen Machttrolle des Schießenden. Als Initialzündung für die *Tirs* können die Dartportraits der Künstlerin gesehen werden.

Das Dartportrait *Martyr nécessaire / Saint Sébastien / Portrait de mon amour / Portrait of myself* (1961) war ursprünglich für den privaten Gebrauch der Künstlerin gedacht und illustriert mittels einer Dartscheibe als Kopf und eines Herrenhemdes mit Krawatte ihren Liebhaber. Durch das Werfen von Dartpfeilen auf den Kopf versuchte sie sich auf kreative Weise von diesem Mann zu lösen. Die Arbeit zeigt Niki de Saint Phalles neues Kunstverständnis, bei dem die Besucher/innen Anteil an der Entstehung ihrer Werke haben konnten.

»Auf einem Tisch lagen Pfeile, die die Besucher auf den Männerkopf werfen sollten. [...] Nicht sehr weit von meiner Arbeit entfernt hing ein vollkommen weißes Gipsrelief [...]. Ich sah es an - FLASH - was wäre, wenn das Bild bluten würde - verwundet wäre, so wie Menschen verletzt sein könnten.«

Die anfänglich reliefartigen Schieß-Assemblagen wie die beiden Arbeiten *Tir (Fragment de tableau de Galerie Kørpcke)* (beide 1961), in denen Niki de Saint Phalle Farbbeutel und Lebensmittel unter weißem Gips vergrub, entwickelte sie schnell weiter zu monumentalen, figürlichen Schieß-Stillleben wie *Tir avion* (1961). Durch den Beschuss der Arbeiten entstanden aus den rein weißen Bildflächen farbige Zufallswerke. Die beiden Werke *Tir (Fragment de tableau de Galerie Kørpcke)* waren Teil einer riesigen Installation, auf die Niki de Saint Phalle in der Galerie Kørpcke in Kopenhagen mit einem Gewehr und einer kleinen Kanone schoss.

Durch von Jean Tinguely entwickelte kleine Farb-Kanonen, mit denen sie die Bilder beschoss, und die Einbindung von Farbsprühdosen und Tränengas in die Werke und Schießaktionen steigerte sie die Farbeffekte der Arbeiten noch.

Die gesellschafts- und politikkritische Geste ihrer späteren Schießarbeit *Autel noir et blanc* (1962) ist bereits in *Tir avion* zu erkennen. Geschwader an Spielzeugflugzeugen können hier als Symbole militärischer und männlicher Macht gedeutet werden, von denen sich die weibliche Figur, hier als Braut dargestellt, bedroht sieht.

SHOOTING PAINTINGS

With her *Tirs* (Shooting Paintings), Niki de Saint Phalle developed a new and innovative art form in the early nineteen sixties. With the conscious gesture of shooting a weapon at her works she usurped the power role of the shooter that had been a male privilege. The artist's dart portraits can be seen as the initial spark behind the *Tirs*.

The dart portrait *Martyr nécessaire / Saint Sébastien / Portrait de monamour / Portrait of myself* (1961), which depicts her lover by means of a dartboard as his head along with a man's shirt and tie, was originally intended for the artist's own private use. By throwing darts at the head she tried to creatively free herself from her attachment to this man. The piece shows Niki de Saint Phalle's new understanding of art, in which the visitors can participate in the production of her works.

"Darts were placed on a table that the visitors were supposed to throw at the man's head. (...) A completely white plaster relief (...) hung not far from my piece. Looking at it—FLASH! I imagined the painting bleeding—wounded; the way people can be wounded."

The initially relief-like shooting assemblages, for example the two works *Tir* (*Fragment de tableau de Galerie Kopenhagen*) (both 1961) in which Niki de Saint Phalle buried paint bombs under white plaster, rapidly developed into such monumental figural shooting still lifes as *Tir avion* (1961). The result of shooting at the pure white picture plans was works whose final appearance was dependent on a variety of random factors. The two works *Tir* (*Fragment de tableau de Galerie Kopenhagen*) belonged to an enormous installation at the Galerie Kopenhagen, Copenhagen, which Niki de Saint Phalle shot at with a rifle and a small cannon.

The impact of the works' color was heightened even further by the small paint cannon developed by Jean Tinguely, with which she shot at the paintings, and the incorporation of spray paint cans and tear gas in the works and shooting actions.

The societal and political critique in her later shooting work *Autel noir et blanc* (1962) is already evident in *Tir avion*. The squadrons of toy aircraft here can be seen as symbols of military and male power, causing the female, depicted here as a bride, to feel threatened.

»PLEASE WRITE ME SOON. LOVE + KISSES.«

In ihren zahlreichen illustrierten Briefen reflektiert Niki de Saint Phalle anschaulich ihr Leben, ihr Lieben und ihre Umwelt.

Fragen, die in Titeln wie *Could We Have Loved?* (1968), *Why Don't You Love Me?* (1968), *My Love What Shall I Do If You Die?* (1968) aufgeworfen werden, oder Gedanken wie in *Dear Diana* (1968), *Californian Diary (Black is Different)* (1994) und *Californian Diary (My Men)* (1994) spiegeln ihre Emotionen, aber auch ihre Selbstzweifel wider, die sie Zeit ihres Lebens beschäftigt haben. Für Niki de Saint Phalle hatten die Briefe eine Tagebuchfunktion und waren nicht dafür bestimmt, an die verschiedenen Adressaten verschickt zu werden.

In dem von Ornamenten und kleinen Illustrationen durchzogenen Schriftstück *Californian Diary (My Men)* verfolgen wir die Gedanken der Künstlerin. Sie nimmt uns mit auf eine Reise durch ihr (Liebes-)Leben. Die verzierten Buchstaben der Worte verbinden sich mit den liebevollen Zeichnungen und Nummerierungen zu einer Kette von Spuren und Beschreibungen ihrer Männer und lassen uns in ihre Gedankenwelt eintauchen.

Durch die Interaktion von Wort und Bild entwickeln die Briefe eine eigene Dynamik, eine eigene Art der Kommunikation. Nach dem Lesen ihrer Briefe fühlen wir uns der Person Niki de Saint Phalle und ihrer bunten und melancholischen Welt noch ein kleines Stück näher. Und sind fasziniert von ihrem individuellen künstlerischen Weg, ihre Gedanken verbal und visuell zu vermitteln.

Doch welche Inhalte der Briefe sind wirklich biografisch? Und welche bewusstes künstlerisches Handeln?

“PLEASE WRITE ME SOON. LOVE + KISSES.”

Niki de Saint Phalle reflects very vividly on her life, her loves, and her environment in her numerous illustrated letters.

The questions she poses in titles like *Could We Have Loved?* (1968), *Why Don't You Love Me?* (1968), *My Love What Shall I Do If You Die?* (1968) or the thoughts she discusses in *Dear Diana* (1968), *Californian Diary (Black is Different)* (1994) and *Californian Diary (My Men)* (1994) reflect her emotions as well as the self-doubt that occupied her all her life. Niki de Saint Phalle's letters have a diary-like function for her and were not intended to be mailed to the various addressees.

We can follow the artist's thoughts in her text *Californian Diary (My Men)*, which is interspersed with ornaments and small illustrations. She takes us on a voyage through her (love) life here. The ornamented letters of the words merge with affectionate drawings and paginations to form a chain of traces and descriptions of her men, allowing the viewers to immerse themselves in her world of thought.

The letters develop their own dynamism, their own separate means of communication through the interaction of word and image. After reading her letters, we feel ourselves a good deal closer to Niki de Saint Phalle and her colorful as well as melancholy world. And we are fascinated by her own individual artistic method of conveying her thoughts verbally and visually.

But what contents from the letters are really biographical and what contents are conscious artistic gestures?

»STATT TERRORISTIN ZU WERDEN, WURDE ICH TERRORISTIN DER KUNST.«

Niki de Saint Phalle wurde in der Ausarbeitung der gesellschafts- und politikkritischen Geste in ihren Schießarbeiten zunehmend provokativer. Sie schoss nun auf Orte und Symbole der männlichen Gewalt: auf den die Kirche verkörpernden Altar *Autel noir et blanc* (1962) oder »zerrissene Frauen«, wie bei *Femme éclatée (l'accouchement du taureau)* (1963) – letzteres Werk ist ein visualisierter Aufschrei gegen die Kriege und die politischen Konflikte ihrer Zeit.

»Mit 15 stellte ich die ersten Fragen: Warum führten Menschen, die Gott liebten, Kriege im Namen der Religionen? Warum kleideten sich Nonnen schwarz? Mochte Gott vielleicht keine Farben? Warum waren sie gegen Sex? Gegen das Leben? Was war wirklich Gottes Botschaft? Ich habe niemals auf Gott geschossen. Ich schoß auf die Kirche. Ich verherrlichte die Kathedrale.«

Der weißen Reinheit einer Gebärenden wie bei *Birth* (1963) in diesem Ausstellungsraum stellt Niki de Saint Phalle die zerrissene Frau, *Femme éclatée (l'accouchement du taureau)* entgegen.

Von *Femme éclatée (l'accouchement du taureau)* geht ein Gefühl der Erniedrigung und des Todes aus. Das Herz wird von einem Spielzeug-Aerosol-Bomber durchstoßen, der Rumpf der Figur ist geöffnet, die Gipsoberfläche aufgerissen und die dahinterliegende Drahtkonstruktion sichtbar. Die Plastikobjekte scheinen sich wie freigelegte Organe vor dem Auge auszubreiten. Der Blick in das Innere und die scharfen Kanten lassen den Eindruck von klaffenden Wunden und tiefer Verletzung entstehen. Der weiße Gips suggeriert hier, anders als bei *Birth*, nicht die Reinheit der Frau, sondern wird zu fahlem, totem Fleisch, die grüne und rote Farbigekeit können hier als Fäulnis, Zersetzung und Blut interpretiert werden.

Bei *Femme éclatée (l'accouchement du taureau)* ähnelt der weibliche Körper einer Kampfzone. In dieser Arbeit thematisiert Niki de Saint Phalle die Auswirkungen von Gewalt gegen die Frau, wir assoziieren Folter, Vergewaltigung und Waffengewalt.

“INSTEAD OF BECOMING A TERRORIST, I BECAME A TERRORIST IN ART.”

The critical societal and political gestures in Niki de Saint Phalle's shooting works grew increasingly provocative over time. She now shot at places and symbols of male violence, at the altarpiece *Autel noir et blanc* (1962) personifying the church or at “exploded women,” like in *Femme éclatée (l'accouchement du taureau)* (1963). This latter work is a visualized outcry against the war and political conflicts of her time.

“At the age of fifteen I posed the first question: Why do people who love god make war in religion's name? Why do nuns wear black? Didn't God like colors? Why did they oppose sex? Oppose life? What was really God's message? I never shot at God. I shot at the church. I glorify the Cathedral.”

In this exhibition gallery, we can observe Niki de Saint Phalle's juxtaposition of the white purity of a child bearer as in *Birth* (1963) with the exploded *Femme éclatée (l'accouchement du taureau)*.

Femme éclatée (l'accouchement du taureau) exudes a feeling of humiliation and death. The heart is pierced by a toy aerosol bomber, the torso of the figure is opened, the plaster surface lacerated, making the underlying wire construction visible. The plastic objects seem to be spread out before the viewer's gaze like exposed organs. The view of the interior and the sharp edges create the impression of gaping wounds and deep injuries. As opposed to *Birth*, the white plaster here does not suggest the purity of the woman, resembling dead fallow flesh instead; the green and red colors can be interpreted here as putrefaction, decomposition, and blood.

In *Femme éclatée (l'accouchement du taureau)*, the female body resembles a battle zone. Niki de Saint Phalle addresses in this piece the consequences of violence against women accompanied by such associations as torture, rape, and armed force.

GEBURT DER NANAS

»Warum ich das Schießen nach nur zwei Jahren aufgegeben habe? Ich fühlte mich wie ein Drogenabhängiger. [...] Von der Provokation zog ich mich in eine innere, weiblichere Welt zurück. Ich fing an, Bräute, Herzen, Gebärende, Huren zu machen, verschiedene Rollen, die Frauen in der Gesellschaft haben können. Ein neues Abenteuer begann.«

Im Oktober 1965 wurden in der Galerie Alexander Iolas in Paris erste skulpturale Frauengestalten, Nana-Zeichnungen und Nana-Figuren präsentiert. Zu diesen gehörten auch *Louise* (1965) und *Lili ou Tony* (1965). Ihre Körper waren von Wollfäden überzogen, wie *Louise*, oder bestanden aus einer Collage von geklebten Papieren, und sie waren in den verschiedensten Farben und Mustern bemalt wie *Lili ou Tony*. Als Anregung für die Nanas diente Niki de Saint Phalle die Schwangerschaft ihrer Freundin Clarice Rivers.

Die Nana, mit ihrer voluminösen Ausformung des weiblichen Körpers, ist für Niki de Saint Phalle das Symbol für Fruchtbarkeit, Kraft und Lebensfreude. In ihrer unbeschwertten Heiterkeit und körperlichen Gelöstheit nehmen die Figuren unterschiedliche Posen und Haltungen ein: Sie tanzen, rennen, springen oder stehen auf dem Kopf. Die Nanas bezeugen so eine neue positive Vision von Weiblichkeit und Sexualität.

»Für mich waren sie Symbol einer fröhlichen, befreiten Frau. [...] Ich sehe sie als Vorboten eines neuen matriarchalischen Zeitalters.«

Während die ersten Nanas noch aus Wolle, Garn, geklebten Papieren und Drahtgerüsten bestehen, sind spätere Nana-Figuren ab Ende 1966 wie *Dolorès* bereits vollkommen aus Polyester. Dieses Material ermöglichte Niki de Saint Phalle, als Künstlerin im Außenraum zu arbeiten und den Nanas die entsprechende sichtbare Präsenz zu geben.

»Ich wollte, dass sie [die Nanas] die Macht über die Welt übernehmen. Das einzige geeignete Material schien Polyester zu sein, 1964 wußte noch niemand sehr viel über dieses Material. [...] Erst viel später, nachdem ich den größten Teil meiner Lungen ruiniert hatte, wurde mir bewußt, wie gefährlich dieses Material war: Es hat mich beinahe mein Leben gekostet.«

BIRTH OF THE NANAS

“Why did I give up the shooting after only two years? I felt like a drug addict... (...) From provocation, I moved into a more interior, feminine world. I started making brides, hearts, child bearers, whores, the different roles that women can have in society. A new adventure began.”

The Niki de Saint Phalle's earliest *Nana* drawings and sculptures, including *Louise* (1965) und *Lili ou Tony* (1965), were presented for the first time at the Parisian Galerie Alexander Iolas in October 1965. The bodies of some of the figures, like *Louise*, are coated with wool thread, others, for example *Lili ou Tony*, consist of a collage of pasted paper and painted in diverse colors and patterns. Niki de Saint Phalle's *Nanas* were inspired by the pregnancy of her friend Clarice Rivers.

For Niki de Saint Phalle, the voluminous formulation of the *Nana*'s female body symbolizes fertility, power, and vitality. Lightheartedly cheerful and physically serene, these figures assume a variety of poses and attitudes: the *Nanas* dance, run, jump or stand on their heads, accordingly testifying to a new positive vision of womanhood and sexuality.

“For me they were the symbol of a happy liberated woman. (...) I see them as forerunners of a new matriarchal epoch.”

While the earliest *Nanas* were still made of wool, yarn, pasted paper and wire frameworks, the *Nanas* made after late 1966, for example *Dolorès*, already consist entirely of polyester. This material enabled Niki de Saint Phalle to install her artworks outdoors and give her *Nanas* a corresponding visual presence.

*“I wanted them (the *Nanas*) to rule the world. Polyester seemed to be the only suitable material. In 1964 almost no one knew much about this material. (...) It was only much later, after I had destroyed most of my lungs, did I become aware of how dangerous the material really was: It almost cost me my life.”*

GESELLSCHAFTLICHE REALITÄTEN

Dieser Raum thematisiert Niki de Saint Phalles Auseinandersetzung mit zwei gesellschaftlichen Realitäten ihrer Zeit: dem Kampf für Rassengleichheit, der sich in der Nana-Figur *The Lady Sings the Blues* (1965) manifestiert, sowie der Realität der gealterten Frau in *Bon appétit (robe mauve)* (1980).

The Lady Sings the Blues ist eine Hommage an Billie Holiday und greift zugleich den Titel eines Albums sowie der gleichnamigen Autobiografie der US-amerikanischen Sängerin auf. Niki de Saint Phalle drückt der dunkelhäutigen Musikerin mit dem Werk *The Lady Sings the Blues* ihre besondere Bewunderung aus und erinnert an ihren Einsatz für Rassengleichheit und die Black-Power-Bewegung. Das Thema der Rassengleichheit findet sich auch in den Werken *Dolorès* oder *Black Rosy or My Heart Belongs to Rosy* in den folgenden Räumen.

»Für mich waren alle Menschen. Schwarz, weiß und gelb existierte nicht. Warum durfte ich nicht neben einer schwarzen Dame sitzen, wo wir doch zu Hause eine schwarze Köchin hatten, die ich als großartige FREUNDIN ansah?«

In der Werkphase nach den lebensbejahenden *Nanas* entstanden um 1980 Darstellungen von voluminösen älteren Frauen, den *Verschlingenden Müttern*. Das Werk *Bon appétit (robe mauve)* zeigt eine rundliche Dame in geblühtem Kleid mit ihrem Hündchen an einem gedeckten Kaffeetisch. Auf dem Tisch vor ihr sind Speisen und Getränke wild verstreut, dazwischen liegen kleine Figuren von Kindern, die von der voluminösen Dame noch verschlungen werden. Die Frau als Menschenfresserin, als Kinder- und Männerverschlingende ist ein weiterer Topos des Schreckens im Werk der Künstlerin.

Im Gegensatz zu den vor Leben und Fruchtbarkeit strotzenden *Nanas* zeigt die Figurengruppe der *Verschlingenden Mütter* auch die nicht mehr aktiv im Leben stehende Frau in der Menopause, die ihrer gesellschaftlichen Rolle und Aufgabe bereits nachgegeben ist und nun in Passivität verharrt. Zudem verweisen diese älteren Damen auf die künstlerische Auseinandersetzung Niki de Saint Phalles mit ihrer eigenen Mutter.

»ICH WÜRDE NICHT WIE DU WERDEN; MUTTER: Du hast genommen, was Du von Deinen Eltern bekamst. Deine Religion, männliche und weibliche Rollen, Gedanken über die Gesellschaft und Sicherheit. Ich würde mein Leben lang Fragen stellen. Ich würde mich in ein Fragezeichen verleiben.«

SOCIAL REALITIES

This room addresses Niki de Saint Phalle's involvement with two social realities of her time, the struggle for civil rights that manifests itself in the *Nana* figure *The Lady Sings the Blues* (1965) as well as the reality of the elderly woman in *Bon appétit (robe mauve)* (1980).

The Lady Sings the Blues is a homage to Billie Holiday; its title references the autobiography and LP of the same name by the American singer. Niki de Saint Phalle expresses her great admiration for the black musician in *The Lady Sings the Blues* and recalls her efforts on behalf of the civil rights and Black Power movements. The civil rights theme is also evident in *Dolorès* and *Black Rosy or My Heart Belongs to Rosy*, which are on show in the following rooms.

"For me, they were all people. Black, white and yellow did not exist. Why should I not be permitted to sit next to a black woman, particularly as we had a black cook at home, who I considered to be a great FRIEND?"

Subsequent to the phase in which Niki de Saint Phalle created her life-affirming *Nanas*, she began depicting voluminous elderly women, the *Devouring Mothers*, around 1980. *Bon appétit (robe mauve)* shows a plump woman wearing a floral dress with her dog at a set coffee table. Food and drink are scattered about on the table, interspersed with small figures of children that are likewise devoured by the voluminous woman. The woman as cannibal, as a child and man eater is another horrific trope in the artist's oeuvre.

As opposed to the *Nanas* that are full of life and fertile, the group of the *Devouring Mothers* depicts passive menopausal women who no longer actively participate in life, who have already fulfilled their societal roles and obligations. These elderly women similarly reference Niki de Saint Phalle's artistic dealings with her own mother.

"I WOULD NOT BECOME LIKE YOU, MOTHER. You took what your parents gave you. Your religion, male and female roles, ideas about society and security. I would ask questions all my life. I would turn myself into a question mark."

WANDEL VON IDENTITÄTEN

Die drei großen skulpturalen Arbeiten dieses Raumes *Autel des femmes* (1964), *Marilyn* (1964) und *Black Rosy or My Heart Belongs to Rosy* (1965) sind trotz der Unterschiede in ihrer Machart innerhalb eines Jahres entstanden. In ihnen führt Niki de Saint Phalle die künstlerische Auseinandersetzung mit den verschiedenen Rollen und Identitäten der Frau fort.

»Ich fing an, nach meiner Identität als Frau zu suchen und die verschiedenen Rollen zu wiederholen, die ich gespielt habe – die wir Frauen spielen.«

In dem großen Triptychon *Autel des femmes* inszeniert Niki de Saint Phalle eine apokalyptische Welt. Es zeigt die Frau in verschiedenen Rollen und Lebensaltern: als Kind, als Braut, als Gebärende oder als mit Geldscheinen überzogene Ehefrau oder Prostituierte. Auf der linken Tafel befinden sich die Gebärende und der Baum des Lebens als Symbole der Fruchtbarkeit und kosmischen Ordnung. Im Zentrum steht die Braut, mit gespenstisch-maskenhaftem Kopf und offenem Brustkorb. Auf der rechten Bildtafel erkennt man Militärflugzeuge, ein Monster und Wolkenkratzer. Diese sind als Zeichen der Bedrohung, der Zerstörung und des Kapitalismus zu deuten und bedrohen den weiblichen Kosmos.

Die Büste *Marilyn* mutet wie eine Karikatur der US-amerikanischen Filmschauspielerin an, die als Filmkone und archetypisches Sexsymbol galt. Wir sehen allerdings nicht den Körper einer kurvigen Schönheit, sondern ein von skurrilen Gegenständen überzogenes Portrait der bekanntesten und meistfotografierten Frau der Welt mit strohigen Haaren, übergroßen blauen Augen und stark rot geschminktem Mund.

Die Materialästhetik der Arbeiten *Autel des femmes* und *Marilyn* weist sie als Werke des Übergangs aus – von den Assemblagen Niki de Saint Phalles zu den *Nanas*.

Black Rosy or My Heart Belongs to Rosy knüpft an das Thema der Plastik *The Lady Sings the Blues* (1965) an. In ihren politisch inspirierten schwarzen *Nanas* zeigte die Künstlerin ihre Sympathie für die afroamerikanische Bürgerrechtsbewegung: Im Fall von *Black Rosy or My Heart Belongs to Rosy* für die US-amerikanische Bürgerrechtlerin Rosa Parks.

TRANSFORMATION OF IDENTITIES

Despite their technical differences, the three large sculptural pieces in this room, *Autel des femmes* (1964), *Marilyn* (1964), and *Black Rosy or My Heart Belongs to Rosy* (1965), were all made within a year of each other. Niki de Saint Phalle continues in them her artistic dealings with women's diverse roles and identities.

"I started seeking my identity as a woman and repeat the diverse roles that I have played—that we women play."

Niki de Saint Phalle stages an apocalyptic world in her large triptych *Autel des femmes*. It shows a woman in various roles and stages of life, as a child, as a bride, as a child bearer as well as a wife or prostitute woman covered with banknotes. The left panel features the child bearer and the tree of life as symbols of fertility and the cosmic order. The bride with a ghostly mask-like head and exposed ribcage stands in the center. Military aircraft, a monster, and skyscrapers—signs of danger, destruction, and capitalism—can be seen threatening the female cosmos on the right panel.

The bust *Marilyn* appears like a caricature of American movie actress, film icon, and archetypical sex symbol. However, we do not see the body of a voluptuous beauty but rather a scurrilously exaggerated portrait of the best-known and most-photographed woman in the world with strawy hair, over-sized blue eyes, and a heavily lipsticked mouth.

The material aesthetics of *Autel des femmes* and *Marilyn* indicate that they are transitional works—from Niki de Saint Phalle's assemblages to the *Nanas*.

Black Rosy or My Heart Belongs to Rosy ties on to the themes addressed in the sculpture *The Lady Sings the Blues*. In her politically inspired black *Nanas*, the artist shows her sympathy for the Afro-American civil rights movement; *Black Rosy or My Heart Belongs to Rosy* for American civil rights activist Rosa Parks.

WAS BLEIBT?

An der linken Wand des Raumes ist die umfangreiche 17-teilige Grafikserie *Nana Power* (1970) zu sehen. Werke wie *Le pendu* und *L'illumination* (beide 1988) stellen einen Bezug zu den öffentlichen Projekten wie dem Tarotgarten oder den Kooperationen Niki de Saint Phalles mit ihrem Partner und Freund Jean Tinguely her.

Nana Power zeigt die Figur der *Nana* in all ihren Ausformungen. In der Grafikfolge drückt sich Niki de Saint Phalles Überzeugung von einer politischen, feministischen und gleichermaßen visionären Dimension dieser neuen femininen und kraftvollen Frauengestalten aus.

»Meine erste Ausstellung mit Nanas nannte ich ›Nana Power‹. Für mich waren sie Symbol einer fröhlichen, befreiten Frau. Heute, nach beinahe zwanzig Jahren, sehe ich sie anders. Ich sehe sie als Vorboten eines neuen matriarchalischen Zeitalters.«

Das von der Decke hängende Werk *Le pendu* ist eine der Figuren aus dem Tarot-Kartenspiel, auf das sich Niki de Saint Phalle in ihrem monumentalen Tarotgarten in der Toskana bezieht. Grundlage für die Werkserie der *Skinnies* war die Idee linearer Skulpturen-Zeichnungen, die mit ihrem transzendenten Charakter eine Art Luftskulptur darstellen.

Das Werk *L'illumination*, aus der Werkgruppe der *Stabilisations*, ist eine der vielen Kooperationsarbeiten mit Jean Tinguely. Bereits Mitte der 1960er Jahre konstruierte Tinguely zahlreiche Metallgerüste für Arbeiten Niki de Saint Phalles.

»Unsere Beziehung war wie ein Pingpongspiel, wir hielten uns immer auf Trab. [...] Unsere Ehe war in geistiger Hinsicht sehr fruchtbar. Das Wichtigste aber, was Du mir gegeben hast, Jean, war Dein Vertrauen in meine Arbeit.«

Mit der großformatigen Figurengruppe *Les funérailles du père* (1971) verabschiedet sich Niki de Saint Phalle von ihrem Vater, jenem Mann, der das Vertrauen seiner Tochter früh missbrauchte. *Les funérailles du père* gehört zu der Figurengruppe der *Verschlingenden Mütter*.

In all diesen Werken hat sich Niki de Saint Phalle als Kämpferin für die Frauen, für ihr eigenes künstlerisches Schaffen und als Kämpferin für ihre monumentalen Großprojekte im Außenraum behauptet und verewigt.

Zu den Projekten Niki de Saint Phalles im öffentlichen Raum gibt es Filmausschnitte auf dem Filmbalkon zu sehen.

WHAT REMAINS?

The extensive 17-part graphic series *Nana Power* (1970) is displayed on the left wall in this room. Works like *Le pendu* and *L'illumination* (both 1988) reference such public projects as the Tarot Garden and the collaborations with her partner and friend Jean Tinguely.

Nana Power shows the *Nana* figure in all its diverse formulations. The suite of prints expresses Niki de Saint Phalle's firm belief in the political, feministic, and equally visionary dimension of this new feminine and powerful women figure.

"My first exhibition with the Nanans, I called Nana Power. For me they were the symbol of a happy free woman . . . 20 years later . . . I see them as forerunners of a new matriarchal epoch."

Le pendu, which is suspended from the ceiling, is one of the figures from the Tarot card game referenced by Niki de Saint Phalle in her monumental Tarot Garden in Tuscany. The basis for the *Skinnies* series was the notion of linear sculptural drawings that represent a kind of aerial sculpture with their transcendental character.

L'illumination from the *Stabilisations* group is one of her numerous collaborations with Jean Tinguely. In the mid nineteen sixties, Tinguely had already constructed numerous metal frameworks for Niki de Saint Phalle's works.

"It was like a game of ping-pong between us, always keeping each other on our toes. (...) Ours was a very fertile marriage of the spirit. But the most important thing you brought to me, Jean, was your confidence in my work."

In the large-formation *Les funérailles du père* (1971) group of figures, Niki de Saint Phalle bade farewell to her father, the man who abused his young daughter's trust. *Les funérailles du père* belongs to the group of the *Devouring Mothers*. In all of these works Niki de Saint Phalle asserted and immortalized herself as a fighter for women, for her own artistic production and as a fighter for her large monumental outdoor projects.

Films concerning Niki de Saint Phalle's projects for the public space are on show on the film balcony.