

Doncella salvaje, alma salvaje, un hierbajo salvaje, salvaje: las feminidades feroces de Niki de Saint Phalle, 1960-1966

Amelia Jones (University of Southern California)

Traducción al castellano: Clara Zarza

Resumen

Describiéndose como “doncella salvaje”, “alma salvaje”, “un hierbajo salvaje salvaje”, Niki de Saint Phalle hizo una narración concertada de sí misma como sujeto artístico que destaca en la historia del arte: se presenta como un sujeto impulsado por la creatividad al tiempo que emocionalmente renegado y excesivo, definitivamente como mujer y definitivamente como artista. En este artículo tomo este caso especial de auto- narración y el particular poder de la obra de St. Phalle, como una oportunidad para explorar la relación entre el (auto-) biografía y la práctica artística. El caso de St. Phalle, una escultora radical, artista de performance, escritora y directora de cine, nos permite comprender que las mujeres artistas eran, hasta hace muy poco, obligadas de manera exagerada a adoptar “feminidades feroces” para hacerse un lugar como artistas. De este modo, sugiero que St. Phalle representa una fuerza inspiradora clave que abre la puerta al feminismo de segunda ola y al movimiento artístico feminista.

Palabras clave: feminismo, autobiografía, trauma, instalación, performance.

Wild Maid, Wild Soul, A Wild Wild Weed: Niki de Saint Phalle’s Fierce Femininities, c. 1960-66

Amelia Jones (University of Southern California)

Abstract

Self-described as “wild maid,” “wild soul,” “a wild wild weed,” Niki de Saint Phalle narrated herself as artistic subject in a concerted way that stands out in the history of art: as both creatively driven and emotionally renegade and excessive, as both definitively woman and definitively artist. In this essay I take this special case of self-narration, and the particular power of St. Phalle’s work, as an opportunity to explore the relationship between.

(auto-)biography and artistic practice. The case of St. Phalle, a radical sculptor, performance artist, writer, and filmmaker, allows us to understand the exaggerated way in which women artists were until very recently forced to adopt “fierce femininities” to make a place for themselves as artists. In this way, I suggest that St. Phalle represents a key inspirational force opening the door for second wave feminism and the feminist art movement.

Keywords: feminism, auto-biography, trauma, installation art, performance art.

Fue la propia Niki de Saint Phalle (NSP) la que usó el término «doncella salvaje» para describirse en su autobiografía *Traces*¹ (llamaré a la artista NSP para evitar el apelativo «Niki», que es excesivamente familiar, y la incomodidad de su apellido aristocrático, que la relaciona con las propiedades familiares de su padre)². La «doncella salvaje» describe su feminidad simultáneamente caracterizada por su salvajismo y restricción («[l]a solterona salvaje está escondida en mi corazón de mujer, a menudo domesticado y contenido»). Las expresiones el «alma salvaje» y «un hierbajo salvaje, salvaje» hacen referencia a su tendencia, a lo largo de toda su vida, «a rebelarse y

experimentar» (Saint Phalle, 1999: 122-148)³.

Empiezo con las palabras de NSP porque su insistente elaboración de la historia de su vida — en libros autobiográficos, en las cartas a su hija y a su nieta que han sido publicadas, así como en sus declaraciones en entrevistas— se ha vuelto inextricable respecto a su arte y ofrece un contexto discursivo excesivamente determinado⁴. No obstante, al aceptar esta inextricabilidad, merece la pena preguntarse *cómo* podemos relacionar estas historias con su arte de la mejor manera. Deseo señalar inmediatamente la imposibilidad de eludir el uso de la biografía en el caso de NSP

y, al mismo tiempo, los peligros de apoyarse en esta (generalmente a través de sus elaboradas declaraciones autobiográficas) para «explicar» la apariencia, significado e importancia de su obra. No podemos «conocer» la importancia de la conexión entre la vida de NSP y los objetos y retazos que quedan hoy en forma de obras, independientemente de la intensidad con la que NSP conectase ambos. Por ejemplo, en una conmovedora carta a su nieta, NSP relacionaba sus *Tirs* u obras de «tiros» directamente con la ira ante el hecho de haber sido violada por su padre a la edad de once años:

En 1961, papi [sic], me vengaría disparando a mis cuadros con una PISTOLA DE VERDAD. Incrustadas en el plástico había bolsas de pintura. Te disparé verde y rojo y azul y amarillo. ¡MALDITO CABRÓN!

¿Acaso adivinaste alguna vez que te disparaba a ti cuando me veías hacer esto? (Saint Phalle, 1994: 142).

NSP articula en diversos soportes la cuestión de su expresión creativa como una catarsis relacionada con haber sido objeto de abusos por parte de su

padre. El tema alcanza su apoteosis en su película *Daddy* (hecha en 1973, con Peter Whitehead), que narra una larga fantasía de venganza que empieza con NSP llevando a cabo una de sus performances *Tir* y pasa a mostrar variaciones en las que una niña, una adolescente y una mujer adulta (representadas por la propia NSP) humillan la figura del «Papi». En el principio de la película, una imagen impactante y clave muestra a NSP abriendo un ataúd en el que yace un falo gigante, de tamaño humano. Aproximadamente a mitad de película, la protagonista corta por la mitad una tarta con forma fálica y se la sirve a su «hija» adolescente mientras le dice regañándola: «¡No te va a morder! Chúpala!». Estas imágenes fálicas, entrecortadas por imaginaria católica, resumen su ira violenta contra la hipocresía religiosa y la autoridad fálica⁵.

Como ha señalado Anna Chave, este tipo de autonarraciones muy cargadas, que se relacionan con obras intensas y expresivas (notablemente más comunes en las carreras de mujeres, homosexuales y los marginados por el privilegio blanco en el contexto francés y americano del que formaba parte NSP), invitan a un «trato crítico

Shoot/Tir, Niki de Saint Phalle



personalizado» (Chave, 2000: 392). En estos casos, como el de Eva Hesse, la autora insiste en la importancia de reconocer de forma autorreflexiva la función de las narraciones de vidas a la hora de escribir historias del arte, y las maneras en que nosotros, en cuanto que intérpretes, nos acercamos o alejamos de estos detalles autobiográficos o biográficos a través de nuestras *propias* implicaciones personales. En una mordaz respuesta a Anne Wagner, la cual había criticado duramente a Chave por usar descaradamente las notas del diario de Hesse al examinar la obra de la artista, esta escribe « (...) todas las obras de arte (modernas, occidentales) están inextricablemente ligadas a un artista, no menos que la investigación académica a un académico. Ya sea de manera opaca o transparente, todos escribimos nuestras vidas en nuestras obras» (Chave, 1995: 147) ⁶.

Sea dicho, pues, que, del mismo modo que Chave con Hesse, yo admito abiertamente haber leído todos los textos autobiográficos de NSP que han sido publicados, al igual que la mayoría de las entrevistas y textos secundarios relacionados con ella; asimismo, admito mi sobreidentificación con algunos aspectos de su puesta en escena y representación de un personaje público y mi distanciamiento con respecto a otros. Las narraciones que NSP hace de su propia vida están absolutamente entrelazadas en mi interpretación de su obra ya que, e insisto en esto a modo de gesto feminista, *siempre* leemos el arte en relación con aquello que creemos que sabemos sobre la persona que lo hizo. De este modo, las ubicuas historias sobre su vida son parte del significado discursivo del corpus de NSP; *cómo* las usaré es la clave. En este punto, la obra de Chave, pero también el trabajo reciente de Griselda Pollock sobre la artista feminista polaca Alina Szapocznikow (nacida en 1926, contemporánea prácticamente exacta de NSP), ofrecen modelos ejemplares, a pesar de que Szapocznikow no ofrece el mismo tipo de autonarración que NSP (Pollock, 2013: 185).

A medida que Pollock recorre la extremadamente tensa información biográfica conectada a Szapocznikow —su internamiento, en cuanto que judía, en un campo de concentración durante el Holocausto, sus enfermedades recurrentes, su infertilidad y su muerte prematura por cáncer en 1973—, observa la conexión de esta artista polaca con los Nouveaux Réalistes en París desde mediados hasta finales de la década de 1960. Del mismo modo, Pollock señala las similitudes entre la obra de Szapocznikow y la de NSP, así como la de las inconformistas artistas feministas Louise Bourgeois y Eva Hesse⁷. Y lo que es

más importante, Pollock aborda frontalmente la cuestión de la desgarradora historia de Szapocznikow para argumentar que «el trauma *cifrado* aflora en última instancia en formas y materiales (...) incrustados (...) con recuerdos del cuerpo (...)» (Pollock, 2013: 185).

Si bien puede cuestionarse la idea de que el arte, de manera directa o indirecta, sea expresión de un trauma reprimido que puede ser leído posteriormente a través de los signos de alteración en la propia obra, nos equivocáramos si rechazásemos por completo las consideraciones biográficas en casos como los de Szapocznikow y Saint Phalle. De hecho, se puede decir que NSP, con la volubilidad tardía con la que narra sus experiencias y en especial con su autodescripción del triunfo que obtiene a través de su arte sobre su sufrimiento (en las abusivas manos de su padre), nos hace imposible pretender que podemos evitar prestar atención a las texturas y presiones que la artista declara o insinúa haber encarado durante su vida y tratado a través de su obra. Afortunadamente, historiadores como Michel de Certeau nos alertan contra la represión de información en busca de la objetividad o de cara a producir una narración del pasado histórico más coherente, menos desordenada: «cualquiera que sea lo que esta nueva comprensión del pasado tiene por irrelevante (...) reaparece, no obstante, en los límites del discurso o en sus divisiones y grietas: “resistencias”, “supervivencias”, o “retrasos” perturban discretamente el bonito fin de una línea de “progreso” o un sistema de interpretación» (Certeau, 1988: 4).

Si seguimos este modelo de hacer historia, que tiene en cuenta lo que pensamos que sabemos sobre la propia artista, en el caso de NSP debemos interpretar la obra con el reconocimiento explícito de que asociamos a esta las experiencias de la artista, las cuales, a su vez, condicionan lo que vemos, tocamos y sentimos, y cómo nos implicamos con los objetos que se encuentran ante nosotros. El hecho de que en sus textos autobiográficos NSP situara su obra como terapéutica y (en el caso de *Tirs*) como una manera de lidiar con su rabia, no puede ser ignorado (Saint Phalle, 1994: 141-142). Al mismo tiempo, sería inútil recurrir a sus declaraciones para crear un modelo de simple causa-efecto. Si aceptamos la puntualización que hace Sarah Wilson, según la cual, «[a]l igual que con Bourgeois, las vívidas memorias personales de Niki [de Saint Phalle] añaden un suplemento a las interpretaciones psicoanalíticas que podemos aplicar a su obra», podemos reconocer que la autobiografía es un discurso suplementario

que, de manera inevitable, conforma nuestra comprensión de la obra (Wilson, 2008: 26).

La propia NSP parece haber entendido la práctica artística como un diálogo potencial con otros, una manera de hablar y de articularse a sí misma de cara a la audiencia que simpatice y se enriquezca con sus emotivas, a veces furiosas, y en los mejores casos, exultantes y mágicas, visiones del mundo. Esta manera de abordar la práctica artística la pone en relación con nuevas estrategias en el arte euroamericano de la década de 1960 que críticos como Kenneth Coutts-Smith y Dorothy Gees Seckler identificaron en este momento como «arte participativo» (Gees Seckler, 1963: 62-67) y (Coutts-Smith, 1966: 5-6)⁸. Estas estrategias a menudo implicaban el uso del cuerpo del artista así como espacios y situaciones públicas para involucrar al espectador de manera activa. Al crear *situaciones* tal como las de «tiros», representadas por la artista o en las que invitaba a otros artistas a poner en escena, ya en 1961 NSP se sitúa a la cabeza del radical alejamiento de lo que Coutts-Smith identifica como la tradición moderna o «del Renacimiento al cubismo», esto es: el paso de entender el arte como un objeto estático a la producción de arte como «una cuestión de participación, una situación dialógica de tres vías (...) que tiene lugar en el espacio y el tiempo entre [sic] el artista, el espectador y el objeto. Es algo que *sucede*, en que uno está activo y psicológicamente involucrado en lugar de algo que miras y asumes subjetivamente» (Coutts-Smith, 1966: 5).

NSP insertó su autobiografía de manera radical en el campo de significado creado en torno a su trabajo —como han señalado Chave y Pollock, se trata de un gesto explícitamente político y feminista (una extensión de «lo personal es político» propio del movimiento feminista de segunda ola). Del mismo modo, en 1960 NSP innovó con un tipo de arte como acción con las obras de «tiros», al mismo tiempo que el arte de acción se vuelve explícitamente interrelacional, una «cuestión de participación», como señala Coutts-Smith, por primera vez en la tradición europea. A partir de esta doble lente analizaré aquí los proyectos llevados a cabo por NSP a lo largo de la década de 1960.

Estructuración de la ambivalencia: familia, feminismo, hombre/mujer

Como hasido señalado, NSP tuvo una vida dramática marcada por el abuso sexual incestuoso que sufrió en su infancia y una doble identidad nacional en su familia y en su vida; francesa y americana, femenina y masculina en sus habilidades, sus aspiraciones, sus acciones y su apariencia, NSP expresó una ambivalencia violenta en torno a su

nacionalidad y su género. Con obras que oscilan desde la agresividad (de *Tirs*, iniciado en 1961), la alegría y celebración (de *Nanas*), a lo seductor, aunque también mordazmente crítico (*Hon*, de 1966), la obra de NSP se encuentra fuertemente estructurada en estas ambivalencias. De hecho, *Hon* («ella» en sueco), la enorme instalación pública construida en el Moderna Museet en 1966 cuyo tema y forma general fueron claramente dirigidos por ella (dada su similitud formal con su obra previa *Nanas*) y realizada con ayuda de su pareja en la vida y en el arte, el artista suizo Jean Tinguely, y junto con el artista sueco Per Olof Ultvedt, une la agresión y una crítica política radical de los modos de personificación marcados por los roles de género con la ternura y la celebración del concepto de lo femenino. Esta unión puede ser entendida mejor si atendemos a los comentarios ambivalentes que NSP hace sobre las relaciones de género y el feminismo con respecto a su identidad nacional.

No hay duda de que podemos —y que de hecho deberíamos, si tenemos en cuenta el impacto de la obra de NSP en la teoría y la práctica feminista— ver el corpus de la artista como fundamentalmente feminista. Y, sin embargo, su evaluación de su relación con el feminismo no fue siempre positiva. En una conmovedora carta a su nieta, Bloum Cardenas, en 1999, NSP escribe que las tensiones productivas entre su identificación nacional y con roles de género son fundamentales en su motivación artística:

De niña no podía identificarme con mi madre o mi abuela, con mis tías o con las amigas de mi madre (...) quería el mundo, y el mundo entonces pertenecía a los HOMBRES (...). Tras rechazar a mis padres y a su clase social me ENFRENTARÍA AL ENORME PROBLEMA DE REINVENTARME A MÍ MISMA. Y para colmo, no tenía sentimientos nacionales definidos. Me sentía medio francesa medio americana. También medio hombre y medio mujer (Saint Phalle, 1994: 141)⁹.

Esta doble sensación de desorientación (en cuestión de género y nacionalidad) abre un espacio a la posibilidad de creación para NSP; así lo señalan sus varias narraciones autobiográficas.

A pesar de su declarado distanciamiento hacia algunos aspectos del feminismo, NSP estaba visiblemente produciendo arte y abriéndose camino en el mundo del arte de una manera que ha sido claramente interpretada como *feminista*. Las obras de «tiros» asustaron y desconcertaron a algunos periodistas, críticos y espectadores, pero la mayoría las vieron como representaciones de



Vénus de Milo. Niki de Saint Phalle, 4 mayo 1962
Escayola, tarlatana y pintura sobre estructura metálica
193 × 63,5 × 63,5 cm
Colección privada. Cortesía de NCAF y Galerie GP & N Vallois, París
Fotografía: André Morin

una singular toma de poder por parte de una mujer artista en un mundo lleno de hombres. Es más, en ocasiones NSP se asoció explícita y directamente con la ideología feminista (en una de sus memorias afirma que en el colegio femenino «me convertí en una feminista») (Saint Phalle, 1999: 70). No obstante, en otras ocasiones se distancia violentamente del feminismo en aquellos aspectos que se encuentran conectados con su ambivalencia hacia las normas de género de carácter específicamente *nacional* o cultural. Es decir, su reticencia a la hora de identificarse de manera directa como feminista tiende a verse expresada en relación con el contexto «europeo». Así lo vemos en la declaración que en 1993 hace a un periodista de *The New York Times* en la que se proclama a sí misma dispuesta a adoptar las artimañas de la feminidad como elementos de la asertividad de la mujer; una posición que las francesas pueden considerar una manera de adquirir poder pero que las feministas británicas y americanas seguramente percibirían como antifeminista:

Siempre me he negado a estar en una exposición feminista porque no veo el mundo de este modo. Soy una feminista en cuanto que creo apasionadamente en la igualdad de salarios, oportunidades, etc. Pero hay una guerra de sexos en los Estados Unidos (...). A mí me gusta el juego europeo del troteo, me gusta vivir mi feminidad y creo que es divertido (...) *rouler les hommes*, ya sabes, manipularlos un poquito (Cohen, 1993: 8).

En este sentido es evidente que la ambivalencia en cuestiones de género e identificaciones nacionales estructura y motiva el trabajo de NSP a lo largo de toda su carrera. La obra de 1961 *Saint-Sébastien or Portrait of My Lover* configura la explosión de rabia que NSP siente contra la escena artística internacional, como una crítica a los hombres pero también como una acción artística innovadora. En *Saint-Sébastien* la camisa de vestir y la corbata de un hombre aparecen clavadas en un tablero y cubiertas con gotas de pintura. La «cabeza» de la figura es una diana y los visitantes de la galería eran invitados a tirar dardos a la supuesta representación de la cabeza de un hombre. Aquí NSP establece su estrategia de reclutar miembros de la audiencia en su ataque a la superficie plana del cuadro modernista —y simultáneamente, un asalto a su «amante», un hombre que la artista claramente considera que la ha perjudicado—. NSP establece así una estética de participación¹⁰.

Hay un parentesco directo entre *Saint-Sébastien* y *Tirs*, performances que empezaron a llevarse a cabo por primera vez ese mismo año. Los *Tirs*

eran lienzos o esculturas llenos de bolsas o latas de pintura en espray que, al ser disparados con una pistola, explotaban en un estallido de color que se derramaba por el lienzo u objeto. Algunos, como por ejemplo *Old Master –séance Galerie J, 30 June-12 July 1961*, son presentados como cuadros convencionales en los que la pintura escurre y gotea por el lienzo hasta el marco. Otros eran objetos; la más notable es *Venus de Milo*, una escultura de yeso con la que NSP contribuye en 1962 a una obra de teatro colaborativa llamada *The Construction of Boston* (producida en Nueva York, dirigida por Merce Cunningham, escrita por Kenneth Koch y con la participación de Robert Rauschenberg, Tinguely, Frank Stella y otros) (Carrick, 2003: 707). En este caso, la propia NSP disparó los tiros de *Venus de Milo*, un icono clásico tanto en la historia del arte como de belleza. Así, NSP masaca el arte clásico y el ideal de feminidad de un golpe.

Los *Tirs* representaban perfectamente la doble ambivalencia de NSP en cuestión de nacionalidad y género. Performados tanto en Francia como en Estados Unidos eran al tiempo estereotípicamente «franceses» (irónicos, compatibles con el tono y los gestos performativos de su compañero *nouveau réaliste*, el artista Yves Klein) y normativamente «americanos» (en su uso de la cultura de las armas y en su apariencia estética que los relacionaban con las obras de ensamblaje de los artistas neodadaístas como Rauschenberg, un compañero cercano a NSP y Tinguely a principios de 1960). De hecho, los *Tirs* fueron principalmente llevados a cabo en Estados Unidos y Francia cubriendo espacios desde París hasta Malibú (California). Estas obras parecen expresar el deseo de NSP de romper con los roles femeninos tradicionales (en su autobiografía afirma: «cuando me convertí en una adolescente sentía resentimiento ante el hecho de que el único poder que se me adjudicaba fuese el poder de atraer (...) hombres» (Saint Phalle, 1999: 88)) y, al tiempo, conferirle un poder masculino. Tal vez sea esto lo que impulsó a Pierre Restany a invitarla a formar parte de los Nouveaux Réalistes, dándole así la oportunidad para hacer conexiones importantes con las estrellas emergentes en el mundo del arte internacional (todas hombres); así, tanto Rauschenberg como Jasper Johns llevaron a cabo obras de tiros preparadas por NSP en la Galerie J en París en 1961; el artista Ed Kienholz la ayudó en una performance *Tir* en Malibú en 1961¹¹. El proyecto *Tir* —tanto su acción de violar el plano de la pintura y el objeto «sangrante» que quedaba de estos disparos— atacaba las versiones dominantes del arte abstracto americano (el expresionismo abstracto) que cumplían más o menos con los códigos representacionales instaurados por la

crítica formalista moderna. Algunos de los objetos disparados eran construidos a modo de retablos y, a través de la iconografía americana de la violencia de armas, también atacaban la imaginería icónica de la iglesia católica de sus ancestros franceses.

Como ha sido señalado, según NSP, las obras de tiros eran momentos catárticos que le permitían vengarse metafóricamente de su padre abusivo («fui violada por mi padre cuando tenía once años, con lo cual, tal vez no sea tan sorprendente que empezase a pegar tiros a mis cuadros»), pero también eran simple «diversión» y posiblemente frívolos («disparaba porque era divertido y me hacía sentir genial (...), disparaba por ese momento de magia. Éxtasis»)¹². Como ella misma reflexiona, en última instancia los blancos —así como los disparadores— eran al mismo tiempo masculinos y femeninos, al mismo tiempo su padre y ella misma:

¿QUIÉN era el cuadro? ¿Papi? ¿Todos los hombres? (...) ¿O era YO? (...) Me estaba disparando a MÍ MISMA, la sociedad con sus injusticias (...). Estaba disparando a mi propia violencia y a la VIOLENCIA de los tiempos. Al disparar a mi propia violencia dejaba de tener que llevarla dentro de mí como una carga (...). En lugar de convertirme en una terrorista, me convertí en una terrorista en el arte (Cohen, 1993: 8; Saint Phalle, 1992: 161-2)¹³.

Las obras de tiros permitieron a NSP poner en marcha y explorar performativamente la confusión que en los años sesenta empezaba a florecer en torno a los roles de género en las sociedades francesa y americana; un contexto en el que en ocasiones la violencia empezaba a asociarse con mujeres en cuanto que perpetradoras (como, por ejemplo, en los medios de comunicación sobre feministas radicales como Valerie Solanas). Con las obras de tiros, NSP propone una vía de acceso al poder a través de la inversión de los roles de género que habían destruido su adolescencia; al disparar con una pistola a los iconos del arte y la cultura se vengaba de la violencia masculina que se ejerció contra la santidad de su cuerpo adolescente. En sus *Tirs*, NSP se performó a sí misma con una gracia y aplomo constantes a través de la masculinidad y la feminidad; para las versiones tardías desarrolló un atuendo con el que ejecutar estas obras que parece un cruce entre el disfraz de un actor de *Star Trek* y el mono de un trabajador; el conjunto es al mismo tiempo elegante y favorecedor, con sus formas femeninas y de macho al mismo tiempo. Asimismo, una vez más es importante hacer hincapié en su capacidad para orquestar las obras de tiros. NSP también *dirigió* a artistas masculinos poderosos por su creciente presencia internacional

—concretamente, los disparos de Rauschenberg y Johns señalados anteriormente—. NSP podía dirigir a hombres, diciéndoles lo que debían hacer, mientras actuaba como anfitriona y cumplía con su personaje glamuroso, un rol que su madre (sudamericana y francesa) le había enseñado bien (es digno de mención cuán dueña de sí misma y encantadora parece en todas las fotografías de las performances de tiros).

Como ha señalado Jill Carrick, la identidad de género de NSP era esmerada y performativa, siendo una parte clave del trabajo que realizó en la década de 1960. Carrick señala que NSP «se presentaba a sí misma conscientemente como una “mujer fálica”, esto es, como una *femme fatale* fetichizada luciendo un atrezo fálico» o, según lo formula Jo Applin, «una coqueta *femme fatale* portadora de armas» (Carrick, 2003: 708-9; Applin, 2008: 80). Podemos encontrar una confirmación de este tropo performativo de poderosa feminidad masculina en la anteriormente señalada imagen de *Daddy* en la que la artista abre el ataúd que encierra un falo gigante. NSP, que también hereda de su madre una pasión por los accesorios femeninos, declaró abiertamente su deseo de mantener un coqueteo glamur femenino. En 1965, la artista hace una declaración en una entrevista con el *Vogue* francés en la que, como vemos en la segunda mitad de la cita, suena más como los homosexuales y los *queer* que asociamos con la contracultura de los años sesenta que con las feministas establecidas:

De hecho no tengo ningún resentimiento hacia los hombres. Simplemente creo que son, fundamentalmente, tipos patéticos que solo sirven para decorar mi cama y limpiar mis botas. Pero para otras cosas no les necesito... Considero que mis boas, mis botas, mis vestidos rojos, mis disfraces —¡de hecho! — no son otra cosa que accesorios a mi creación que expresan más mi deseo de convertirme en un objeto, como las muñecas de celuloide que utilizo en mis obras. Utilizo mi cuerpo de la misma manera que utilizo una red como base para mis esculturas (Carrick, 2003: 716)¹⁴.

Aquí NSP establece un precedente para la explosión de estrategias autorrepresentativas utilizadas por artistas feministas y *queer* en las décadas de 1970 y 1980¹⁵.

Su puesta en escena jugaba con un exhibicionismo convencionalmente femenino combinado con un deseo rebelde de «causar problemas». En su autobiografía *Traces*, NSP escribe: «Atención. Necesitaba atención. Quería atención. Si eres un alborotador recibes atención. Si la ternura no está

ahí para ser tocada, para ser tomada (...) la atención valdrá» (Saint Phalle, 1999: 45). Atención; sin duda, una de las motivaciones clave que impulsaron a las feministas que se movían en el mundo del arte de los años sesenta y setenta, por no hablar de aquellos artistas que empezaban a usar sus cuerpos de la misma manera que usaban materiales artísticos para «hacer una escultura». Todas ellas buscaron atención con el objetivo fundamental, como bien dice NSP, de *causar problemas* para transformar y sacudir un mundo del arte dominado por hombres. ¿Por qué no conseguir también la redención a través de una autonarración catártica que conecte la violencia del arte y la violencia de la experiencia —provocada por el peor tipo de actos depredadores de incesto sexual—?

Las Nanas y Hon: la ambivalencia del espectador como participante

Con la producción de figuras femeninas dando a luz a principios de los años sesenta y poco después con *Nanas*, una enorme y alegre escultura de mujeres rotundas e imponentes, NSP, en su ambivalencia, abandona la negatividad y la rabia para moverse hacia un registro crecientemente positivo. Si bien es cierto que las performances de tiros permitieron que NSP pusiese en escena una feminidad feroz, incluso «macho», *Nanas* le permitió rastrear una feminidad que se mueve desde un estado de decrepitud y violación hasta uno de poder y celebración.

A medida que nos movemos de los años sesenta a los setenta, la apariencia y materialidad de las figuras femeninas se transforman a lo largo de la década de 1960: los cuerpos destartados y violentos/violados que aparecen en obras como *Lucrezia or the White Goddess* (1964) pasan a tener superficies crecientemente decorativas y a tener posturas crecientemente festivas en *Nanas*. Es una tentación extrapolar esta transición como un cambio entre la violenta catarsis vivida por NSP en sus primeros años como artista profesional, que ella misma vincula insistentemente con la rabia por los abusos sexuales perpetrados por su padre, y un estado mental más tranquilo, exuberante y fortalecido.

En *Lucrezia* todavía se hace evidente la radical ambivalencia y rabia que ha sido explorada aquí: la obra presenta un enorme cuerpo femenino como si fuera un gorila (con casi dos metros de altura) construido con alambre; las manos y la cara están hechas de plástico, está cubierta por gruesas franjas de pintura blanca y objetos encontrados tales como muñecas, pistolas de juguete y animales de plástico. Mientras algunas de sus figuras femeninas

parecen sacarse muñecas de la vagina, tal es el caso de *Pink Birth* de 1964, *Lucrezia* extrude lo que parece la cabeza de un caballo de juguete. La expresión de desconcierto que aparece en la máscara que forma la cara mitiga el tono aterrador que tiene esta cacofonía de partes ensambladas. Otra obra temprana, sin título y posiblemente sin terminar, muestra una forma femenina traumatizada y destripada (reducida a alambrada en algunas zonas, una herida abierta en su costado y con el torso entrelazado por la «serpiente», que para NSP simboliza la agresión sexual de su padre). Esta obra aparece ilustrada por una salvaje afirmación poética de la artista escrita, como de costumbre, con su sinuosa letra: «Mis putas son mujeres crucificadas, sacrificadas»¹⁶.

La enorme figura de *Kennedy-Khrushchev* de 1962 forma otro espectro terrorífico en el que vemos las sonrientes caras a modo de máscara de los dos líderes mundiales, que en ese momento se encontraban inmersos en las batallas de la guerra fría, dispuestas sobre un enorme cuerpo femenino repleto de extraños labios protuberantes (casi fálicos) y con botas; el brazo derecho de la figura abraza el otro lado. La figura gotea pintura roja, verde y rosa. Claramente, la rabia de NSP empezaba a redirigirse hacia fuera, hacia figuras políticas masculinas responsables de la violencia que existe en el mundo; su rabia personal se desvía hacia la crítica política. Estos proyectos recuerdan a obras viscerales y explícitamente feministas que en este mismo periodo estaban haciendo *Bourgeois (Destruction of the Father, 1974)* y *Szapocznikow (Caprice - Monster, 1967)*.

No obstante, como ha sido señalado, a finales de la década de 1960 NSP se aparta drásticamente de lo desgarrador para adoptar un tono festivo: *Nanas* nos invita a bailar. Y sin embargo, a pesar de ser alegres, inspiraron una enorme ansiedad en el panorama crítico y artístico masculino de los años sesenta. Como escribió Pierre Descargues en 1965 en un catálogo de la obra de NSP, las *Nanas* «se divierten (...) se lo están pasando bien (...) a costa de otros. Y, caballeros, es a nuestra costa. Nos pisotean los estómagos, nuestro ejército, nuestros códigos morales, atacan nuestra filosofía y separan nuestra patria (...). Niki de Saint Phalle sabe cómo hacerse con armas femeninas»¹⁷.

En *Hon*, la *Nana* más grande de todas, aquella instalación enorme que NSP organiza con Tinguely y Ultvedt para el Moderna Museet en 1966, no solo alienta el movimiento del cuerpo, sino que requiere nuestra participación física en su corporeización (la escultura abre su vagina gigante de manera infame para que los visitantes entren en su cuerpo)

y en una serie de actividades presentadas en el interior de su cuerpo con contribuciones de los tres artistas. Había un bar de Coca-Cola en uno de los senos y también un pequeño cine, un planetario, un acuario y una galería de arte con copias de obras modernas¹⁸. Tal y como lo describe la crítica de arte americana Barbara Rose, las *Nanas* eran los «alter ego mutantes» de NSP, y con la mega-*Nana Hon* NSP «le da la vuelta a la representación que [Salvador] Dalí hace de la mujer como objeto sexual al obligar a los hombres a recorrer de nuevo el canal de parto y enfrentarse al horror secreto de la anatomía femenina» (Rose, 2008: 88). Imágenes de hombres, mujeres y niños entrando en la vagina de *Hon* hacen hincapié en este punto.

Al igual que en las mejores obras de NSP, *Hon* busca y reconfigura la ambivalencia agresiva que he atribuido al enfoque general de la artista, una ambivalencia que empieza a moverse hacia lo festivo y se inclinará crecientemente en esta dirección durante el resto de su carrera. En esta ocasión, la abertura vaginal entre las piernas de la figura da la «bienvenida» al visitante a una casa de la risa de arte y cultura y, sin embargo, no cabe duda de que, como ha señalado Rose, *Hon* invierte las relaciones de género normativas. En esta obra, llevada a cabo con dos hombres artistas y trabajando bajo la tutela del comisario jefe Pontus Hulten (un promotor clave de la obra de NSP a lo largo de toda su carrera), NSP produce una forma femenina que es nominalmente un gigantesco «objeto». No obstante, este es un objeto que *consume al espectador* (¡nada menos que vaginalmente!) en lugar de ser «consumido» por la «mirada» masculina de la cultura patriarcal.

Dada la ambivalencia que vengo señalando, no es sorprendente que diversos críticos y artistas reaccionasen con visiones violentamente opuestas: el artista pop sueco-americano Claes Oldenburg, con su rudeza característica, aplaude el canal vaginal de *Hon* como una invitación dirigida a su mirada, «desde mi estudio en el Moderna Museet veía directamente el coño de *Hon*»; otros describieron la figura como ejemplo de la creciente liberación de la mujer en la cultura euroamericana de los años sesenta, y una crítica feminista sueca, Barbro Backberger, interpretó que la obra era reaccionaria para las mujeres bajo el argumento de que la figura reiteraba «la visión primitivista de la mujer (...). Una mujer se identifica con su propia sexualidad de todo corazón»¹⁹.

La figura femenina de *Hon* es también una de las «putas» descritas por NSP en la violenta afirmación que se señalaba anteriormente («Mis putas son mujeres crucificadas, sacrificadas»),

vista por algunos críticos como una posible vagina dentada salvaje y por otros, como una reiteración primitivista de la visión de la mujer como objeto. Al terminarse justo antes de su cambio decisivo de estilo hacia lo festivo, *Hon* se convierte en la apoteosis de la radical ambivalencia de NSP que acoge y promueve una poderosa corporeización y subjetividad femenina al tiempo que se hace eco de la potencial ruptura y menosprecio de los cuerpos y las mentes de las mujeres a manos de las fuerzas patriarcales (desde la violación hasta las presunciones ideológicas que consideran imposible que las mujeres hagan grandes obras de arte). Estas fuerzas funcionaban de manera real y extrema en las décadas de 1960 y 1970 cuando NSP estaba dando forma a su enfoque creativo; fuerzas a su vez expuestas y cuestionadas en ese mismo momento por voces feministas emergentes como las de Simone de Beauvoir, Louise Bourgeois, Alina Szapocznikow y, como argumento aquí, la de la propia NSP.

La mejor manera de cuestionar las fuerzas opresivas del patriarcado no estaba completamente clara, pero estas fuerzas creativas audaces hicieron posibles el arte y la cultura feminista por venir. A NSP y a las demás les debemos nada menos que el movimiento feminista de segunda ola y el movimiento artístico feminista.

Amelia Jones es Robert A. Day Professor de Arte y Diseño, así como vicedecana de Critical Studies en la Roski School of Art and Design, University of Southern California. Comisaria, teórica e historiadora del arte y la performance, sus publicaciones más recientes incluyen: *Perform Repeat Record: Live Art in History* (2012), coeditado con Adrian Heathfield; su libro *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts* (2012), y la edición de los libros *Sexuality* (2014), coeditado con Erin Silver, y *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories* (forthcoming). Comisarió la exposición *Material Traces: Time and the Gesture in Contemporary Art* en Montreal en 2013.

Notas

1. Me gustaría agradecer a Niki Charitable Art Foundation (a la archivista Jana Shenefield), a Lucia Pesapane, a Bloum Cardenas y a su excelente asistente Claudia Stemberg su generosidad al compartir diversas fuentes conmigo, entre ellas, el DVD de *Daddy*.
2. Muchos de los textos escritos sobre la artista se refieren a ella como Niki. Desde un punto de vista feminista esto chirría enormemente, sobre todo cuando «Niki» aparece acompañado por el uso más respetuoso del apellido de los muchos hombres (Tinguely, Restany) con los que trabajó a lo largo de su vida.
3. También se llama a sí misma «madre devoradora» en «Niki by Niki» (1968), incluido en (Schulz-Hoffmann, 2003: 28).
4. Las autobiografías son: *Traces: una larga carta a su hija sobre el abuso sexual que sufrió a manos de su padre*; *Mon Secret: La Différence*, París, SNELA La Différence, y Niki Charitable Art Foundation, 1994, y *Harry and Me, The Family Years: 1930-1960*, Zúrich, Benteli Verlag, 2006. Recientemente se ha publicado una biografía autorizada en la que se reúnen estas fuentes y otros archivos; véase Francblin, 2013.
5. La película es homosexual en cuanto que recurre a numerosas escenas de sadomasoquismo y erotismo entre mujeres. Sin embargo, estas escenas no se presentan tanto como poderosas alternativas a la violencia heteronormativa perpetrada por «papi» sino como ejemplos de cómo las mujeres tienen que venderse unas a otras (haciendo de proxenetas y entregando a sus hijas a hombres mayores, por ejemplo) para sobrevivir en el patriarcado. *Daddy* ofrece una visión muy cruda de las relaciones sexuales en general.
6. Véase también (Wagner, 1994: 49-84). Con respecto al debate de Chave y Wagner, estoy en deuda con los argumentos de Shapiro, Abigail. «Personal Politics in the Archive: Theorizing a Feminist Approach to the Artists' Sketchbooks and Diaries» (artículo no publicado), 2012.
7. No he encontrado evidencias de que Szapocznikow y NSP se conocieran, pero es probable que lo hicieran en algún momento dado que ambas vivieron en París en varios momentos de la década de 1960.
8. Seckler específicamente incluye a NSP y a Tinguely en este movimiento.
9. Para más información en torno a la cuestión de su ambivalencia con Francia versus Estados Unidos véanse también las citas recogidas en (Cohen, 1993: 8).
10. Phyllis Braff discute esta obra en su artículo «Nanas, Guns and Gardens», en *Art in America*, 80, núm. 12, 1992, diciembre, p. 104, en el que atribuye la rabia de NSP a su marido Harry Matthews, a quien había dejado a mediados de los

años cincuenta —este es un ejemplo de uso proyector de la biografía que no es útil, puesto que la autora no ofrece ninguna evidencia que respalde la idea de que NSP tenía a Matthews en mente—.

11. Puede encontrarse una narración detallada de estos eventos y estas conexiones en (Andersson, 2001). Puede verse un vídeo de los tiros llevados a cabo en Malibú en <http://www.youtube.com/watch?v=jlP5xn0gyDk> [consultado el 10-1-2014].
12. Saint Phalle en (Cohen, 1993: 8) y citada en (Bourbon, Cage y Matthews, 1987-88:12) Ambas citadas en (Carrick, 2003: 724 y 717).
13. Y voz *en off* de NSP, «Niki de Saint Phalle Schießbilder, 196», disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=jlP5xn0gyDk> [consultado el 10-1-2014]. Una versión sutilmente distinta de todas estas citas aparece en un solo texto escrito con la letra de NSP bajo el título «Shooting Paintings», en *Niki de Saint Phalle: My Art, My Dreams*, pp. 40-41.
14. Traducido de RHEIMS, Maurice. «Niki de Saint Phalle: l'art et les mecs», en *Vogue* [francés] (febrero, 1965), p. 60. NSP también se traviste (al igual que Tinguely) en la obra que coorganizó con Tinguely y los artistas americanos Kenneth Koch, Frank Stella y Robert Rauschenberg *The Construction of Boston* (1962); tal y como lo describe Patrik Andersson: « (...) Saint-Phalle hizo su entrada en escena dando zancadas atravesando al público por el pasillo central, delgada y colorida, vestida con el uniforme napoleónico de un oficial de artillería», en (Andersson, 2001: 113).
15. En torno a este tema, véase mi libro *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*, Londres, Routledge Press, 2006.
16. Véase el catálogo de la exposición comisariada por (Hulten y Mock, 1980: 46-47). En todo el catálogo no se le da nombre a esta obra ni se atribuye a un autor.
17. DESCARGUES, Pierre. «Nanas», publicado por primera vez en francés en 1965 en el catálogo de su exposición en Iolas Gallery, y publicado en inglés (sin señalar el nombre del traductor) en (Schulz-Hoffmann, 2003: 22-24).
18. Andersson ofrece una lectura de *Hon* con matices de género, tecnología y nacionalismo en su tesis (por ejemplo, la película que se muestra en el cine es una de las primeras películas mudas de Greta Garbo en la que unas mujeres suecas se bañan en un paisaje nórdico) (Andersson, 2001: 186-93).
19. Todos estos críticos aparecen citados en (Andersson, 2001: 192); Oldenburg aparece citado originalmente en (Sylvan, Hulten y Melin, 1967: 167), (Backberger, 1966: 324-5).

Bibliografía

- ANDERSSON, Patrik (2001). *Euro-Pop: The Mechanical Bride Stripped Bare in Stockholm*, tesis doctoral, UBC.
- APPLIN, Jo (2008). «Alberto Burri and Niki de Saint Phalle: Relief Sculpture and Violence in the 1960s», en *Source: Notes in the History of Art*, 27, núms. 2/3 (invierno/primavera).
- BACKBERGER, Barbro (1966) .«Hon», en *Ord & Bild* , 4 (verano).
- BOURBON, David, CAGE, John y MATTHEWS, Harry (1987-88). *Fantastic Vision: Works by Niki de Saint-Phalle*, Nassau, septiembre - enero).
- CARRICK, Jill (2003). «Phallic Victories? Niki de Saint-Phalle's *Tirs*», en *Art History*, 26, núm. 5, noviembre.
- CERTEAU, Michel de (1988). *The Writing of History*, Nueva York, Columbia University Press.
- CHAVE, Anna (2000). «Minimalism and Biography», en GARRAD, Mary y BROUDE, Norma (eds.), *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, Berkeley, University of California Press.
- (1995) Respuesta al artículo de WAGNER, Anne. «Another Hesse», en *October*, núm. 71 (Invierno).
- COHEN, Roger (1993). «An Artist, Her Monsters, Her Two Worlds», en *The New York Times* , octubre, 7.
- COUTTS-SMITH, Kenneth (1966). «Violence in Art», en *Art and Artists*, 1, núm. 5, agosto.
- FRANCBLIN, Catherine (2013). *Niki de Saint Phalle: la révolte à l'oeuvre*, París, Éditions Hazan y Niki Charitable Art Foundation.
- GEES SECKLER, Dorothy (1963). «The Audience is His Medium!», en *Art in America*, 4, núm. 2, abril.
- HULTEN, Pontus y MOCK, Jean-Yves (1980). *Niki de Saint Phalle*, París, Centre Georges Pompidou.
- POLLOCK, Griselda (2013). *After-affects/After-images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, Manchester, Manchester University Press.

ROSE, Barbara (2008). «Niki as Nana», en *Niki de Saint Phalle*, Groom.

SAINT PHALLE, Niki de (1999). *Traces: An Autobiography Remembering 1930-1949*, Lausanne, Actos Publisher.

-----(1994). «A Letter to Bloum [Cardenas]», en HAPGOOD, Susan, *Neo-Dada: Redefining Art 1958-1962*, Nueva York, American Federation of Arts y Universe Publishing.

-----(1992). «A Letter to Bloum», en HULTEN, Pontus. *Niki de Saint-Phalle*, Bonn [no se indica editorial ni espacio expositivo].

SCHULZ-HOFFMANN, Carla (ed.) (2003). *Niki de Saint Phalle: My Art, My Dreams*, Stephen Telfer (trad.), Múnich, Prestel.

SYLVAN, Barbro, HULTEN, Pontus y MELIN, John (eds.) (1967). *Hon-en katedral/historia Stockholm: Nationalmuseum*.

WAGNER , Anne (1994). «Another Hesse», en *October* , núm. 69.

WILSON, Sarah Wilson (2008). «Tu es moi: The Sacred, the Profane, and the Secret in the work of Niki de Saint Phalle», *Niki de Saint Phalle*, ed. Simon Groom. Tate Liverpool: Tate Publishing.