ÉLIANE CHIRON

Niki de Saint-Phalle: jardim
migratório, caminho mutante

Tradução: Sandra Rey

RESUMO

O Jardim do Tarot por hipótese seria oriundo da migração dos jardins que atravessaram a infância e a juventude de Niki de Saint-Phalle. Eles traçariam, ao sabor de suas errâncias no tempo e no espaço, um caminho que se transmutaria até o Jardim do Tarot. O “tarot”, de origem desconhecida, designa indiferentemente o caminho real egípcio, a Torah hebraica, a roda latina (Rota), a estrela fixa em sânscrito, o Tao chinês. A escrita de Niki se entrelaça com a nossa para abordar três aspectos da migração transatlântica do jardim, depois quarto momentos de mutação do caminho, enfim, na figura da Temperança emerge o tema fundador do combate com o Anjo, cifra secreta da relação entre o corpo-artista e a paisagem. Esse seria o signo que os espelhos do caminho são os agentes de transformação que fazem da artista uma mutante, reflexo de uma paisagem-mundo fragmentada que, por sua vez, nos reflete.

PALAVRAS-CHAVE

Niki de Saint-Phalle; Jardim do Tarot; mutação; migração.

NIKI DE SAINT-PHALLE: JARDIM MIGRATÓRIO, CAMINHO MUTANTE

*Eu balanço para um outro mundo... Um espelho reflete minhas inúmeras cabeças. As cabeças se apagam. O sol rosa, incandescente, está se afundando no mar. Eu me sinto uma novamente.*¹

Niki de Saint-Phalle, escultora, escritora, cineasta, realizou na Toscana, em Garavicchio, entre 1980-88, em uma antiga pedreira orientada em direção ao sul e ao mar,² o *Jardim do Tarot*. Aberto ao público conforme a vontade da artista, esse jardim poderia se chamar de “Jardim dos Caminhos”, porque a palavra “Tarot” de origem desconhecida, designa indiferentemente o caminho real egípcio, a *Torah* hebraica, a roda latina (*Rota*), a estrela fixa em sânscrito, o *Tao* chinês. O plano do *Jardim* tem a forma de uma das célebres *Nanas*³ da artista, e é por seu sexo que o público penetra como na *Hon* de Stockholm⁴ e na *Imperatriz* na qual Niki habita e trabalha para o *Jardim*. A rocha que aflora por todos os lugares sob nossos passos, a vegetação em desordem, as imensas esculturas em policromia (vinte e duas figuras dos arcanos maiores) nos fazem penetrar em um mundo que está nascendo, do qual fazemos parte. Sentimos, desde a entrada e logo adiante, nas grandes esculturas habitáveis – *A grande sacerdotisa*, o palácio do *Imperador*, a *Imperatriz* e a capela da *Temperança* –, a confusão original entre a Terra e o Céu, entre Uranos e Gaia, e dos monstros que eles engendraram. No alto das escadas com números gravados, pavimentadas com muitas cores, bordadas de espelhos, subitamente deslumbra-separa o visitante, a vista do mar, ao longe. Nessa vista a partir do terraço da *Imperatriz*, o mar é, para mim, todos os mares do mundo. Olhando como Niki o contemplou durante tantos anos, desde a *Imperatriz*, sinto que o mar é uma extensão do *Jardim*. No horizonte, o mar devolve meu olhar e, de um ao outro, “o caminho é aquele de meu corpo”.⁵

Le *Jardim do Tarot* seria, por hipótese, produto da migração dos jardins que atravessaram a infância e juventude da artista. Traçaram, ao sabor dos deslocamentos erráticos no tempo e no espaço, um caminho mutante até o nome *Jardim do Tarot*. As esculturas do *Jardim* recobertas de estilhaços de espelhos, vidros coloridos e pedaços de cerâmicas cintilantes, têm por linhagem o *Palácio do ‘Facteur’ Cheval* e o Parque Güell de Gaudi, em Barcelona. A artista os descobre depois de fugir da América no meio de um século fracassado por duas guerras mundiais.

¹ SAINT-PHALLE, 1999, p. 104. Cf. CHIRON, 2010, p. 131-144.

² HULTEN, 1992, p. 13-17.

³ “Nanas” são esculturas femininas produzidas por Niki de Saint Phalle, que a tornaram reconhecida internacionalmente. “Nana” designa uma mulher jovem, bela e exuberante. NT.

⁴ HULTEN, 1992, p. 168. Em 1966, Niki de Saint Phalle realiza, no Museu de Arte Moderna de Stokolmo, com ajuda de Jean Tinguely, *Hon/Elle*, uma figura feminina monumental de 28m de comprimento, 6m de altura e 9m de largura, deitada de costas com as pernas abertas. Os visitantes podem penetrar na escultura por seu sexo. No interior, podem descobrir varias peças de sua obra. NT.

⁵ MERLEAU-PONTY, 1964, p. 300.

As primeiras pinturas de Niki, nos anos 50, prefiguram o desencadeamento de sua obra, principalmente as paisagens *Sem título* (1958), *Paysage nocturne* (1958), *Le château du monstre et la mariée* (1955-56).⁶ Avançaremos, pelos caminhos apontados nos ensaios e nos poemas da artista-escritora, como se estivéssemos investigando um crime à maneira de Edgard Poe, um dos autores favoritos de Niki.⁷ Veremos que “o próprio do artista é de ter as antenas que permitam captar os ínfimos tremores, imperceptíveis aos outros e, para aqueles que souberam conservar uma parte da infância a vida é tão mais maravilhosa”.⁸ As viagens incessantes entre a América e a Europa, entre a cidade, a campanha e a montanha, fazem parte da vida da artista ao ponto de, um dia, Rico Weber, seu assistente e amigo, dizer-lhe: “Eu te ajudei em vinte e oito mudanças, já chega. Por que não compras um trailer?”.⁹

Os artistas sabem por experiência: os choques criadores acontecem fora do ateliê, em situações de estranhamentos. Pretendemos que esses choques são como os cacos do caminho, recolhidos no *Jardim do Tarot*. A cada etapa, para ver, precisamos de zonas de contato, de obstáculos semelhantes àqueles encontrados por Niki para edificar o *Jardim* e com eles construir seu percurso criador. A escrita de Niki será para nós, rigorosamente, o que, inspirado em Valéry, Merleau-Ponty anuncia: “a linguagem é tudo, porque ela não é a voz de ninguém, ela é a própria voz das coisas, das ondas, dos bosques”.¹⁰ Através da parte impessoal dessa voz que se confundirá com a nossa, visaremos a três aspectos da migração transatlântica do *Jardim*, depois quatro momentos da mutação do *Caminho*; enfim, na figura da *Temperança*, emergirá o tema fundador do combate com o Anjo. Esse combate, número secreto da relação entre o corpo-artista e a paisagem, seria o sinal de que os espelhos do caminho, destroçados pela guerra, estilizando a paisagem, seriam os agentes mutagênicos que fazem da artista uma mutante, impessoal, reflexo de uma paisagem-mundo (jardins e caminhos) pulsional e pelicular?

* * *

A migração do *Jardim*

O jardim do castelo em primeiro lugar, o viático

Ele está ligado ao perigo, à perda e ao abandono. Perigo de morte no parto de Maria Inês, em 1930: o cordão umbilical poderia ter estrangulado o bebê. Ruína do banco St. Phalle, um ano antes, da qual sua mãe pensa ser ela a culpada. Abandono: poucos meses após seu nascimento, perto de Paris, sua mãe vai para Nova York com seu irmão mais velho, Jean, enquanto ela é “enviada para Nièvre, na zona rural, para passar os três primeiros anos de sua vida no Castelo de seus avós”.¹¹ “Mamãe, mamãe, onde está você? Por que você me deixou, o que eu fiz de errado? Poderei revê-la

⁶ Cf. HULTEN, 1992.

⁷ Niki foi iniciada na leitura dos contos de Edgar Allan Poe — que foi também pioneiro do romance policial americano — por seu avô materno, Harper, no seu castelo na França. Cf. SAINT-PHALLE, 1999, p. 155.

⁸ Ibidem, p. 121.

⁹ Ibidem, p. 43.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, 1964, p. 204.

¹¹ SAINT-PHALLE, 1999, p. 14, 15, 60-61.

novamente um dia?” “Eu não preciso de você, mamãe. Eu vou me virar muito bem, sem você. Mamãe, eu venci o mundo para você. Eu sou uma guerreira”.

Em oposição ao banco falido de seu pai, o castelo de Fillerval, propriedade francesa do avô materno francês, Harper, era “muito mais bonito que aquele de Saint-Phalle”. Este primeiro jardim-castelo, aquele do abandono, será um arquétipo; ele migrará, ao sabor das viagens transatlânticas, tornando-se a viagem em si: o viático. Ele perambularia em meio a vastas terras e muitas fazendas, e num lindo jardim Louis XIV, projetado por Le Nôtre. “São os castelos da minha infância que inspiraram os lugares imaginários que eu faria mais tarde, que pareciam ter saído de contos de fadas?”¹² “Havia, em casa, 18 domésticos dos quais 8 eram jardineiros. Quando éramos crianças, nós passávamos as férias de verão na casa de nossos avós enquanto nossos pais viajavam.” Após sua expulsão do convento, ela passou um ano na casa dos avós, muito feliz. “Eu andava a cavalo. Galopava na floresta, inebriada pelo cheiro das árvores.” No entanto, esse castelo, essa paisagem, eram sinais de uma paz ameaçada. Niki tinha apenas nove anos, a guerra se anunciava: “Jean, enquanto falo com você, o cheiro do verão que precedeu a guerra me volta à memória. Estamos nos prados do castelo do avô Saint-Phalle, em Nièvre”.¹³ “Castelo, jardim, floresta, prado, se misturam, como mais tarde em Garavicchio, na violência generalizada, na dor e na embriaguez.” Mais tarde, o castelo Cudot, propriedade de Saint-Phalle, é o cenário da primeira experiência amorosa de Niki com um primo alemão. O castelo-jardim oscila sempre entre o céu e o inferno: durante a guerra, a avó de Saint-Phalle é queimada viva e morre, em seu quarto no castelo, ocupado pelo exército alemão. O lado materno prevalece, no entanto: o primeiro jardim, jardim do abandono, migrará no sentido de um desenraizamento originário: “Todo verão nós saíamos de férias em um lugar diferente. [...] Novos espaços. [...] Novos odores. Nada de raízes.”¹⁴ Para sentir-se desenraizado, é necessário que o artista o seja, mesmo antes do nascimento. Nascer migrante. Condição para se tornar mutante?

Os quartos-jardins

Após o *Crach*, não mais podendo pagar os encargos do luxuoso apartamento de Nova York, a família se instala em Greenwich, em Connecticut, porque a vida era barata. “Para nós, as crianças, era o paraíso, pois havia um jardim.”¹⁵ Mas a fonte de sua inspiração não é simplesmente a vida nos castelos e nos jardins, provém de leituras e visitas a museus. Por volta dos onze anos de idade, época em que sua mãe a levava, uma vez por mês, aos domingos, ao *Metropolitan Museum*, Niki começa a desenhar árvores. As árvores, era preciso desenhá-las, incorporá-las, integrando-as na roda-viva da arte e da literatura. Ao retornar à Europa, após deixar o colégio interno, em Maryland, cercada por uma bela paisagem, ela começa a ler muito e escrever, dotando os jogos da infância de uma nova estrutura romântica e mítica.

¹² Ibidem, p. 133, 134, 135.

¹³ Ibidem, p. 43, 42, 148.

¹⁴ Ibidem, p. 43, 42, 70, 35.

¹⁵ Ibidem, p. 42, 70, 35.

Muito cedo, a artista experimenta seu jardim imaginário. Um espaço confinado: seu quarto. Ela espalha seus brinquedos e faz com eles pequenos montes como, mais tarde, nas esculturas do *Tarot*. Pouco importa ser frequentemente punida. Nessa época, seu quarto torna-se um espaço vivo, “ele é o meu espaço”. E há mais um segredo: a caixa mágica debaixo da cama. “Às vezes ela estava cheia de areia. Eu tinha cinco anos, eu construía palácios de sonhos.” Para Niki, é a caixa de Pandora, onde reside a essência da vida: a esperança. Miniatura de seu mundo imaginário, a caixa substitui o mundo adulto, do qual ela não quer fazer parte. Dessa forma, rejeita o mito de Pandora que faz da primeira mulher a praga homens e, da beleza, um mal.¹⁶ Ela constrói à noite, com seu irmão Jean, castelos na sala de estar com os lençóis de suas camas.¹⁷ Jean Tinguely, depois, tomará o lugar do irmão que estava ausente do castelo, em Nièvre, onde sua mãe a abandonou. Uma das “maravilhas” de Paris após a guerra, oposto ao apartamento em Nova York, é “o imenso apartamento de 12 quartos do tio Alexandre e da tia Helena, no número 16 da rua Segulier, no Quartier Latin”. A grande confusão que aí reina a encanta: é, em resumo, a desordem da rua em um interior aristocrático, a confusão do fora e dentro, o estado de caos necessário à criação, próprio aos artistas.

A paisagem transatlântica

O jardim migra pelo entrelaçamento de viagens transatlânticas. Na Normandia, Niki realiza a experiência da paisagem migrante. Juntamente com Jackie Matisse, ela lembra a “travessia da Europa” com as suas famílias a cada verão antes da guerra. “Nós nos lembramos, com emoção, do caldo quente com bolachas servido no ventoso convés dos navios. Nós estávamos agasalhados com cobertores, enquanto o mar varria a perder de vista, diante de nós”.¹⁸ À luz da lua, a geleira de St. Moritz substituirá o infinito do mar, que se avistará o mar do topo do *Jardim do Tarot*. “Eu sou 2 [...] Duplo. [...] Não, eu estou pelo menos 2 + 2. Eu me perco em números, sem verdadeira nacionalidade ou raízes. Eu sou uma sobrevivente. Eu sobrevivi ao naufrágio do navio. [...] Eu absorvi tudo o que vi, ouvi, cheirei; os artistas são como esponjas, são permeáveis”.¹⁹ Desde o início, como na morfologia dos contos de Vladimir Propp, a artista se coloca em movimento, propondo recuperar o que foi roubado ou o que lhe falta. O que está faltando? Um lugar inventado (criado-encontrado, diria Winnicott) onde colocar o que ela encontrou e absorveu; esse será o jardim de Garavichio. Como a artista lidou com isso? Praticando a permutação, a substituição. Os tempos, espaços, pessoas, objetos são substituídos por outros: o Titanic no verão-inverno da Normandia, o Mediterrâneo no Atlântico, os homens por outros homens (pai, irmão, primo, amante), as mulheres por outras mulheres (mãe, irmã, avó, amigas). Mas também a permutação do jardim e do navio. O luxo da Normandia se encontrará no *Tarot*. Assim se abre o caminho criador, mutante, que Souriau chama de “a obra a

¹⁶ Cf. HESIODE, 1993; LORAUX, 1990.

¹⁷ SAINT-PHALLE, 1999, p. 17.

¹⁸ Ibidem, p. 73.

¹⁹ Ibidem, p. 101, 49, 88.

fazer”, sempre por permutas, substituições, elaborações. O navio, com seu interior luxuoso, abre-se para o infinito. Seu rasto, que desaparece por trás da popa, tornou-se modelo para o caminho mutante da artista sobrevivente.

Niki de Saint Phalle, *A Imperatriz* - carta nº III do Jardim do Tarot

* * *

Mutação do caminho

A substituição do nome

A revolta da artista contra a sua classe social e sua luta contra a doença esbarram em obstáculos, situações que se repetem e provocam mutações no caminho. Muito precocemente, uma mudança de nome. Agnes é o nome oficial dado por seu pai para lembrar a primeira garota que ele amava. Quando ela tem três ou quatro anos, sua mãe retorna a Nièvre, e a renomeia “Niki”.²⁰ Esse controle materno em conflito com a linhagem paterna é o paradigma das mutações de seu caminho identitário. “Na adolescência, [...] eu tive que me recriar. Eu não tinha identidade clara. Eu me sentia meio francesa, meio americana, eu também queria ser ao mesmo tempo homem e mulher”. Escolhido como um nome de artista, cosmopolita, “Niki” poderia vir da rua.

A rua em Nova York, a diversidade

O retorno a New York, cidade de imigração, ocorre quando Niki tem sete anos. Ela vai constatar que não podemos criar raízes em Nova York, uma cidade construída sobre uma “rocha”. Essa palavra é escrita em uma fotografia tirada no Central Park,

onde Niki e sua irmã Elizabeth, que cometeu suicídio, estão sentadas sobre uma rocha. Também não podemos nos enraizar na rua, então deslizamos sobre patins e os tombos deixarão cicatrizes nos joelhos.²¹ Na rua desenhamos com giz os números do jogo da amarelinha, sobre o qual caminharemos nos caminhos do *Jardim do Tarot*. Os passeios mágicos no lombo de um cavalo pintado se tornará a carta da *Morte* (da energia espiritual). Não é a natureza que tem a supremacia, mas o que a impulsiona, a energia vital. “É ela, a rua em Nova York, sua extraordinária diversidade humana, que alimentou a minha experiência e minha vida. É dela que venho, é a ela que devo a prática de uma arte popular.” No apartamento em Nova York, “as paredes da sala de estar, e as do longo corredor que conduziam até ela, estavam todas cobertas com espelhos”. Nos reflexos desses espelhos, Niki olha “os mobiliários, os buquês nos vasos, as pessoas sentadas no sofá. [...] Em uma peça de mobiliário, garrafas de cristal continham águas coloridas refletindo nos espelhos. [...] Eu também queria me tornar cor”. Um dia, os reflexos coloridos de sua mãe reapareceriam no *Jardim do Tarot*. Cimento, asfalto, rochas, espelhos, reflexos: o caminho muda em superfícies minerais, lisas, imateriais, onde fica impossível de se enraizar. Suscetíveis às metamorfoses. Onde “o que está dentro é fora e o que está fora é dentro”. Na mente da artista, a rua popular e o luxo do apartamento se entrecruzam. Assim, Niki não faz diferença entre real e imaginário. “A presumida separação entre consciente e inconsciente não tem, para mim, nenhuma realidade.” Efetivamente, a artista começa a suspender as barreiras que separam, em princípio, a realidade exterior da realidade interior. Isto é, exercer plenamente o direito da ideia de uma face libidinal única, sem espessura e sem bordas [...] gerada pelas operações metamorfoseantes tais como intensidades afetivas em cores, sons, frases.²² Do apartamento, ela faz um labirinto, caminho do seu ser perdido. “Existem tantos corredores na minha casa imaginária! [...] Eu estou em um labirinto [...]. As paredes do labirinto são cobertas com espelhos. Eles reenviam o meu reflexo. Help! Eu quero sair! [...] Os espelhos estão quebrados, a luz se fragmenta, eu, também, sou fragmentada.”²³ Pensamos na cena final de *The Lady from Shanghai*, de Orson Welles. Mas Niki não tem vocação para vítima. As performances que a tornaram famosa, nas quais ela atira em quadros, são testemunhas disso.

21

Ibidem, p. 31, 85, 114 et 121.

22

LYOTARD, 1974, p. 155.

23

SAINT-PHALLE, 1999, p. 155.

Niki de Saint Phalle, *Jardim do Tarot*

O prado do beco Rossin, a guerra

Os primeiros tiros aconteceram em um prado do beco sem saída, Rossin, um terreno baldio ao lado do hospital das crianças enfermas. Em plena Paris. Da mesma forma que ela brincava de Hitler com seu irmão Jean, depois da Segunda Guerra Mundial, ela reencena as brincadeiras na guerra da Argélia, em Paris. A série dos *Tableaux-Tirs* começa em 12 de fevereiro de 1961. Nesses jogos, com uma carabina de festa rural e, mais tarde, com um longo rifle 22, Jean Tinguely substituiu um outro Jean, seu irmão mais velho. Tudo recomeça se transformando, passando pelo caos, em plena guerra, em plena cidade, em pleno inverno. É a época dos atentados OAS em Paris; a artista reencena o gesto de atirar, como os soldados da armada o fazem na Argélia. Ela se entrega à reprodução mecanizada da violência da história que incorporou desde a infância: “Nem um dia se passava em casa que não falássemos de Hitler e do avanço de sua armada. Hitler e os nazistas eram o ar que nós respirávamos. Acreditávamos no Bem e no Mal”.²⁴ “Temos todos um pouco de Hitler em nós, da mesma forma que um pouco de Deus”. A confusão mítica, na obra, da experiência da morte e do nascimento, inseparáveis, inscreve-se não somente na ação, mas também na obsessão ambivalente pelo branco imaculado que se destaca nas roupas que Niki vestia nessas circunstâncias. A arte reencena a guerra como um ritual que se parece com a época em que prolifera, anárquica, a reprodução mecanizada das imagens. Num prado abandonado, inculto, deixado ao deus-dará. Mas o abandono se repete pela terceira vez, para Niki. Foi preciso passar novamente pelo trauma do abandono, dessa vez de seus filhos, necessário para tornar-se artista. O traumatismo, repetindo-se, transmuta-se em trajeto criador.

*Eu caminhei pelo inferno. O inferno é a História. Os jornais são os espelhos do inferno. Eu também sou o inferno. O inferno é uma cabeça cortada de seu corpo (...) O inferno é frio. Eu sou o olho de vidro.*²⁵

A geleira, a enfermidade

Convalescente, mais uma vez, em Saint-Moritz, quando sua amiga Marina vem visitá-la. Niki vai com a amiga uma noite “em peregrinação” à geleira. Seus olhos contemplam sob a lua “o gelo misterioso e ardente”. O trenó é puxado por dois cavalos magníficos semelhantes aos do avô Harper. Como Chateaubriand, na Suíça, dizia a si mesmo às dez horas da noite, “sempre quimérico, consumido por um incêndio, sem causa e sem substância”,²⁶ Niki diz que precisava estar em fogo para se sentir livre e que uma parte de si “tombava em cinzas como em algum sacrifício pagão”. Ela teve a ideia de um suicídio perfeito, que realizaria a fusão do tempo e que seria uma obra de arte: seria um jantar à meia-noite com caviar, Dom Perignon e pílulas para dormir. Como quando era criança e lia à noite sob os lençóis, ela quer ler com

²⁴ Ibidem, p. 53, 56, 98.

²⁵ SAINT-PHALLE, 1999, p. 98.

²⁶ CHATEAUBRIAND, 1998, p. 153.

a ajuda de sua lanterna de bolso a quarta *Élégie de Duino* “e depois encontrar as estrelas”.²⁷ “Dois dias antes do último dia”, ela teve uma pneumonia. Seu sonho de desfalecer congelada provoca a doença, para que a febre que lhe queimava realizasse o que Niki chamou de sacrifício ritual de sua vida amorosa e de sua arte “no altar do fogo eterno”. Em Saint-Moritz, ela adere totalmente à paisagem. As montanhas são como aquelas que Chateaubriand descreveu em Saint-Gothard: “envoltas na noite, adensam o caos”.²⁸ A claridade da lua aumenta seus efeitos estranhos: “os astros? cortam e gravam no céu em pirâmides, em obeliscos, em arquitetura de alabastro”... No inverno, as montanhas nos apresentam a imagem das zonas polares. A *Lua*, no *Jardim do Tarot*, terá seu próprio rosto, perfil aéreo recortado no céu, virado para as estrelas, separado. A geleira de Engadine tem a brancura dos relevos dos tiros, antes que se tornem quadros, o brilho leitoso dos espelhos envoltos por panos, a frieza da morte. O tempo aí está tão gelado quanto o campo de patinação em Nova York onde ela brinca com sua amiga Jackie Matisse. Mas Niki, para o tempo, evoca uma outra cena, no mesmo lugar, na mesma data, em 1975, com uma outra mulher. Na Suíça, ela se recupera dos problemas pulmonares causados por seu trabalho com as matérias plásticas. Marella, sua fotógrafa assistente da época quando Niki, aos vinte anos, era modelo em Nova York, vem visitá-la. Um dia, caminhando em direção da geleira?, Niki lhe fala do “SONHO DE (SUA) VIDA: construir um jardim que seria um diálogo entre escultura e natureza; um lugar para sonhar [...], um JARDIM DE ESCULTURAS”.²⁹ Ela quer construir seu jardim na Toscana, não muito longe de Florença, onde nasceu sua avó materna que substituiu sua mãe nos três primeiros anos de sua vida. A ideia de um jardim na Toscana, concebido em frente à geleira, realiza as duas operações do trabalho do sonho: deslocar e condensar a vida de Niki desde seu nascimento. Marcella encontrará o terreno, propriedade de seus irmãos, em Garavicchio. A formulação da ideia do jardim é um instante de transformação, decisivo no rumo da vida da artista. O agente de mutação do *Jardim de Esculturas* são o fogo e o gelo, vindos dos espelhos do apartamento de Nova York, certamente, como diz a artista, refletindo a violência dissimulada na família, que provoca o suicídio de sua irmã mais jovem.³⁰ O gelo vem de toda a cidade de Nova York, cidade de rocha, de ruas, de

Niki de Saint Phalle, *A Lua* - carta n° XVIII do *Jardim do Tarot*

27

HULTEN, 1992, p. 171, 172, 174.

28

Ibidem, p. 166.

29

Ibidem, p. 174.

30

A outra irmã mais nova, Claire, morreu jovem. Niki será a única filha sobrevivente de suas irmãs. É como se sua arte a tivesse salvado.

neve no inverno e de espelhos, da qual foi afastada nos primeiros anos de sua infância. Esse momento congelado tem seu trono no *Jardim*, abaixo da *Grande Sacerdotisa* e no chafariz, no aspecto do *Mago*, rosto-mão, recoberto de espelhos, com o qual nos deparamos, na entrada, e nos fita com os olhos vazios. Submetidos à queima cerâmica

Niki de Saint Phalle, *O Mago* - carta nº I do *Jardim do Tarot*

e revestidos com frieza, os espelhos tornar-se-ão vestimentas que se misturam com a beleza do céu e do inferno. Esse hibridismo do *Jardim* já está – por que deveríamos nos surpreender? – na formulação da ideia. E na paisagem onde ocorre, gelada como o Tamis, metáfora do tempo suspenso no meio de *Orlando* de Virginia Woolf. Gelado como *O Inferno* de Dante. Um inferno que Niki deverá, assim como o poeta, atravessar para chegar ao *Paraíso* que visitamos hoje. Construir o *Jardim* custou-lhe tantas provas físicas que não lhe foi possível chegar ao *Paraíso*. O *Paraíso*, ela o construiu para nos ofertar. É uma mulher, acompanhada de outras mulheres – mãe, avó, amigas, de além do atlântico e do Mediterrâneo – quem nos transmite o *Paraíso*. Essa artista escapa dos caminhos batidos pelo mito de Eva e de Pandora. Ela escapa ao destino das mulheres. Por quê? Seria por não renunciar à criança que foi, que continua a viver dentro dela? Quem é ela? É essa questão que representa o *Anjo da Temperança*, a carta nº XVI do *Tarot*.

O combate com o anjo

Eu tenho muitas dificuldades em compreender essa carta, ela está muito distante de minha natureza apaixonada. A Temperança me parece um compromisso, o caminho do meio. Um dia tive uma luz, o Temperança era o CAMINHO JUSTO. Eu fiz um anjo, igual a essa carta que coroa a capela da Temperança.

A dança do Anjo

Quando Niki desenhou a *Temperança*, ela manteve as asas da carta XIV do *Tarot* de Marselha e transformou em passo de dança o movimento que agita o vestido. O *Anjo da Temperança* não possui a mesma conotação hierática das outras figuras. Mesmo no *Tarot* de Marselha, ela parece sexuada, a fronte ornada de uma rosa, cabelos

desenvoltos do mesmo ouro que os olhos; ela figura uma dança ou *combate consigo mesma*. O caminho transmutaria em caminho do Anjo, que é sem sexo definido (ou o combate dos dois sexos em todo artista?). Podemos compreender nesse sentido que a “obra em processo” seja para Souriau “o anjo da obra”.³¹ O processo da obra é um combate que enfrentamos com esse anjo que é um Outro em nós, como o mostra a pintura de Delacroix *O combate com o Anjo*. Esse combate dura toda a noite e deixa um ferimento na coxa de Jacob. Enquanto trabalha no *Jardim*, Niki sofre de artrite aguda que paralisa suas mãos. Ela diz que é o seu Inferno, recusa se tratar.

Não é indo dançar que Niki encontra o caminho da liberdade, o caminho do *Tarot*, mas fazendo o Anjo da *Temperança* dançar, na sua arte. A dança adquire sua antiga função mimética. Em trajes de banho e corpo de um azul lápis-lazúli, levantando a perna como um patinador de gelo, ela se mantém em equilíbrio sobre um pé e toca o céu com suas asas de ouro. Na Capela da *Temperança*, uma Virgem negra forma, com a Imperatriz-Sphinx, duas irmãs gêmeas com o rosto negro no mundo ocidental ainda racista nos anos 80. Niki poderia ter imaginado que o nosso antepassado mais distante era africano?

No *Jardim*, Niki constrói para si uma genealogia mítica, híbrida, passando somente pelas mulheres, que serão mães, à semelhança das mulheres de Atenas que fala Nicole Loraux.³² Ela é, como Atenas Parthenos, uma guerreira. E muito mais: “uma virgem louca é escondida no meu coração de mulher, [...] ela segue às cegas uma luz branca que sai do meio da floresta. Lá, ela entra bruscamente nas chamas e dança, solitária, a dança da morte, a dança do paraíso começou. As faíscas do fogo se inscrevem em seu rosto. Ela sorri, ela queimou suas asas de anjo na chama negra da noite”.³³ – Feitiçaria?

Os sangues miscigenados

O Anjo da *Temperança* ou, dito de outra maneira, o artista, traça, com suas mãos, o caminho de sangue. Suas mãos seguram os dois vasos dos quais jorra, aos borbotões, o fluxo de sangue que passa por fora do corpo. O “Caminho certo” é o caminho do meio, que começa no meio desse sangue. O Anjo de *Temperança* é a figura dos sangues miscigenados. Uma vez que, por seu gesto, faz circular, no exterior,

Niki de Saint Phalle, *A Temperança - carta n° XIV do Jardim do Tarot*

³¹ SOURIAU, 1956, p. 5-35.

³² LORAUX, 1990, passim.

³³ SAINT-PHALLE, 1999, p. 122.

o sangue que corre no interior de nossas veias. Esse gesto opera a reversibilidade do sensível, sua torção. Um sensível compartilhado até o ponto em que esse sangue irriga paisagem. Porque qualquer paisagem se confunde com a visão que temos dela. O Anjo tem o *Jardim* desenhado em seu traje de banho. O caminho do *Jardim* adere à sua pele. E é todo o seu corpo que vê, neste contato poroso, espelhado, o que Merleau-Ponty nomeia “carne do mundo”.

A via impessoal

E quando Niki quer dar a mão à sua mãe desfalecida para levá-la a visitar o *Jardim*, não é para se reconciliar com ela – liquidar seu Édipo –, mas para retomar o caminho do meio. Para reconstituir nosso eu estraçalhado, é preciso que duas mãos que não pertencem ao mesmo corpo se juntem. A via passa por entre os vivos e os mortos fazendo do artista esse ser “incapturável na imanência, residente tanto entre os mortos quanto entre aqueles que ainda não nasceram”, de acordo com a inscrição que Paul Klee deixou gravada em seu túmulo.

O *Jardim* como “caminho” teria uma função de culto, presente na *Virgem negra* colocada na *Capela da Temperança*. O *Jardim* seria o lugar dedicado ao culto dos mortos. Na luta com o Anjo, luta do artista com seu duplo obscuro, figura a não diferenciação oceânica. Essa luta é figurada em cada uma das vinte e duas cartas do *Tarot* que povoam o *Jardim*. Essas figuras são ligadas entre si por um caminho secreto, último avatar, última mutação do *Tarot*: é o caminho que, retrazendo-o em nosso espírito, faz parte da vida de cada um de nós, abrindo as vias em direção à infância, esse “ser selvagem, esse tecido comum do qual somos feitos”.³⁴ Esse caminho começa no meio de cada um de nós. Portanto, “ele é o conjunto de caminhos de nosso corpo [...] e não uma atitude de uma multidão de indivíduos”.³⁵ É a nossa paisagem interior onde “a pele é fenômeno espelhado, e o espelho, uma extensão de minha relação com meu corpo”. O caminho do meio é uma sensível “ferida” do artista, rasgada em sua carne, e sua própria pele é um dos elementos sensíveis que fazem a paisagem.

A última mutação do caminho, essa invisível latência por trás do sensível e de seu coração, “escuridão repleta de visibilidade”, diria Merleau-Ponty, seria a via da indiferenciação oceânica comum a todas as artes. Essa indiferenciação passa pelos entrelaçamentos do *Jardim* com a escrita, pela respiração do mar ao longe, distante, visto do terraço da *Imperatriz* e da respiração da escrita caligrafada de Niki, reconhecível entre todas. “É preciso ir além do corpo para que a junção se faça”, para tocar o outro à distância, através desse intocável que esse outro, também, não tocará mais; é preciso fazer germinar uma linguagem”.³⁶ Essa linguagem, por mais singular que seja, não pertence, entretanto, a ninguém.

A via é “essa parte impessoal e não individuada que não é um passado cronológico

³⁴ MERLEAU-PONTY, 1964, p. 257.

³⁵ Ibidem, p. 300, 309, 313.

³⁶ Ibidem, p. 257.

[...] que podemos, eventualmente nos lembrar de memória. Ela está sempre presente em nós, junto conosco e inseparável de nós, tanto para o bem como para o mal.” O Anjo da *Temperança* “se anima dos reflexos de um presente imemorial que se agita junto a nós, em nós, como quando éramos pequenos”.³⁷ Os vinte e dois arcanos maiores do *Tarot*, acariciados pela mesma brisa intemporal; separados, e no entanto, juntos, lançam suas cores como polens, acionando a cada instante nosso labirinto em constante metamorfose, quando cada um de nós se reflete nos espelhos quebrados onde antigamente se refletiu a artista. É um meio onde cada um se parece a todos, num clarão, em meio a indiferenciação oceânica, na qual se balança em seus espelhos, – assim como o mar – o *Jardim*.

* * *

Niki de Saint Phalle, vista do *Jardim do Tarot* com *A Imperatriz*, *A Imperatriz - carta n° III* e *A Torre - carta n° XVI*, ao fundo

No *Jardim do Tarot*, qualquer distinção entre castelo, jardim e natureza selvagem se apaga; os espelhos não mais refletem os convidados do salão elegante de Nova York, mas remetem, aos visitantes, seus reflexos fragmentados. Uma paisagem mutante emerge onde toda referência histórica, todo caminho batido, desaparecem. Desenraizados, nós somos aí apenas viajantes perdidos, mutantes. Da mesma forma que nosso sangue irriga por sua potência e ritmo, a paisagem, a paisagem vive ao ritmo dos reflexos fugidios de outros corpos, dos quais sentimos a luminosa obscuridade. É essa luz há muito tempo extinta, do corpo do artista, do corpo sutil de suas narrativas, que me toca em Garavichio.

O *Jardim do Tarot* permite ver que uma obra não é o objeto em si, mas um caminho que nos faz ver a luz no coração das trevas de nosso tempo. O *Jardim* como percurso iniciático, edificado com fragmentos recolhidos ao longo do caminho, assim como fazia o “Facteur” Cheval, só se pode perceber no âmago de nosso corpo. Então o *Jardim* se transforma nessa via espiritual que é o *Tarot*. A via emerge com a derradeira mutação do caminho, quando se encarna no artista que é também espelho do mundo.

Éliane Chiron, *Labyrinthe des Tarots*, políptico, impressão sobre polyester, 400 X 220 cm, 2009.

O segredo da “via justa” ou o caminho do meio, para Niki? Ser disseminada em cada fragmento de espelho refratando a luz que penetra em nós, a cada momento. Cada fragmento é o obscuro que contém sua parte de luz. Ela nunca nos alcança. Ela está em nós. Pela fragmentação do caminho em pedaços de espelhos, o *Jardim do Tarot* se torna um meio sem origem. Ele é o reflexo brilhante, díspar, de todas as paisagens, das guerras, dos naufrágios e das fortunas perdidas, das travessias sem vintém dos escravos negros cuja descendente Cora, a cozinheira, canta melopeias bebendo cerveja nas escadas que levam à cave. O *Jardim* contém o Bem e o Mal, e joga com isso. Desde a entrada, a *Roda da Fortuna* realizada por Tinguely em metal enferrujado, lúdico, absurdo, agita a água azul da piscina da *Grande Sacerdotisa* que desce em escadas de sua boca, enquanto, indiferente, a *Imperatriz* de rosto negro olha ao longe o mar, emprestando seus olhos à artista. E a nós. A última função do *Jardim* seria a de abrir um caminho no meio do mar que é para cada um a paisagem originária? O mar-horizonte, como dimensão que contém as outras, superfície que contém sua profundidade, ela é a derradeira metamorfose de nossa paisagem íntima? A artista Niki para quem esse horizonte se abre “fica aprisionada, envolta. Seu corpo

e o longínquo participam a uma mesma corporeidade, ou visibilidade geral, que reina entre eles e ela, e para além do horizonte, abaixo de sua pele e até o fundo de seu ser”³⁸, irrigado de um sangue salgado como o mar. Cada visitante do *Jardim*, emprestando seus olhos à artista e a seus mortos, olhando o mar com os olhos da *Imperatriz*, experimenta, por sua vez, o mundo percebido que é o conjunto de caminhos de seu corpo. Na entrada do *Jardim*, de sua mão coberta de espelhos, o *Mago* nos faz o sinal imemorial de que temos a escolha de inúmeros caminhos, entre eles o que a artista nos oferece. Porque ela própria se tornou múltipla. Mutante em cada um de nós. Ao retornarmos do *Jardim do Tarot*, uma mutação se exprime em nós a partir de nossas emoções, aquelas de uma infância reencontrada. O que compartilhavam Niki de Saint-Phalle e Jean Tinguely? A “criança selvagem” que os habitava.³⁹

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanations (2005)*. Traduit par Martin Rueff. Paris: Payot Rivages, 2006. (Coll. Rivage Poche / Petite Bibliothèque).

CHATEAUBRIAND, François René de. *Mémoires d'Outre-Tombe*. Paris: Garnier, Flammarion, 1998.

CHIRON, Eliane. Niki de Saint-Phalle, figure de l'artiste en criminelle. In: P. SCHMITT-PANTEL, P.; CHAUVAUD, F.; GAUVARD, C. (Org.). *Colóquio Figures de femmes criminelles*. Atos. Paris: Publications de la Sorbonne, 2010.

HESIODE. *Théogonie. La naissance des dieux*. Paris: Payot, Rivages, 1993. (Coll. Poche / Petite Bibliothèque).

HULTEN, Pontus. La fureur et le plaisir au travail, dans Niki de Saint-Phalle, *Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, de junho a novembro 1992*, e *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, de junho a setembro 1993*. Catálogo das exposições. [S. L.]: Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1992.

LORAUX, L. Les enfants d'Athéna. *Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. Paris: La Découverte, 1990. (Coll. Points)

LYOTARD, Jean-François. *Par-delà la représentation (Préface)*. In: EHRENZWEIG, A. L'ordre caché de l'art, essai sur la psychologie de l'imagination artistique (1967). Traduit par F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy. Paris: Gallimard, 1974.

38

MERLEAU-PONTY, 1964, p. 95, 300.

39

SAINT-PHALLE, 1999, p. 106. “Une des choses qui nous a le plus liés, Jean Tinguely et moi, c'est que nous sommes devenus les Enfants Terribles de l'Art. Nous étions des Bonny and Clyde. Chacun encourageait la folie de l'autre.” (Uma das coisas que mais nos uniu, Jean Tinguely e eu, foi que fomos as crianças malcriadas da arte. Nós éramos como Bonny and Clyde. Um encorajava a loucura do outro.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*, suivi de notes de travail. *Texto organizado por C. Lefort*. Paris: Gallimard, 1964.

SAINT-PHALLE, Niki. *Traces*. Une autobiographie. *Remembering 1930-1949*. Lausanne: Acatos, 1999.

SOURIAU, Étienne. *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*. Bulletin de la Société française de philosophie, 1, 1956.

ÉLIANE CHIRON

Artista visual (imagens digitais, instalações sonoras, vídeos) defendeu Tese de Estado e ocupa o cargo de professora na Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne, onde dirige o Centro de Pesquisas em Artes Visuais (CRAV). Dirige, na Editora da Sorbonne, uma coleção X, l'œuvre en procès: *Croisements dans l'art* (1996), *Croisements des arts* (1997), *L'incertain dans l'art* (1998), *La main en procès dans les arts plastiques* (2000), *L'objet et son lieu* (2004). *Paysages croisés*. *La part du corps* (2008), *Migrations-mutations*. *Paysages dans l'art contemporain* (2010). No prelo: *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain* e o *L'énigme du visible*. Poïétique des arts visuels. Presidiu o Conselho Nacional das Universidades (seção Arte), na França. Organizou e participou de colóquios e publicações sobre a poietica na França e em âmbito internacional. Exposições individuais: França, Brasil, Martinica, Québec, Coréia do Sul, China, Itália, Tunísia, Côte d'Ivoire, Bahrein, Oman. Exposições coletivas recentes: Abidjan, Québec, Paris e Metz (vídeos).