

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CAMPUS DE BAURU

ADRIELI CALINE DE OLIVEIRA

**ALICE NEEL: AS PESSOAS VÊM EM PRIMEIRO
LUGAR**

Bauru

2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO” FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES COMUNICAÇÃO E
DESIGN DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO
GRÁFICA CAMPUS DE BAURU

ADRIELI CALINE DE OLIVEIRA

**ALICE NEEL: AS PESSOAS VÊM EM PRIMEIRO
LUGAR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso Artes Visuais, habilitação em Bacharelado, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para a conclusão da graduação, sob orientação da Prof.^a Dra. Tarcila Lima da Costa.

Bauru

2022

O48a Oliveira, Adrieli Caline
Alice Neel: As Pessoas Vêm em Primeiro Lugar / Adrieli
Caline Oliveira. -- , 2022
88 f. : il.

Trabalho de conclusão de curso (-) - Universidade Estadual
Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Farmacêuticas,
Araraquara,
Orientadora: Tarcila Lima da Costa

1. Alice Neel. 2. Artista mulher. 3. Vulnerabilidade. 4.
Humanismo. 5. Contemporaneidade. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências Farmacêuticas, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ADRIELI CALINE DE OLIVEIRA

ALICE NEEL: AS PESSOAS VÊM EM PRIMEIRO LUGAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso Artes Visuais, habilitação em Bacharelado, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para a conclusão da graduação, sob orientação da Prof.^a Dra. Tarcila Lima da Costa.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Tarcila Lima da Costa (Orientadora)

Faculdade de Arquitetura, Artes Comunicação e Design

Profa. Dra. Regilene Ap. Sarzi Ribeiro

Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design

Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design

Bauru, 2022.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família por todo apoio que recebi ao longo desses anos de formação. Sem a dedicação, a empatia, a compreensão e o amor de vocês nada disso seria possível. Um obrigado especial à minha mãe Vilma, por me introduzir ao mundo da arte, da dança, da música e do artesanato, que me fizeram levar meu amor pelo desenho e pela arte a um nível maior e escolher minha área de formação. Obrigada por valorizar tanto a educação, por reforçar isso em mim e por me permitir abraçar todas as oportunidades à minha frente. Um obrigado especial ao meu pai Valdair, por ser um pai amoroso e carinhoso, que reconheço nunca mediu esforços para me fazer chegar até aqui. Sempre enfatizando a importância de compreender como “tudo tem seu tempo”, sua calma contra a pressa desse mundo foi uma das grandes lições que levei comigo durante esse processo e que ajudaram a tornar possível esse trabalho. Um obrigado especial também ao meu irmão Adriel, por ser um grande amigo e companheiro nessa jornada, obrigada pelo apoio, pela sinceridade e bom humor.

Agradeço a minha amiga Beatriz Céu pelo apoio e seu irmão Antônio que aceitou ser parte da composição dessa pesquisa, muitíssimo obrigada a vocês!

Agradeço à minha orientadora Prof. Dra. Tarcila Lima da Costa, pelo apoio, ensinamentos e conselhos que serviram de suporte para guiar os rumos desta pesquisa. Obrigada pelo carinho, paciência e gentileza dedicadas a mim em todo esse processo.

Finalizo, agradecendo a minha banca, Prof. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte e Prof. Dra. Regilene Ap. Sarzi Ribeiro, por serem pessoas e professoras inspiradoras, com quem tive a honra de completar minha graduação, muito obrigada por aceitarem o convite e estarem presentes nesse momento.

Resumo

Esta pesquisa tem por tema a contextualização, exposição e leitura de obras de Alice Neel, uma artista de retrato norte-americana do século XX. Neel pintou naturezas-mortas, paisagens, alguns abstratos e até animais, mas ganhou notoriedade por seus retratos de pessoas comuns e célebres. O objetivo da pesquisa foi investigar as inquietações sociais presentes na obra dessa artista, que movida por uma forte consciência social sobre as desigualdades e vulnerabilidades das pessoas, usou a pintura para afirmar a dignidade e a importância do ser humano. O presente trabalho engloba os marcos da vida de Alice Neel, contextualizando o ambiente, o momento histórico e artístico ao qual pertenceu, seguido pela leitura de quatro obras suas datadas de 1959 a 1980, a fim de compreender e refletir sobre as intenções e os princípios defendidos pela artista.

Palavras-chaves: Alice Neel. Artista mulher. Vulnerabilidade. Humanismo. Contemporaneidade.

Abstract

This research has as its theme the contextualization, exhibition and reading of works by Alice Neel, an American artist of the 20th century. Neel painted still life, landscapes, some abstracts and even animals, but he gained notoriety for his portraits of ordinary and famous people. The objective of the research was to investigate the social concerns present in the work of this artist, who moved by a strong social conscience about the inequalities and vulnerabilities of people who used painting to affirm the dignity and importance of the human being. The present work encompasses milestones in Alice Neel's life, contextualizing the environment, the historical and artistic moment to which she belonged, followed by the reading of four works of hers dated from 1959 to 1980, in order to understand and reflect on the intentions and the principles defended by the artist.

Word keys: Alice Neel. Female artist. Vulnerability. Humanism. Contemporaneity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Alice Neel, 1944.....	15
Figura 2 – Coletânea de imagens.....	16
Figura 3 – Futilidade do esforço, 1930.....	19
Figura 4 – Isabetta, 1934 -1935.....	22
Figura 5 – Minotauro, 1940.....	25
Figura 6 –Black Draftee (James Hunter), 1965.....	29
Figura 7 – Nazistas assassinam Judeus, 1936.....	35
Figura 8 – Frank O'hara, 1960.....	39
Figura 9 – Mulher Grávida, 1971.....	47
Figura 10 – Julie grávida e Algis, 1967.....	47
Figura 11 – Quadro de imagens das obras analisadas.....	58
Figura 12 – Duas Garotas, Harlem Espanhol, 1959.....	59
Figura 13 – Jackie Curtis e Ritta Redd, 1970.....	65
Figura 14 – Margaret Evans grávida, 1978.....	69
Figura 15 – Autorretrato, 1980.....	74
Figura 16 – Antônio, 2022.....	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 Alice Neel.....	15
2 Panorama histórico da arte nos Estados Unidos durante o século XX.....	31
2.1 Um tipo realista.....	33
2.2 Em meio à tendência do Expressionismo Abstrato.....	36
2.3 Diante da ascensão da Pop Art e Arte Conceitual no Pós-Modernismo.....	40
2.4 O Outro: O Feminino e o Multicultural.....	44
3 Contexto da época.....	50
4 Análise de obras.....	58
4.1 Duas Garotas, Harlem Espanhol (1959).....	59
4.2 Jackie Curtis e Ritta Redd (1970).....	65
4.3 Margaret Evans Grávida (1978).....	69
4.4 Autorretrato (1980).....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS.....	85

INTRODUÇÃO

Esta é uma pesquisa sobre arte que tem por tema a contextualização, exposição e leitura das obras de Alice Neel (1900-1984), uma artista de retrato norte-americana, que viveu sob os marcos históricos da humanidade e do mundo da arte durante o século XX na cidade de Nova York.

Entre os acontecimentos marcantes deste século, estão registrados o início e o fim das duas Grandes Guerras Mundiais, a Grande Depressão de 1929, a Guerra Fria, a queda do muro de Berlim, o fim da União Soviética, a Guerra do Vietnã, o surgimento de movimentos dos direitos civis, a segunda onda do movimento feminista, protestos políticos protagonizados pela esquerda, protestos pelos direitos da comunidade LGBTQIA+ e entre muitos outros. Os acontecimentos citados, são parte do cenário histórico, social, econômico e cultural que atravessam a vida e obra de Alice Neel.

Alice Neel foi uma artista notável, considerada uma pioneira radical da arte no século XX. Passou boa parte de sua existência pintando, na obscuridade, retratos realistas de uma população extraordinariamente diversa. Seus modelos eram amigos, vizinhos, amantes, familiares, filhos, transeuntes desconhecidos de Nova York, líderes de movimentos de libertação civil, feministas, artistas, pessoas LGBTQIA +, curadores e críticos de arte. Tomada por um forte interesse por pessoas que viviam longe da linha convencional da sociedade, assim como aquelas que eram excluídas por ela, em suas centenas de retratos - lê-se imagens de pessoas, como ela mesma preferia chamar - são revelados um universo de personalidades poderosas, excêntricas e comuns que constituem um retrato fiel da população americana do século XX. O que destaca sua obra é que seus retratos fogem de uma representação idealizada, simbólica ou ideológica de seus sujeitos que são, por sua vez, apresentados a partir de concepções humanistas, onde os aspectos psíquicos e emocionais de cada pessoa, são capturados e externalizados pelo olhar aguçado e psiquiátrico da artista.

De acordo com a pesquisa, é possível compreender que os assuntos abordados por Neel se alteram e se somam a outros de acordo com seus deslocamentos. As mudanças de cidades e países ofereceram a Neel um amplo repertório de novos cenários e personagens para serem incluídos em sua narrativa. Quando esteve em Cuba na década de 20, por exemplo, sua atenção estava voltada

para representação de mulheres, mães, crianças e moradores de ruas de bairros marginalizados de Havana. Na década de 30, em Nova York, morando em *Greenwich Village*, ela pinta além de cenas da vida urbana do cotidiano da classe operária, figuras da vida boêmia, escritores, multidões de manifestantes, membros e líderes do partido comunista e do movimento dos direitos civis. No *East Harlem* (Harlem espanhol) nas décadas de 40 e 50, pinta retratos de familiares, amigos, homens, mulheres, idosos e crianças vizinhas do bairro. Quando se muda para *Upper West Side*, centro de Nova York, na década de 60, passa a retratar celebridades do mundo arte, críticos, curadores, artistas, ativistas do movimento feminista e pessoas LGBTQIA+. Os assuntos se mantêm e se cruzam até o fim de sua atividade, em decorrência apenas de sua morte, em 1984.

A partir das informações levantadas sobre a vida e obra de Alice Neel, a seguinte pesquisa buscou se aprofundar sobre o que levou a artista no contexto das transformações de sua época a se manter retratando pessoas, principalmente os excluídos e os não supostos a serem retratados da forma como ela se dedicou em fazer. As perguntas que movem a pesquisa nesse sentido são: Quais as inquietações sociais perceptíveis na obra de Alice Neel e como ela expressa tais inquietações?

O objetivo da pesquisa é expor e contextualizar vida e obra de Alice Neel, a fim de mostrar como essa artista movida por uma forte consciência social sobre as desigualdades e injustiças enfrentadas pelas pessoas, usou sua arte como um instrumento para tornar visível as dificuldades e vulnerabilidades encontradas nas diferentes classes econômicas, sociais, de acordo com o gênero, etnia, sexualidade, faixa etária e profissão de cada pessoa. Alice Neel decidiu mostrar “os outros” em sua arte, principalmente os mais desfavorecidos e vulneráveis de maneira excepcional, se dedicando ao longo de mais de 50 anos de carreira a mostrar como, onde, com quem e sobre quais circunstâncias sociais, econômicas e emocionais “os outros” viviam, o que acabou refletindo também circunstâncias específicas de sua própria vida. Essas representações assumem um caráter ora revoltante ora contemplativo, mas que de qualquer forma precisava ser visto.

Entrei em contato com a obra de Alice Neel, através do post de divulgação no *Instagram*, da exposição retrospectiva da artista, feita pelo *Metropolitan Museum of Art* (The Met) em 2020, intitulada “Alice Neel: People Come First”¹, que originou o

¹ Alice Neel: As pessoas vêm em primeiro lugar

título desse trabalho e é inspirado em uma fala da artista de 1950, ao dizer “Para mim, as pessoas vêm em primeiro lugar”, o que exprime sua preferência por uma abordagem humanista na arte. Na primeira exposição retrospectiva da artista no museu desde 1974, foram reunidos cerca de cem pinturas, desenhos e aquarelas pintadas durante sua passagem pelo século XX. As imagens das pinturas de Neel que acompanhavam o post, eram impressionantes estilisticamente; tudo desde a paleta de cores, a deformação anatômica, a quebra com a tridimensionalidade, a deformação da perspectiva, salientada pela eliminação de elementos do fundo, que voltam o olhar exclusivamente para os sujeitos retratados, transbordavam emoções, desconfortos, inquietações, tensões, ansiedades, distrações, tristezas, felicidades, desejos e paixões. Tudo era tão bonito e devastador naqueles retratos, que por alguns segundos me senti desorientada. Logo depois, cliquei no link de acesso ao artigo de divulgação no THE MET e me deparei com um trecho que me consumiu e me deixou ainda mais interessada em conhecer o que aquela artista americana do século XX estava buscando com suas pinturas, que ultrapassaram funcionalmente as convenções do gênero do retrato. O trecho dizia que na obra de Alice Neel:

Imagens de ativistas se manifestando contra o fascismo e o racismo aparecem ao lado de pinturas de vítimas empobrecidas da Grande Depressão, bem como retratos dos vizinhos de Neel no Harlem espanhol, líderes de uma ampla gama de organizações políticas, artistas e performers *queer* e membros da diáspora global de Nova Iorque. A exposição também destaca as aquarelas e pastéis eróticos de Neel da década de 1930, suas representações de mães e suas pinturas de figuras nuas (algumas delas visivelmente grávidas), todas cuja franqueza e irreverência são sem precedentes na história da arte ocidental (THE MET, 2022).

Como uma estudante de artes, que majoritariamente desenha e pinta pessoas desde que me entendo por uma, é de meu interesse pessoal, me aprofundar na investigação dos temas, inquietações e assuntos empregados nos retratos de Neel e conhecer os caminhos trilhados pela artista no mundo da arte.

A metodologia usada é pautada em uma abordagem qualitativa e interpretativa de dados secundários encontrados em livros, artigos, críticas de arte e entrevistas. O primeiro capítulo se limita em apresentar parte da biografia da artista a fim de compreender as circunstâncias de sua existência e nortear sobre a época, os lugares e as passagens importantes de sua vida que influenciaram seu trabalho.

Neste capítulo foram utilizadas as contribuições de Phoebe Hoban (2011) autora da biografia oficial da artista, *“Alice Neel: Art of not Sitting Pretty”*, assim como a dos artigos de Loretta Cremins (2013), Denise Bauer (1995), Mira Schor (2006) e Pamella Allara (1998) além dos relatos da própria Alice Neel obtidos através de entrevistas concedidas no fim da década de 70 e início da década de 80.

O segundo capítulo, focou em abordar o panorama histórico da arte nos Estados Unidos pós Segunda Guerra Mundial, quando o país ganha destaque na cena internacional, se tornando o novo epicentro da arte ocidental. Aqui a exposição do contexto histórico artístico norte americano nas décadas de 30, 40, 50, 60 e 70, é centrado nos aspectos que cruzam ou se distanciam da produção de Alice Neel do mesmo período. Neste capítulo serão apresentados, com base nos estudos Giulio Argan (1992) brevemente os motivos que levam ao deslocamento do centro cultural e artístico da Europa para os Estados Unidos - lê-se Paris e Nova York - e o que essa mudança acarretou. O que marca esse período são novos movimentos de ruptura com as tradições europeias, o que se manifesta inicialmente no Realismo Social dos anos 30, o Expressionismo Abstrato da década de 40, que ascende como motor do modernismo da América do Norte e que decai nos anos 50 simultaneamente com a ascensão da Pop Art, seguido pela Arte Conceitual nos anos 60 e 70 e as manifestações feministas e multiculturais na arte nos anos 70 e 80. Essa última parte, será contextualizada com base nas colocações de Eleanor Heartney (2002) sobre o pós-modernismo na arte (1960-1980).

No terceiro capítulo, a fim de enriquecer e dar maior sentido à leitura das obras que serão apresentadas e analisadas no quarto capítulo, foi feito um breve levantamento do contexto histórico, em que as pinturas foram concebidas, que corresponde ao período entre os anos 50 e 80. Esta parte é dedicada a expor alguns marcos políticos, culturais e sociais ocorridos nos Estados Unidos, que dialogam especificamente com os assuntos das obras, principalmente na perspectiva das conquistas do movimento negro, da comunidade LGBTQIA+ do período e do movimento feminista.

O quarto e último capítulo é dedicado à apreciação do trabalho da artista, com a análise das obras *Duas Garotas, Harlem Espanhol* (1959), *Jackie Curtis e Ritta Redd* (1970), *Margaret Evans Grávida* (1978) e *Autorretrato* (1980). Este capítulo

teve respaldo teórico de textos críticos, artigos e principalmente as considerações presentes no livro *“Pictures of People: Alice Neel's American Portrait Gallery”* de Pamela Allara (1998), que se dedicou a analisar diferentes momentos da produção de retratos de Neel, de suma importância para compreensão e fruição da obra da artista.

1 Alice Neel

“Além de pintar pessoas específicas, estou pintando todos os acontecimentos. Afinal, eu represento o século XX. Eu nasci em 1900 e tentei capturar o Zeitgeist”

Alice Neel, 1978.

Figura 1 - Alice Neel, 1944



Fonte: Sam Brody. 1944. Disponível em:
<https://www.icaboston.org/events/virtual-screening-alice-neel>. Acesso em: 18 jun 2022.

Figura 2 - Quadro com coletânea de imagens de Alice Neel



Fonte: Compilação de imagens realizada pela autora (2022).

Alice Neel nasceu em 1900, em *Merrion Square*, Pensilvânia, mas cresceu em *Colwyn*, uma cidade localizada nos arredores da Filadélfia. Alice era uma criança extremamente sensível, que se interessou ainda muito jovem pela ideia de ser artista, especialmente após entrar em contato com a pintura. Como ela conta, “a primeira vez que me sentei na frente de uma tela, eu sabia exatamente o que queria fazer. Na vida em si, eu nunca soube o que queria fazer, porque de certa forma, estava tudo errado para mim.” (NEEL, 1978). A vida na pacata *Colwyn* era completamente entediante para Alice, uma força divergente naquela região, onde

quase não haviam incentivos culturais ou artísticos, o que nutria ainda mais sua vontade de escapar da monotonia da cidade pequena. Como ela mesma conta:

Havia tudo naquela cidade, menos um artista ou um escritor. Porque um jovem até se expôs em uma janela lá, mas não tinha nenhum escritor para escrever sobre isso. E as flores de pêra ficavam lindas na primavera, mas não tinha artista para pintá-las, sabe? Só eu, e eu ainda não tinha crescido. (NEEL, 1978).

O despertar de Alice para as artes se deu através da influência de sua mãe, que ela chamou de “salvação”. Alice Concross Hartley, era descendente de um dos signatários da Declaração da Independência, foi uma dona de casa, que sabia tudo sobre teatro, literatura e música e era quem levava Alice aos concertos e peças teatrais. George Washington Neel, pai de Alice, era contador e chefe do departamento de diárias da *Pennsylvania Railroad*, descendente de uma família de cantores de ópera e de donos de uma empresa de navios e barcos a vapor. Alice foi a quarta de cinco filhos do casal (NEEL, [2022]).

Alice mudou-se de Colwyn em 1921, quando ingressou na *Philadelphia School of Design for Women*. Lá ela estudou desenho, anatomia, desenho em vitrais e aprendeu princípios de pintura de paisagem e retratos. Apesar do interesse da artista pelas obras de artistas como Goya e Rembrandt, segundo a análise de Henry R. Hope (1979) seus primeiros trabalhos comunicam uma influência direta com a tradição do realismo social que emergiu dos artistas da Escola de Ashcan, formados pela *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, que possuíam uma identificação pelos aspectos mais sombrios da vida urbana e tinham a pobreza como tema principal. Podemos observar essas influências nos quadros *Menina francesa* (1920), *Mãe e filho*, *Havana* (1926), *Carlos Henrique* (1926), compostos por uma paleta de cores densas e sóbrias com marcas de pinceladas ágeis e gestuais.

Durante o verão de 1924, Neel frequenta a escola de verão de Chester Springs, pelo programa de arte da *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, que oferecia aulas de retrato ao ar livre, desenho e pintura de paisagem. Lá ela conhece o artista cubano Carlos Enríquez, filho de uma família rica de Havana, com quem rapidamente começa um namoro, o que desencadeia a saída de ambos da escola de verão (NEEL, [2022]). Depois de sua formatura na *Philadelphia School of Design for Women*, em 1925, Neel casa-se com Enríquez e um ano depois muda-se com ele para Havana. Essa foi a primeira grande mudança de Neel, ao sair da Pensilvânia, para viver em uma grande metrópole, sob outra cultura e classe social.

Crescida em um bairro de classe trabalhadora, Neel de repente se encontrava em uma cidade cosmopolita, vivendo na mansão da família de seu marido. O pai de Carlos era um dos médicos mais famosos da cidade e sua mãe mantinha o alto padrão de vida em Vedado - bairro no centro de Havana em que moravam (HOBAN, 2011). Esse foi o primeiro e único contato de Alice com tamanha riqueza.

Em Havana, Neel se impressiona não somente com a vida luxuosa que levava ao lado de seu marido e seus sogros, mas também com toda a beleza e vitalidade encontrada na cidade. A relação de Neel com as pessoas, a língua, a música, as cores e toda a rica cultura de Havana são profundamente transformadoras para ela pessoal e artisticamente.

Segundo Phoebe Hoban (2011), Carlos e Alice viviam integralmente como artistas em Havana, iam regularmente aos bairros periféricos da cidade, com caixas de tinta, para pintar os moradores. "Tudo que fazíamos era pintar" disse Alice. As cenas desses bairros, eram vividos contrastes com a rua elegante da casa de Carlos. Pode-se dizer que é nesse momento que Neel, começa a ganhar maior confiança sobre seu estilo de pintura, se afastando aos poucos da formação acadêmica, quando começa a firmar um posicionamento artístico. É em Havana que ela realiza sua primeira exposição individual. (NEEL, [2022]).

Carlos, por sua vez, já era uma figura influente na cena artística local, como parte do grupo de liderança do movimento de vanguarda cubano. Ele e Neel faziam parte da comunidade artística formada pela vida boêmia que sempre reunia escritores, poetas e artistas da cidade (HOBAN, 2011). O casal produziu e participou de exposições em conjunto, como a do XII Salão de Belas Arte de 1927, que recebeu comentários pontuais de Martí Casanovas na Pequena Gazeta, jornal local (data desconhecida):

Há um evidente paralelismo de tendência e um avanço quase simultâneo na obra desse extraordinário casal... Alice Neel e Carlos Enríquez dão o tom do Salão, e quase poderíamos dizer que o Salão foi feito para eles. Talvez, graças às suas contribuições, seja salvo de uma condenação total e estrondosa. Uma revelação deste calibre todos os anos seria suficiente para não acusá-lo de ser estéril e totalmente inútil. (NEEL, [2022]).

Em Havana, Alice descobre estar grávida e em dezembro de 1926, dá à luz a sua primeira filha, Santillana Del Mar Enríquez. Neel parte com Santillana para os Estados Unidos e volta para *Colwyn* em 1927. Pouco tempo depois Carlos viaja ao encontro de Neel e juntos se mudam para Nova York, para viverem como artistas.

Pouco antes de completar um ano, Santillana morre tragicamente de difteria e é enterrada no jazigo da família Neel na Pensilvânia. A morte prematura da filha cria em Alice um forte sentimento de culpa e fracasso, que é mais tarde expresso na obra “A Futilidade do Esforço” (1930), realizada a partir de um sketch que Alice desenhou quando Santillana morreu, onde a artista aborda o tema da maternidade de maneira crua e dolorosa. Na pintura, Neel externaliza sua culpa subconsciente, depois de ler uma notícia de jornal sobre uma criança que morreu asfixiada ao prender a cabeça entre as barras da cabeceira de sua cama. Na versão de Neel a criança parece ter falecido no berço. No canto da pintura, um traço fino revela a silhueta de um adulto, que parece alheio à situação. A pintura é construída com tons de preto, branco e cinza, pois como Hoban (2011) comenta, segundo a artista “a cor é muito alegre e feliz para esse tipo de situação”.

Figura 3 - A Futilidade do Esforço



Fonte: Alice Neel, 1930. Óleo sobre tela. 66,7 × 62,2 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/827228>. Acesso em: 10 ag. 2022.

Em 1928, Alice engravida pela segunda vez e dá à luz a Isabella, carinhosamente apelidado de Isabetta pelo casal. Em Nova York, a família vivia com ajuda de uma mesada enviada pelos pais de Carlos, que foi suspensa depois da quebra da Bolsa de Valores de 29, que afetou diretamente o mercado e a economia cubana (HOPE, 1979). Em 1930, Carlos leva Isabella para Cuba, sob o pretexto de deixar a menina aos cuidados da família e poder viajar com Neel para Paris. Nada

sai como planejado, Carlos alega não ter dinheiro suficiente para pagar a viagem dos dois e parte sozinho à Paris. Isabella permaneceu em Cuba, sob os cuidados das irmãs de Carlos e Alice voltou a vê-la apenas mais sete vezes durante toda sua vida (HOBAN, 2011). Quando Carlos e Isabella viajam para Havana, Alice volta a morar na casa de seus pais em *Colwyn*, começa a trabalhar no estúdio de duas amigas da *Philadelphia School of Design for Women*, na Filadélfia, e passa o verão pintando exaustivamente. Em agosto daquele ano, Neel sofre um colapso nervoso. Em um texto manuscrito sem data ela escreve: “Carlos foi embora. As noites eram horríveis no começo... Sonhei que Isabetta morreu e nós a enterramos bem ao lado de Santillana” (NEEL [2022]). Depois do colapso ela é hospitalizada no Hospital Ortopédico na Filadélfia.

Em 1931, Alice Neel volta para casa de sua família, onde pouco tempo depois tenta um suicídio. Ela então é hospitalizada em Delaware e depois volta ao Hospital Ortopédico na Filadélfia, onde tenta um segundo suicídio, que é impedido pelos enfermeiros do hospital. No final da primavera, Neel é transferida para a ala suicida da *Gladwyn Colony*, um sanatório particular na Filadélfia, onde é incentivada a continuar desenhando e pintando, uma recomendação alternativa ao método convencional da época, que exigia o afastamento total do paciente de suas atividades profissionais (CREMMINS, 2013). A internação tem grande impacto na vida de Alice e é fortemente refletida em toda sua produção. “Nem tudo são pessoas bonitas”, disse a artista durante sua entrevista com BarbaraLee Diamonstein, para o programa *Inside New York World Art*, em 1978, quando a entrevistadora comenta sobre representação do louco, do miserável, do neurótico e do excluído em suas pinturas, e Alice responde sobre esse fato se tratar de um “corte transversal”, manifestado inicialmente nos desenhos sensíveis que realiza dentro da instituição psiquiátrica.

Depois de receber alta da clínica em setembro de 1931, Neel, viaja para Nova Jersey para visitar uma amiga, quando conhece Kenneth Doolittle, com quem a artista inicia um relacionamento posteriormente. Alice se muda com Doolittle para *Greenwich Village*, bairro de Manhattan, Nova York, em 1932, logo depois de se conhecerem e engatarem um romance. Kenneth Doolittle, era um marinheiro, intelectual, com um posicionamento político de esquerda. Foi um dos organizadores do Sindicato Trabalhista do Hospital 1199 e combatente na Guerra Civil Espanhola

(HOBAN, 2011). Ele não era artista mas conhecia todos em *Greenwich Village*, que era por sua vez, um centro boêmio onde todos os artistas, escritores, poetas e figuras com alguma relevância no mundo da arte, já haviam morado, como Arshile Gorky e Diego Rivera. No lado oeste da cidade, Neel se encontra em um centro artístico fortemente comprometido com as mudanças políticas e sociais do período, o que influencia diretamente sua vida pessoal e artística, quando assume posicionamento político de esquerda e uma maior consciência social em suas obras.

No início de 1932, Neel dá os primeiros passos para tentar retomar sua carreira e se incluir na cena artística nova-iorquina. Participa de algumas exposições coletivas com artistas do bairro e também fora do centro de Nova York (NEEL, [2022]). No final de 1933, Neel se inscreve *Public Works of Art Project (PWAP)*, o primeiro programa de patrocínio governamental destinado às artes visuais nos Estados Unidos “como parte do New Deal durante a Grande Depressão da década de 1930.” (BRITANNICA, 2016). O programa foi destinado a oferecer trabalho a artistas desempregados, com incentivo para realização de obras em espaços públicos e promover uma arte que se relacionasse com assuntos da vida americana. Através do programa, Neel recebia cerca de US \$30,00 dólares por semana para pintar. Como comenta a própria artista, a experiência foi fabulosa

(...) porque a maioria dos artistas não tinha nada naqueles dias e de fato havia almoços grátis para os artistas na Vila... Todos os artistas estavam no projeto. Se não houvesse tais projetos culturais, poderia ter havido uma revolução (NEEL, [2022]).

O programa durou cerca de um ano e em 1934 Neel entrou na folha de pagamento da *Works Progress Administration (WPA)*, substituto do PWAP. Empregada na Divisão de Cavaletes, Neel recebia um salário de US \$103,40 por mês, sob a demanda de entregar uma pintura a cada seis semanas. Sua participação em programas da WPA, garantiram que Neel mantivesse uma fonte de renda durante a Grande Depressão, lhe permitindo manter uma produção significativa.

Suas pinturas foram adquiridas como parte do programa, assim como a dos outros artistas participantes. Durante este tempo, ela pintou cenas da vida urbana, do cotidiano dos trabalhadores durante a Grande Depressão nas ruas de Nova York, retratos de vizinhos, amigos e personalidades da boêmia de Greenwich. Além das pinturas feitas para o programa, na década de 30, Neel realizou uma série de

aquarelas, em que compartilha cenas de sua vida íntima com seus amantes nus, abordando a temática da sexualidade feminina, relacionamento e sexo, em raras produções com autorrepresentações.

No final de 1934, Dolittle com suspeitas de um envolvimento de Neel com outro homem, em um ataque raivoso de ciúmes queima mais de trezentas aquarelas e desenhos da artista e cerca de cinquenta pinturas, entre elas, uma pintura de Isabella, realizada no primeiro encontro entre mãe e filha depois de quatro anos separadas (HOBAN, 2011). Neel criou uma réplica exata da pintura, tempos depois, baseada em uma fotografia da original. Essa é uma das obras mais impactantes de sua carreira, que foi a princípio recusada por galerias que a consideraram indecente e até fetichista. Na imagem, Isabella aparece nua, com cabelos compridos e armados, mãos na cintura, olhos brilhantes e fixos na direção da artista, em uma postura ereta e imponente que contrasta diretamente com a situação de completa vulnerabilidade em que se encontrava, despida diante de uma mulher com quem manteve muito pouco contato durante toda sua vida. Ao que pode ser interpretado, do primeiro encontro com sua filha Alice respondeu como mãe e artista, voltando toda sua atenção à sua criança enquanto a pintava.

Figura 4 - Isabetta (1934-1935)



Fonte: Alice Neel. Óleo sobre tela. 109,2 × 63,5 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/827557>. Acesso em: 18 de Jun de 2022.

Depois do ataque, Neel deixa Doolittle, com a ajuda de seus pais e de seu amigo John Rothschild, e se muda para uma casa simples em Spring Lake, Nova Jersey. John Rothschild, “o homem de Harvard” como Alice o chamou, era um intelectual que a artista conheceu durante *First Washington Square Outdoor Art Exhibit*, onde expôs algumas obras em 1932. Rothschild era graduado em Harvard, vinha de uma família rica e administrava uma empresa de viagens (NEEL, [2022]). Foi amigo de Neel até o fim de sua vida e amante algumas vezes.

Em 1935, Alice também conhece José Santiago Negrón, que viria a ser o pai de seu terceiro filho, Richard Neel. Alice e José se conheceram em *La Casita*, boate em que o músico se apresentava, cantando e dançando músicas folclóricas espanholas. Alice o viu pela primeira vez, na companhia de Rothschild, depois passou a ir sozinha à boate todas as noites para vê-lo tocar. "Richard é produto das boates", brincou Alice certa vez, lembrando da origem de seu relacionamento com Negrón (HOBAN, 2011). Depois de Alice tomar a iniciativa e convidar José para ir para casa com ela, eles passam a morar juntos.

Em 1936, o salário que Neel recebe do WPA é reduzido para US \$95,44 por mês, o que se repete em 1937, quando o valor passa para US \$91,10. Ainda em 1936, Neel expõe na Galeria ACA, em Nova York, em uma mostra de vencedores de uma menção honrosa, no concurso realizado pelo *American Artist's Congress*. Segundo a introdução do artista Stuart Davis, o objetivo da organização:

Era alcançar a unidade de ação entre artistas de reconhecida posição em sua profissão em todas as questões que dizem respeito à sua segurança e liberdade econômica e cultural, e combater a Guerra, o Fascismo e a Reação, destruidores da arte e cultura. (NEEL, [2022]).

Algumas de suas obras ganham um reconhecimento maior nesse período, como a pintura *Nazistas assassinam Judeus* (1936), obra que recebe um comentário e uma resenha de Emily Genauer no jornal *New York World Telegram*, mesma época em que uma ilustração da pintura *Pobreza* (1930) (*Futilidade do Esforço*) é publicada pelo *Art Front*, jornal da União dos Artistas (NEEL, [2022]).

Em 1937 Neel, sofre um aborto espontâneo e é hospitalizada. Após deixar o hospital ela se muda com José Negrón para outro endereço em *Greenwich Village*. Alice deixa o centro boêmio, quando engravida de seu filho Richard, em 1938, e busca se estabelecer no *East Harlem*, ou Harlem espanhol, onde a família de José

residia. Segundo Hoban (2011) no Harlem espanhol o valor do aluguel era baixo e seu apartamento era confortável e muito espaçoso, fator importante para a artista, que vivia cercada por seus trabalhos. Alice viveu no Harlem espanhol por vinte e quatro anos e considerou este um período extremamente frutífero para sua produção.

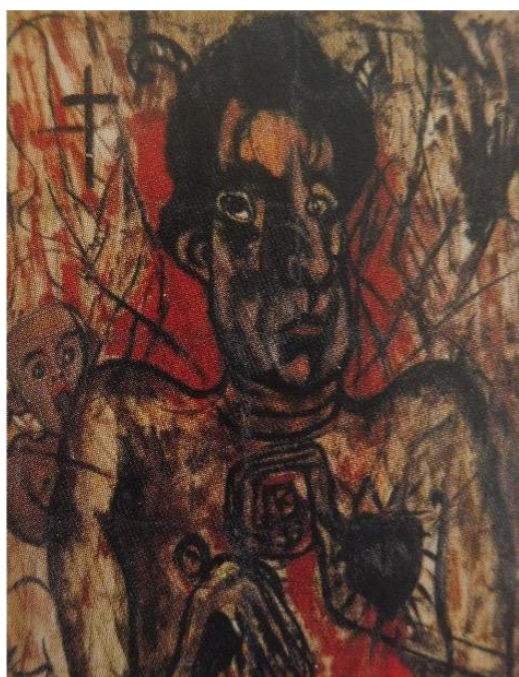
Comentários da artista revelam que uma das coisas que estimulou sua mudança para o Harlem foi pensar que lá encontraria mais verdade, o que realmente encontrou. Lá ela realiza um registro multicultural, com uma forte consciência política e social, no gênero do retrato. Neel pintou famílias, homens, mulheres, crianças e trabalhou sobre suas figuras o tema da pobreza, angústia e vulnerabilidade social, com enorme sensibilidade. Muitos dos sujeitos que pintou nesse período eram amigos, vizinhos, familiares e pessoas do bairro com quem Alice convivia. A afinidade de Neel com seus modelos e com o ambiente que fazia parte da composição dos quadros é verossímil, uma vez que ela estava inserida naquela realidade e era esse alto nível de proximidade, somada a seu olhar aguçado e objetivo, que a fez formar uma coletânea de imagens que expunham com muita franqueza as vulnerabilidades encontradas nas realidades emocionais e sociais de seus sujeitos.

Profissionalmente, em 1938, Neel expõe dezesseis pinturas em uma de suas primeiras exposições individuais em Nova York, na *Contemporary Arts*, e recebe um comentário sobre a estréia, do crítico do New York Times, Howard Degree. Depois de sua estréia, Neel foi incluída em mais três exposições coletivas da *Contemporary Arts* naquele ano. Ela também mostra quatro pinturas na exposição *The New York Group na ACA Gallery* (NEEL, [2022]).

José Negrón deixou a artista quando Richard tinha apenas quatro meses de idade. Durante uma reunião da WPA, em 1939 Alice conhece Sam Brody, um fotógrafo e cineasta, fundador de uma cooperativa radical de cinema, *The Film and Photo League* (CREMMINS, 2013). Ele é seu companheiro das próximas duas décadas e pai de seu quarto filho, Hartley, nascido em 1940. A atração entre os dois foi instantânea, mas Brody tinha um lado instável e foi extremamente abusivo no relacionamento que manteve com a artista. Seu comportamento hostil e violento se dirigia também a Richard, filho de Alice com José Negrón, a quem Brody proferia insultos racistas atacando constantemente sua cultura e descendência espanhola (HOBAN, 2011). A violência era inerentemente direcionada a Alice, que respondeu

com uma série de desenhos e pinturas, registrando os efeitos da violência de Brody sobre ela e seu filho, que datam desde o primeiro ano ao lado do parceiro. Como expressa na obra “Minotauro” de 1940, em que Brody aparece centralizado do quadro com um par de chifres, um coração preto e um rosto desfigurado, revelado por pinceladas nervosas, corpulentas e cores sombrias. Atrás de seu ombro esquerdo, surge uma figura menor, indefesa, olhos esbugalhados, boca aberta, parece gritar por ajuda e é quase coberto pela figura de Brody, representação de Richard. Quando Brody descobriu a pintura algum tempo depois, ele também tentou destruí-la, rasgando a tela, mas Alice a emendou depois. (HOBAN, 2011).

Figura 5 - Minotauro, 1940



Fonte: Alice Neel. Óleo sobre tela, 76,8cm x 60,9 cm. Disponível em: <https://www.theartcouch.be/wp-content/uploads/2021/11/Picture-4-1.jpg>. Acesso em: 10 ago. 2022

Alice tinha a dolorosa consciência da violência que seus filhos sofriam, mas sua tolerância ao abuso era conflitantemente inerente à sua existência. Quando questionada sobre o motivo pelo qual se manteve naquela situação por tanto tempo, Neel respondeu que parte dela era inerte (HOBAN, 2011). Como uma artista mulher que foi pobre grande parte de sua vida e esvaída da sociedade como Alice foi, no momento em que possui, um espaço para produzir, uma casa e uma família, ao que parece aproximou-se dela uma impressão miserável de completude, que era por sua vez confusa e manipulada. Sem dúvida aquela era uma situação infeliz para ela,

mas contraditoriamente aos seus sentimentos, deixar tudo e mudar, seria como desistir. A vida como mãe e artista emergente é expressa por Neel, durante sua entrevista com Don Gray para o programa *Artist & Critic with Don Gray* ([1980?]). O entrevistador pergunta qual teria sido o ponto mais baixo e difícil de sua vida e carreira e Alice apresenta uma visão realista sobre o impacto da maternidade sobre esses dois âmbitos, quando responde:

Bom, claro eu tive dois filhos, quando eles eram pequenos foi muito difícil para mim porque a arte é quase uma profissão perigosa, você se envolve com a arte e esquece de tudo mais, [...] eles não sofreram, mas foi um esforço para mim não estar mais no mundo da arte. Eu ainda produzia todas as imagens, mas eu não estava muito no mundo da arte. (NEEL, [1980?]).

Em 1943 o programa da WPA é oficialmente encerrado pelo Congresso Americano e Neel começa a receber assistência governamental, o que se mantém até os anos 1950. Em 1944 realiza uma exposição individual na galeria *Rose Fried* em Nova York, e nos anos antes de 1950 ela participa de feiras de arte e tem sua primeira ilustração publicada na revista comunista *Masses and Mainstream* (que passa a se chamar *Mainstream* a partir de 1958) um trabalho que ela realiza periodicamente até o início dos anos 60 (NEEL, [2022]). Mas de modo geral na década de 50, Alice Neel cai no esquecimento. Um dos motivos é a mudança no mundo da arte no período pós Segunda Guerra, quando o Expressionismo Abstrato ascende como um movimento artístico moderno norte-americano, apagando quase que por completo a arte figurativa e realista da cena artística no país. Assim, o gênero do retrato, ao qual Alice Neel se manteve fiel por toda sua carreira, pelo compromisso de pintar a vida ao redor, especificamente através das imagens de pessoas, passa a ser encarado naquele momento como uma linguagem ultrapassada.

É apenas no início dos anos 1960, com as mudanças no *modus* de apreciação estético e as ligeiras movimentações no mundo da arte, que o Expressionismo Abstrato começa a declinar e a ascensão da Pop Art, culmina no ressurgimento da pintura figurativa. Nesse momento, as obras de Neel começam a receber algum valor, seu estilo amadurece, sua técnica apresenta linhas mais fluidas e uma paleta de cores mais vibrante, elementos que diferenciam o estilo da artista e constituem suas composições mais conhecidas nos dias atuais, em quadros que são ao mesmo tempo modernos e contemporâneos. É na década de 60 que pinta o

retrato de Frank O'Hara, crítico e curador do MOMA, uma de suas primeiras pinturas figuras da elite artística americana do período. Em 1962, o *Art News* publicou o primeiro grande artigo dedicado a examinar o trabalho de Neel, com um texto intitulado *'Introducing the Portraits of Alice Neel'* pelo crítico Hubert Crehan, o que fomenta o nome de Neel na cena artística americana. (CREMMINS, 2013). É nesse momento, mais energizante de sua carreira que determinada a se reintegrar ao mundo da arte de Nova York, Neel sai do Harlem espanhol e muda-se para um novo endereço em *Upper West Side*, próximo ao Central Park. Esse novo ambiente acarreta um novo portfólio de imagens de pessoas, que inclui figuras importantes do mundo da arte, incluindo artistas, poetas, críticos de arte, galeristas, curadores, manifestantes e ativistas do movimento feminista e LGBTQIA+. Apesar da mudança, ela continua a pintar amigos e membros de sua família.

No final dos anos 60 seu trabalho começa a sair da obscuridade. Em 1965, ela participa da primeira Exposição de Pinturas Elegíveis para Compra sob o Fundo de *Childe Hassam* da Academia Americana de Artes e Letras, que coloca suas obras em coleções públicas (NEEL, [2022]). Em 1966 e depois em 1968 Neel realiza exposições individuais na *Graham Gallery*. Em 1969 Ela também faz sua primeira viagem à União Soviética com Rothschild e recebe no mesmo ano um prêmio de US \$3.000 do Instituto Nacional de Artes e Letras.

Já nos anos 70 a imagem e obra de Alice Neel, são iluminados pelos holofotes do mundo da arte e duas mudanças distintas nos Estados Unidos coincidiram para essa ascensão simultânea. Em primeiro lugar, em termos de tendências artísticas, as pinturas realistas ganham mais popularidade, iluminando a produção que Alice Neel, vinha desenvolvendo desde os anos 40. Em segundo lugar, em termos históricos e de mudança social, o que eleva a imagem de Neel parte do trabalho de pesquisadoras, críticas, artistas e historiadoras feministas que se colocaram em oposição a história e os cânones da arte, que privilegiavam as produções masculinas e que negligenciaram a participação e a produção feminina ao longo dos anos. O movimento resgata o nome de Alice Neel - assim como de outras artistas mulheres relegadas ao esquecimento - que passa a ser vista e reconhecida pela força e determinação contínua exercida em sua carreira solitária ao longo do século XX.

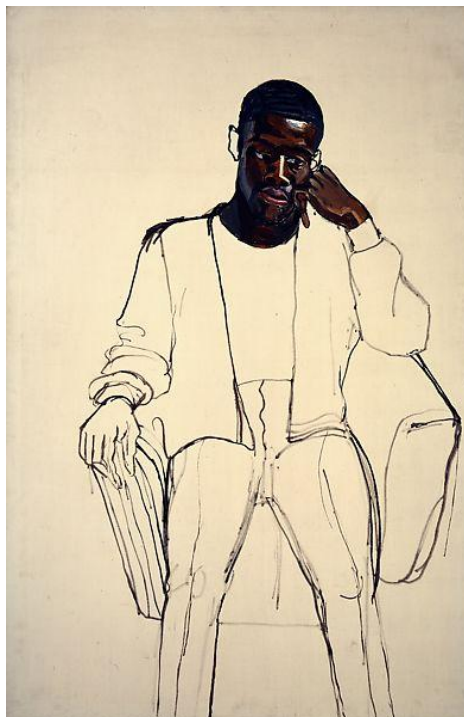
[...] na verdade Neel tinha uma relação ambivalente e bastante complexa com o feminismo, isso é evidente em seus retratos de mulheres artistas, intelectuais e escritoras de esquerda e nos outros retratos de mulheres que ela pintou e desenhou entre os anos 1930 e 1980. (BAUER, 2002, p. 375-76).

Apesar dos sentimentos ambivalentes de Alice com o feminismo, o ressurgimento da artista na década de 70 é creditado às transformações agregadas pelo feminismo no mundo da arte. Alice pintou nesse período muitas ativistas e manifestantes feministas influentes, como o retrato de Kate Millet escritora do livro 'Política Sexual', para capa da Times de 1970, Bella Abzug, advogada e líder de organizações políticas liberais para mulheres, que Alice pintou em 1976 e Linda Nochlin, escritora do famoso ensaio "Por que não houve grandes mulheres artistas?", pintada por Neel junto de sua filha Daisy.

Alice sempre se manteve fiel aos seus ideais políticos de esquerda, também como artista e aos 70 anos de idade ainda estava ativa em manifestações civis e pela arte, como constata-se por sua participação no protesto em 1971 para que mulheres pudessem discutir nas sessões das reuniões semanais da *Alliance of Figurative Artists em Nova York* e o protesto contra o Museu de Arte Moderna organizado pela Coalizão Cultural Emergência Negra e Protesto de Artistas e Escritores Contra a Guerra do Vietnã. (NEEL, [2022]).

A Guerra do Vietnã, que reverberou ondas de protesto e movimentos de petição pela paz e pelo fim da guerra, também teve uma passagem marcante na narrativa de Neel, com a obra *Black Draftee (James Hunter)* (1965), onde o sofrimento diante dos horrores da guerra, pode ser encarada em um único rosto. Alice conheceu Hunter por acaso, enquanto o jovem caminhava pela rua, quando ela o convidou para posar para ela (coisa que não era atípica de seu método). O jovem foi convocado para a guerra do Vietnã logo depois do encontro com a artista e não houve tempo para uma segunda sessão. Na pintura Alice conseguiu preencher apenas parte da cabeça e das mãos de Hunter, que ela considerou concluído daquela forma, assinando o verso da tela. A expertise de Neel é notável, tudo que torna importante para compreender a significância da obra em seu contexto histórico e político está exatamente naquilo que não se vê, "o corpo incompleto de alguém enviado para morrer por um país que jamais teria se importado com a vida dele" (SOUZA, 2021, p.14).

Figura 6 - Black Draftee (James Hunter), 1965



Fonte: Alice Neel. Óleo sobre tela. 152,4 × 101,6 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656757>. Acesso em: 10 ago. 2022.

Alice também expande seu círculo de amizades nos anos 70 e cria vínculos com nomes influentes da cena artística moderna norte-americana, como a que estabelece com Andy Warhol. Segundo Pamela Allara (1998, p. 123), “a amizade de Neel com Warhol também lhe deu a oportunidade de registrar o surgimento do underground gay em um ponto-chave de origem, a comitiva de Warhol”. Esse contato resulta em uma série de retratos expressivos e realista da comunidade LGBTQIA+ e artística de Nova Iorque, como visto nos quadros Jackie Curtis e Ritta Redd (1970), Andy Warhol (1970), e Adrienne Rich (1973), Robbie Tillotson (1973) Geoffrey Hendricks e Brian (1978).

Nesse período, a artista passa a receber suas primeiras encomendas e convites para realizar retratos de figuras públicas, membros do mundo da arte, figuras da segunda metade do século XX, como Ted Kennedy, Franklin Roosevelt e Andy Warhol. Sobre esse fato, a artista comentou que realmente pintou “um monte de gente sofisticada” depois que se mudou para o lado oeste da cidade de Nova York, que era mais próxima ao circuito de arte da época. Mas isso não alterou a essência de seu trabalho, como ela comenta “[...] porque eu sempre fiz todo mundo,

até os mais velhos. Todo mundo está lá. Nunca tracei essa linha. Só que achei essas pessoas e seus destinos muito interessantes.” (NEEL,1978).

Nos anos 80 Alice Neel era pintora legitimamente famosa. Realiza mais retratos de figuras públicas, participa de programas de TV ainda maiores dos que ela participa no final dos anos 70, como o de Johnny Carson, célebre comediante e apresentador americano, que a convida não uma, mas duas vezes para falar sobre sua vida e obra, apresentação que realiza com carisma e humor contagiantes como o mesmo confere e elogia. Como Phoebe Hoban coloca, parece que “ao fim de sua vida ela estava no auge de seus poderes de fato” (HOBAN, 2011). Em 1984, devido a complicações de um câncer de cólon avançado, a carreira de Neel se encerra em decorrência de sua morte. Ela estava em seu apartamento em Nova York, na companhia de sua família.

2 Panorama histórico da arte nos Estados Unidos durante o século XX

Alice Neel nasceu, viveu e produziu nos Estados Unidos durante o século XX, período em que o país teve participação direta e indireta em grandes marcos da história moderna ocidental, como as duas Grandes Guerras Mundiais, o fim do Holocausto na Alemanha, a Crise de 29, a Guerra Fria, a Guerra do Vietnã, entre outros. Devido à posição favorável em que se encontravam os Estados Unidos no pós Segunda Guerra, especialmente pelo estabelecimento do capitalismo como sistema sociopolítico e econômico, o país torna-se uma potência global, tomando o posto conferido à Europa até então. Essa mudança significativa reflete no mundo da arte, que nesse contexto, tem o centro da cultura artística transferido da Europa para os Estados Unidos, mais precisamente de Paris para Nova York, cidade que ambienta as obras de Alice Neel e que se tornou geograficamente o ponto de referência para o desenvolvimento de fortes influências artísticas, que reverberam ainda hoje, nas produções contemporâneas. Neste capítulo, serão analisadas as mudanças ocorridas no mundo da arte em meio às transformações políticas, econômicas, artísticas, culturais e sociais, principalmente após o fim da Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos, com foco nas movimentações artísticas que atravessam e contrastam com a obra de Alice Neel.

Algumas mudanças são imprescindíveis para compreender o surgimento e ascensão da arte moderna americana e o que reverberou após esse período. Por exemplo, muitos artistas, intelectuais e escritores da Europa, com a chegada da Segunda Guerra, migraram para outros países, sendo os Estados Unidos um dos destinos principais. Em solo americano, essa população encontra um lugar onde os novos meios de comunicação exibiam um novo mundo civilizado fora da Europa. Esse contato direto, leva para os Estados Unidos diversas influências de vanguarda.

Principalmente para os artistas da Europa, a relação entre arte e sociedade se tornará mais dificultosa do que aquela que resultou em uma série de correntes artísticas após a Primeira Guerra Mundial. A nova realidade traumática, encarada em uma sociedade dita moderna e civilizada, que aceitou os campos de extermínio, o genocídio de povos inteiros e duas bombas atômicas, tornou impossível traduzir formalmente o horror daquele momento e deixou um silêncio que tornou esse mundo irrepresentável. Nos Estados Unidos esse silêncio, se torna uma força de pulsão para uma tendência expressionista abstrata na arte, que se estabelece como um dos

primeiros movimentos artísticos americanos a ser reconhecido mundialmente na década de 1940, em um contexto político e econômico extremamente favorável para o país. Segundo Giulio Argan (1992) a cultura artística americana que era até então, construída sobre apropriação da arte europeia, se transformou na metade do século XX, quando os americanos passam a incorporar em suas obras, apenas fragmentos das linguagens estéticas da Europa, adaptando-as a uma interpretação comprometida em revelar aspectos da vida e da cultura norte-americana, estabelecendo assim uma arte tipicamente estadunidense. O que se observa desse momento é o desenvolvimento de um novo tipo de comportamento, de um povo que na conquista do mundo como potência, tenta aos poucos deixar de lado sua relação com o passado, rumo a constituírem um dos maiores fenômenos da história da arte. Segundo Argan (1992), “a grande novidade americana na cultura artística mundial”, consistiu em:

1) a eliminação da categoria “arte”, que teria na arquitetura, na pintura na escultura e nas chamadas artes menores apenas espécies suas; 2) a substituição da questão sobre a função e a finalidade da arte num sistema cultural pela questão sobre o ser específico ou a pura e simples existência da coisa artística; 3) a renúncia às categorias técnicas tradicionais e o emprego de qualquer técnica capaz de “desmistificar” a arte, para inseri-la no circuito de comunicação de massa. (ARGAN, 1992, pg. 508).

Outro ponto de virada para o processo de reconhecimento da arte norte-americana no século XX, foi o apoio institucional. As fundações e galerias públicas estadunidenses eram fundadas por chefes de indústrias e finanças, detentores de coleções de arte. Nessa sociedade moderna formada por intensos processos de industrialização, a cultura era dirigida de maneira semelhante à economia, através de incentivos privados. Criaram-se universidades, centros de pesquisas e museus, importantes para conservar produções, manter informações e promover a cultura artística. Essas escolas de arte fundadas, seguiam influências do Romantismo, Realismo e Impressionismo Francês, que diante das transformações e ascensão econômica do país, vão sendo aos poucos deixadas de lado pelos artistas americanos, pelo interesse em tratar aspectos de seu próprio país (ARGAN, 1992). Abre-se o caminho para se tornarem cada vez mais independentes do academicismo Europeu, o que realmente acontece nos anos que se seguem. Observa-se que aos poucos os artistas americanos vão abandonando as tradicionais representações do belo e do equilíbrio, comprometidos em revelar aspectos mais realistas da vida e cultura dos Estados Unidos da América.

2.1 Um tipo realista

Um dos movimentos que se destaca neste sentido é o realismo social incorporado nas artes plásticas no início do século XX, firmado na década de 30, quando diversos artistas interessados em aspectos da realidade ao redor, se dedicam em formar um corpo de retratos de pessoas comuns e cenas da vida cotidiana urbana, sem glamourizá-las. A tendência impulsiona também a realização de muitas pinturas de interiores, conferindo aspectos da vida íntima que partem de uma interpretação e representação do mundo próximo, como vemos especialmente nas obras de artistas como Edward Hopper e David Hockney, o que também se comunica diretamente com parte da produção de Neel no período.

O despertar do sentimento nacionalista, se deu em parte pelo desenvolvimento econômico e social dos Estados Unidos, diante da rápida expansão industrial e automatização dos meios de produção (RELA, 2014). Como mencionado anteriormente, com uma crítica direcionada à influência da arte europeia sobre as produções da época, os artistas americanos se voltaram para a criação de uma arte tipicamente estadunidense. O Realismo que surge no período, propõem uma ruptura, como aponta Rela:

Pregava-se uma arte que refletisse o cotidiano dos EUA, que adotasse suas cores e representasse suas cidades, cultura e pessoas. Isso significava também incluir nas pinturas temas anteriormente indesejados: pintava-se prostitutas, pobreza e injustiças sociais - em geral, mazelas comumente associadas à existência em centros urbanos. Surge, assim, um enorme interesse na vida comum do dia-a-dia das grandes cidades, com foco em seus problemas sociais, arquitetura característica e em seus habitantes, especialmente nesse momento em que a população urbana norte-americana pela primeira vez supera em quantidade a população rural. (RELA, 2014, p. 271).

Em um contexto histórico mais amplo, com a Crise de 29 e o advento de programas de incentivo à arte e à cultura no *New Deal* na década de 30, a pintura realista social também se envolveu com o cenário sociopolítico da época. O movimento, além de retratar cenas da vida cotidiana americana, também se caracterizou pelo engajamento político, com ênfase sobre a condição da classe proletária, quando os artistas se concentraram em temas como desemprego, pobreza, injustiça, corrupção, consumo e tudo que circundava o cenário político e social da época. A produção de Alice dos anos 30, integra o realismo social

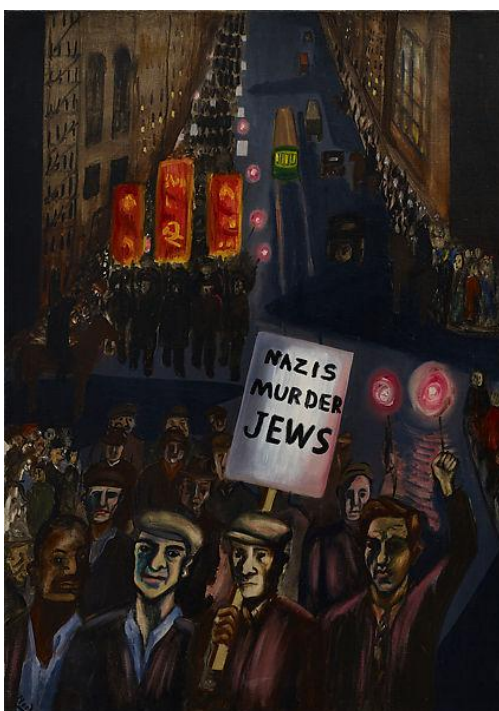
americano nesse sentido, principalmente depois que começa a trabalhar nos projetos da *Public Works of Art Project (PWAP)* e *Federal Art Project (FAP/WPA)*, quando produz retratos. Em um sentido mais amplo, Neel é “um tipo” de realista, que manifestou durante toda sua carreira, uma arte politicamente e socialmente preocupada, expressa em seus retratos de pessoas comuns. Neel não foi uma liderança ou uma organizadora do realismo social na arte, mas se juntou a organizações de artistas como *Artists Union* e o *United American Artists*, o que levou a sua participação em protestos e manifestações da união. (ALLARA, 1998).

Como uma pintora de pessoas, Neel ocasionalmente retratava as massas em suas obras, pintou cenas de protestos e do cotidiano da classe proletária de Nova York, nos ambientes que frequentavam: Ruas, comércios e locais de trabalho, mas essa não era uma escolha recorrente. Subvertendo a tendência do realismo social, de uma arte coletiva e ativista, com uma predição a pintura de mural em espaços públicos, ao invés de criar quadros com narrativas “multifiguradas” e pinturas de escalas monumentais, Neel escolheu se dedicar ao gênero do retrato, pintando individualmente líderes comunistas, de movimentos de direitos civis e trabalhadores comuns, o que tornou difícil para muitos, compreender a relevância desses retratos para uma arte substancialmente coletiva e engajada. Na conversa citada por Allara (1998) entre Neel e Philip Rahv e William Phillips, ambos radicais de esquerda retratados pela artista, que dirigem a Neel a afirmação de que a pintura de cavalete estava acabada a partir daquele momento e não entendem o porquê dela escolher pintar apenas um indivíduo por vez, ela mesma os elucida sobre sua perspectiva em relação ao contraste de sua produção com a da época, que é constituída grande parte por retratos de pessoas: “Você não sabe que isso é o microcosmo, porquê um mais um é uma multidão”. (HILLS, NEEL, p. 53. *apud* ALLARA, 1998, p.56).

Em sua forma alternativa de realismo social, estava a ideia de que a realidade do dia a dia americano do século XX, estava centrada no antro familiar, por isso, Neel pintou famílias, crianças, homens e mulheres, nas quais identificou as consequências psicológicas da pobreza e da miséria daquele momento, o que também delineia o ativismo contido em suas obras. Comparado ao corpo volumoso de trabalhos de Alice Neel, apenas alguns de seus quadros dialogam abertamente com cenas do contexto político do período, como observado no quadro “Nazistas assassinam Judeus” (1936), que retrata uma marcha de militantes comunistas

empunhando tochas, em um protesto antifascista. Neel usa a linguagem textual, como poucas vezes fez durante sua carreira, para fixar a mensagem do quadro que dá título à obra, explicitada em um plano frontal que direciona o olhar do observador à causa da manifestação. Não existem ambiguidades aqui, apenas um retrato forte e direto sobre um momento histórico: a ascensão do regime nazista de Hitler na Alemanha. Esse é considerado um dos primeiros quadros que retratam protestos contra a perseguição nazista aos judeus (ALLARA, 1998).

Figura 7 - Nazistas assassinam Judeus, 1936



Fonte: Alice, Neel. Óleo sobre tela. 106,7 × 76,2 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/827563>. Acesso em: 10 de ago. 2022

2.2 Em meio à tendência do Expressionismo Abstrato

Como mencionado no início do capítulo, no período pré - Segunda Guerra, quando a situação política na Europa fica mais preocupante, muitos, alemães, espanhóis e russos, emigram para os Estados Unidos. Quando a Guerra é declarada e acontece a invasão nazista, o fluxo de emigração é ainda maior. A relação entre cultura europeia e americana se estreita, pois são muitos os estudiosos, artistas e escritores refugiados nos Estados Unidos. Esse contato mais direto entre artistas refugiados e aqueles que já moravam no país, refletiu na combinação de um novo tipo de arte, com influências estéticas híbridas e modernas. Sobre as mudanças surgidas desse contato, Argan escreve que:

A tensão ideológica e polêmica, que opunha a arte moderna ao conservadorismo europeu, já não tem ou parece não ter razão de ser no quadro do modernismo e do progressismo americano; a vanguarda, que na Europa andava contra a corrente, nos Estados Unidos segue a *pari passu* com o avanço tecnológico, mas perde o gume polêmico da vanguarda. As tendências não-figurativas, sendo as mais imunes a conteúdos e características nacionais, são naturalmente as mais seguidas (ARGAN, 1992. p. 525).

Essa combinação inspirou uma tendência anti-figurativa, influenciada por técnicas de vanguarda, como o automatismo da pintura surrealista, a abstração e simplificação geométrica do cubismo e a pintura expressionista alemã. Na década de 40, essas influências encontram sentido no Expressionismo Abstrato, movimento artístico que se tornou popular e apreciado pelas grandes galerias e museus de arte nos Estados Unidos, no período. A tendência é caracterizada por uma pintura violenta e gestual, anti-figurativa, com meios de representação existencial, partindo da subjetividade da experiência de cada artista, revelando emoções primárias por meio de manchas de tinta, respingos, formas abstratas, que elevam à obra o subconsciente do artista. Por isso, a diversidade estilística encontrada nas obras do movimento fez com que alguns nomes ganhassem maior destaque.

Jackson Pollock, considerado o maior representante do movimento, se destacou por tirar a tela do suporte do cavalete, colocando-a no chão do ateliê, onde a tinta era empregada, gotejada e espalhada pela tela. Com técnicas de *action painting* e *dripping*, a pintura é apreciada como efeito de uma ação rítmica, espontânea e gestual, indicadora do acaso persistente na existência, exprime “a

libertação das leis lógicas, triunfo da causalidade dos acontecimentos” (ARGAN, 1992, p. 532). Com isso, também se altera a postura do artista, ele se torna um direcionador, não há uma intenção pré-estabelecida se não o registro da relação física e corporal do artista com a obra, que nasce de um gesto espontâneo. Em comparação a arte de Pollock, a obra de Willem de Kooning, por exemplo, foi marcada por um estilo que misturou uma representação sentimental abstrata e resquícios de figuração, comunicando influências das produções do expressionismo alemão (ARGAN, 1992). Em sua pintura, as pinceladas ágeis, visíveis na composição, criam linhas tortuosas, manchas de cores saturadas e densas que atravessam as figuras, hora mais reconhecíveis, hora não.

Outra característica do movimento é a contravenção a ideia de arte como portadora de uma mensagem para ser encontrada decifrada.

Os emaranhados de linhas e cores que explodem nas telas de Pollock afastam qualquer ideia de mensagem a ser decifrada. Do mesmo modo que os quadros de Rothko, com suas faixas de pouco brilho e sutis passagens de tons, ou mesmo as soluções figurativas de De Kooning, não querem oferecer uma chave de leitura. (ENCICLOPÉDIA, 2022).

Por isso também, as manifestações artísticas do movimento, que constitui o caráter moderno da arte norte-americana foram consideradas livres de simbologias, manifestações nacionalistas, políticas ou sociais, que dentro da crítica formalista, foi considerada uma expressão autônoma e sem gênero.

O movimento que destacou em sua radicalidade conceitos de universalidade, autonomia da arte e que abnegou a figura do artista como potência única de criação, foi também um movimento hermético apreciado pelas obras de artistas, que eram em sua maioria homens brancos. As exposições em estandes de produção expressionista abstrata raramente incluíam mulheres, principalmente as que tomavam valores feministas como fator significativo em seu trabalho. Como notou Mira Schor (2006), a falta de reconhecimento das mulheres artistas no movimento da década de 40, se encontra na própria exclusão que a teoria da universalidade, amparado por uma crítica formalista, como a realizada por Greenberg, fez sobre a experiência de criação das mulheres. Como Schor (2006) coloca:

A problemática de considerar a obra de artistas femininas em abstração está enredada no subtexto dos ideais de abstração como uma linguagem universal, sem ego, sem gênero, na retórica hipermasculina da New York School e nos perigos do essencialismo à espreita em qualquer esforço de perceber a diferença no trabalho de artistas abstratos que são mulheres. (SCHOR, 2006, p. 12).

A partir dessa outra perspectiva, o Expressionismo Abstrato, formado por uma forte retórica universalista e agressivamente masculina, não deu abertura às narrativas e assuntos de artistas mulheres, que por sua vez, encontraram espaço, ou melhor, um refúgio, no pós-modernismo dos anos 80, quando puderam finalmente por meios alternativos como a escultura, vídeo e body art, explorar as representações abstratas, para tratar de seus assuntos de interesse.

No artigo de Mira Schor (2006), "*Alice Neel As An Abstract Painter*", a autora revela as marcas de abstração encontradas na obra da artista no período em que o movimento expressionista abstrato se torna um reconhecido triunfo no mundo da arte. Essas marcas são reveladas no fundo das pinturas de Neel, a partir da década de 40 e 50, quando o movimento se faz mais influente na cena artística americana e internacional. A abstração é incluída em configurações extremamente particulares que se misturam à figuração. Na obra de Neel, essa combinação fomenta um conteúdo expressivo para a pintura representacional.

Essa influência é notada nas grossas pinceladas e manchas de cores violentamente incorporadas ao lado e de formas independentes da figura no retrato. Segundo Schor (2006), a artista partilhou do mesmo estilo de grandes artistas abstratos como Willem de Kooning, na relação estabelecida entre figura e fundo. Ela participa do Expressionismo Abstrato com esses artistas no que críticos como Greenberg enfatizaram como exploração da planicidade essencial da pintura. Mas, diferentemente do modo como a planicidade é explorada pelo movimento, Neel "faz isso dentro de um quadro representacional que inclui a renderização ou referência de espaço tridimensional" (SCHOR, 2006, p.15).

Em outros momentos, a tridimensionalidade é radicalmente esvaída, deixando apenas um fundo branco onde as cores são economicamente empregadas em pontos chaves do quadro, como observado na composição de seu Autorretrato (1980), no qual a perspectiva é indicada por tons de amarelo, verde e azul, usados em uma dinâmica espacial específica, não linear, orientada por blocos de cores. Mais uma vez, a artista se afasta da incorporação realista de objetos, ao mesmo tempo, que confere à figura do quadro um maior valor de importância.

Assim como fizeram alguns artistas pós-modernos, que como mencionado por Heartney (2002, p. 45) canibalizaram "a aparência da abstração moderna sem fundamentá-la em qualquer momento histórico ou artista específico", Neel ao seu modo, seguiu uma linha própria apresentando produções com elementos de

abstração até depois da desintegração histórica do movimento, como é possível observar no quadro de Frank O'hara (1960), onde o fundo é inteiramente composto por borrões e manchas de cores, que supõe áreas de pouca luz, e onde na parte superior esquerda aparece um pequeno vaso de flores que é esvaído da linearidade típica de seu trabalho, sendo apresentado apenas por pontos e borrões de tinta.

Figura 8 - Frank O'hara, 1960



Fonte: Alice Neel. Óleo sobre tela. 96,5 x 61 cm . Disponível em: <https://criticismism.com/wp-content/uploads/2010/08/alice-neel.jpg>. Acesso em: 10 ago. 2022.

2.3 Diante da ascensão da Pop Art e Arte Conceitual no Pós-Modernismo

Depois de duas décadas, o sucesso do Expressionismo Abstrato, entretanto, desponta em alguns artistas, uma preocupação sobre o caminho que seguia a arte moderna nos Estados Unidos. Como Wood (2002, p. 28) revela “como a arte abstrata respondia a esse novo mundo e qual a natureza da sua resposta”, eram questões que se tornavam cada vez mais difusas, à medida que o modernismo parecia se transformar em “abstração pictórica”. Essas questões estavam atreladas às mudanças ocorridas no cenário econômico, social e cultural estadunidense da década de 50 e 60, permeadas por uma intensificação dos meios de produção, que originam um novo tipo de cultura massificada, fundamentada no poder de consumo. A crença sobre a arte abstrata como uma resposta às demandas que surgiam na realidade desse novo tempo causava uma inquietação e criava questões sobre o que de fato precisava ser ofertado a esse mundo modernizado e de consumo. Diante das rápidas transformações da década de 60, vários artistas começaram a ter uma postura cética em relação ao que começava a parecer apenas uma manifestação de “arte pela arte”. Talvez, também, por essa razão, os artistas se concentraram cada vez mais, em redirecionar os objetivos e sentidos da arte, assumindo uma nova postura a fim de confrontar as formas tradicionais de apreciação, que mesmo diante dos esforços dos artistas expressionistas abstratos, era em suma baseado na valorização do produto do trabalho do artista, tido como gênio criador, o que colocou em questão o próprio propósito da arte.

Esse momento, também conhecido como pós-modernismo, altera e aproxima a relação entre sociedade e arte. Nesse contexto as imagens passam a ser compreendidas a partir de seu poder de representação de maneira excepcional. De acordo com Eleanor Heartney (2002), nossa compreensão sobre o mundo passa a ser baseada nas imagens mediadas e a nossa noção de vida passa a ser influenciada por uma “mitologia” invocada pela mídia, cinema e publicidade. O que consiste a realidade está pautado no que é transmitido por esses veículos que através de diferentes representações, podem retirar ou adicionar aquela realidade elementos significativos que a alteram. Isso reflete sobre a arte e a história, uma vez que “nesse estranho novo mundo, as obras de arte ressurgem como textos, a história é exposta como mito, o autor morre, a realidade é repudiada como uma

convenção antiquada, a linguagem governa e a ideologia se disfarça de verdade.” (HEARTNEY, 2002, p.7).

Se pensarmos nas mudanças que ocorreram no período entre as duas grandes guerras, quando na Primeira, a escassez e o racionamento eram garantias de sobrevivência e o contraste desse momento em relação ao da Segunda, quando uma onda de crescimento econômico, refletia em um incentivo ao consumismo, fomentado pela intensificação dos meios de comunicação por revistas, jornais, rádio, cinema e televisão, o resultado é a modificação total da cultura e das estruturas de comportamento na sociedade (CASTRO, 2014). Como Heartney (2002) fomenta, na cultura de consumo as pessoas sustentavam a ilusão de individualidade e escolha cultivando relações com objetos produzidos em massa, o que as fez se sentirem, psicologicamente inseridas nessa cultura, reação que foi evidenciada pelos artistas do movimento Pop. Quando os produtos de lojas e supermercados assim como as fotografias de celebridades e ícones nacionais e internacionais, personagens e dialetos de revistas, revistas em quadrinhos, programas de TV, filmes, séries e novelas, começam a ser facilmente reconhecidos na sociedade, por suas cores, tipografias, símbolos, logos e tudo mais que conferia os aspectos visuais desses elementos que passam a habitar a memória coletiva, a relação entre o poder de representação da imagem e sociedade se modifica, cria-se uma estética da vida de consumo, que foi fortemente explorada pelo movimento Pop Art.

No movimento surgido nos anos 1960, objetos de consumo e de prateleiras de mercado passaram a estar nos museus recebendo a mesma proteção de quadros da era da renascença. Artistas ligaram seus nomes a obras de outros artistas e o que antes era conhecido como plágio, passou a ser chamado de apropriação (HEARTNEY, 2002). Nesse período:

Formas veneráveis da pintura acadêmica que haviam sido relegadas à lata de lixo da história da arte ficaram, de repente, na moda. Novas regras governavam a empresa artística. A revolução contra a fé modernista na universalidade, progresso artístico, significado compartilhado e qualidade estava completa (HEARTNEY, 2002, p. 12).

Essas tendências, criaram um caminho para aproximar arte daquilo que podia ser experienciado do lado de fora dos grandes museus e galerias, pela cultura popular. Isso acontece principalmente pela apropriação de produtos e imagens facilmente identificáveis no dia a dia estadunidense.

O que os artistas *pops* fazem com essa coleção de imagens encontradas na cultura de massa, é vinculá-las a um novo modo de arte, pautado na apropriação daquilo que já havia sido postado ao público. Isso culminou em uma maneira da arte se aproximar de forma significativa da vida cotidiana, ao mesmo tempo que criou uma forte relação visual entre consumo e arte, e ampliou posteriormente, discussões sobre a impossível divisão entre vida e arte (CASTRO, 2014). Segundo Lippard:

O pop decidiu representar graficamente tudo o que antes era considerado insignificante, irrelevante mesmo, como arte: todos os níveis da ilustração publicitária, de revistas e de jornais, anedotas de Times Square, bricabraque, mobiliário e acessórios vistosos, de mau gosto, vestuário e produtos alimentares vulgares, estrelas de cinemas, pin-ups, bandas desenhadas. (...) Lichtenstein e Warhol não “inventaram” sequer as suas imagens, e dizia-se muitas vezes que eles se limitavam a escolhê-las. (LIPPARD, 1976, p. 90).

Na perspectiva pós-moderna, o artista muitas vezes, se apropria de um produto (imagem) que já foi condensado e trabalhado para ser um produto consumível. A imagem veiculada pelas mídias, chega ao leitor resumida, ou melhor, reduzida sobre o argumento, de se alinhar ao seu interesse e satisfazer suas expectativas (ARGAN, 1992). A imagem é moldada e tudo aquilo que ampliaria o horizonte perceptivo de quem o consome já é previamente exaurido, ou seja parte da realidade removida, e nem mesmo pode ser sentida.

Esse é um momento culminante para a retomada e reconhecimento do trabalho de Neel, visto que as movimentações do período configuram intrinsecamente o retorno da representação figurativa. No período em que a imagem é explorada de diferentes maneiras e a figuração e o realismo voltam a estar em voga, ocorre um alavanque para o descobrimento e inserção das obras de Neel no meio artístico. Esses são os passos iniciais para o reconhecimento de seu trabalho, o que acontece de fato na década de 70.

Na década de 60 também se desenvolve o que viria a ser mais difundido nos anos 70 como Arte Conceitual, um tipo de arte que se revela na expressão de uma ideia ou conceito central e independe da forma física que assume (se assume). Os artistas desse movimento, muitas vezes abandonam a elaboração artesanal da obra, para evidenciar a ideia que impulsiona a ação criativa. Segundo Fayga Ostrower, na arte conceitual não há necessidade de haver uma obra, ela pode ser apenas “o projeto de uma ação futura ou uma situação imaginada. Irrealizável que seja, tal

projeto poderá ser documentado com longas descrições, fotografias, slides, diagramas” (OSTROWER, 1987, p. 341).

No movimento, a linguagem textual é adotada por muitos artistas na obra conceitual, para descrever sua realização, seu conceito, reflexões acerca da proposta e todos os aspectos intermediários que de algum modo estão ligados a ela. A linguagem composicional é explícita na produção de grandes artistas conceituais como Joseph Kosuth, que desde suas primeiras obras, visto em *Arte como ideia*, como ideia (1965) e *Uma e Três Cadeiras* (1965), utilizou a linguagem como parte estrutural da obra, o que também é conferido na obra Lawrence Weiner, em “*Statements*”, publicado em 1968, como um livro de artista constituído por textos que descrevem projetos artísticos, onde “a palavra seria definitivamente a forma artística e o seu conteúdo, claro” (NOGUEIRA, 2021).

Nesse sentido, a produção de Alice Neel da década de 70 é um estreito contraste com a arte do movimento que se formulava dando estrito valor à ideia. Ela não se relaciona com nenhum aspecto da arte conceitual, uma vez que sua obra não se realizava somente pela projeção da ideia, mas na concretização do ato da pintura na tela. Como uma retratista pictórica que se manteve fiel ao gênero até o fim de sua vida, o abalo causado pelo movimento perante o mercado de arte, é sentido como ela mesma comenta como um movimento “nada para comprar nada para vender” (NEEL, [1980?]), dos anos 70, que para ela também originaram um sentimento de vazio, pela não necessidade de se ter um objeto para ser apreciado.

2.4 O Outro: O Feminino e o Multicultural

O período do pós-modernismo socialmente orientado (HEARTNEY, 2002), dos anos 70 e 80, se destacou pelo reconhecimento das experiências e criações das artistas mulheres e de artistas de culturas não brancas ocidentais, que haviam sido deixados às margens da teoria universalista e da crítica formalista, no período anterior. Como colocado por Heartney (2002) esses “outros” no mundo da arte passam a ter suas obras valorizadas, a partir da década de 80, sob incentivo à pluralidade de linguagens e em meio a uma onda de resgates de antigas práticas, quando ilusão do mito da universalidade fomentada pelo modernismo, é destituída.

As iniciativas e mudanças trazidas pelo feminismo no pós-modernismo, que outorgaram o reconhecimento histórico das mulheres no mundo da arte se devem às contribuições dos estudos, pesquisas e retóricas de historiadoras, críticas e teóricas feministas. Suas investigações se realizaram com uma desconstrução histórica sobre discursos e práticas que excluíram a participação das mulheres e suas elaborações e no reconhecimento das restrições históricas, políticas, culturais e sociais que determinavam o lugar (ou não lugar) da mulher na sociedade e sua chance mínima de participação. Linda Nochlin, é uma teórica exemplar nesse sentido, reconhecida por contestar as suposições sobre vocação e talento artístico usados como argumento para justificar a exclusão de mulheres artistas na história da arte. Em seu famoso ensaio “Por que não houve grandes artistas mulheres?” (1971), Nochlin investigou os fatores institucionais, educacionais e econômicos que impediram as mulheres de alcançarem o mesmo sucesso e reconhecimento dos homens na arte. Como interpretado por Heartney (2002, p. 52) o que Nochlin, percebeu com sua pergunta foi que a história da arte feminista teria a missão de questionar e “reformular o modelo de conhecimento da história da arte”. Como Griselda Pollock (1988) escreve:

A recuperação histórica das artistas mulheres é de primeira necessidade, devido ao consistente apagamento de sua atividade daquilo que é incluído na história da arte. É preciso refutar as mentiras que alegam não ter havido artistas mulheres, ou que aquelas admitidas como tais eram de segunda categoria, ou ainda que seu despreço se ancora na submissão generalizada a uma indelével feminilidade - sempre indiscutivelmente apontada como uma inaptidão para o fazer artístico. (POLLOCK, 1988, P.124).

Algumas historiadoras que se uniram à causa, focaram suas investigações nas figuras esquecidas, introduzindo um novo elenco de artistas mulheres na história da arte ocidental. Alice Neel foi uma delas. Entre outras questões, elas também se preocuparam com a representação das mulheres na arte e na mídia, quando começou a se compreender que a linguagem visual ocidental incorporava suposições sobre a natureza da feminilidade e masculinidade, que eram boa parte socialmente construídas, a partir de uma perspectiva masculina.

Como a Heartney (2002) aponta, na primeira onda do feminismo, na década de 70, a fim de se emanciparem das representações determinantes sobre a mulher e o feminino, muitas artistas deleitaram-se sobre sua própria experiência feminina e sexual, representando imagens de vaginas e sangue menstrual, posando nuas em suas obras, recolocando formas inferiorizadas de arte em prática como a cerâmica e o bordado, referencialmente desprezados e rebaixados como “trabalhos de mulher”. Elas também se uniram e formaram galerias cooperativas, realizaram exposições para obras de artistas mulheres e viam suas criações como o nascimento de uma forma de consciência feminista. É nesse contexto que a obra de Neel é levada a público e sua figura passa a ser conhecida na cena artística americana.

A consideração de seu trabalho no período, é impulsionada também pelo interesse do movimento nas formas de representações realistas, resgatadas da marginalização após anos do Expressionismo Abstrato, por sua habilidade de ilustrar de forma mais direta a mensagem política do movimento, o que reaproximou da cena artística, as pintoras realistas (SCHOR, 2006). Nesse quesito, Alice Neel é uma força pujante.

As iniciativas da primeira onda do feminismo também são responsáveis pelo surgimento de uma consciência feminista muito diferente durante o pós-modernismo da década seguinte, que via essa primeira onda como um movimento que perpetuava uma busca fútil e universalista da essência feminina.

As feministas do pós-modernismo confiaram, que essa consciência feminista que nascia, tinha por dever revelar como as ideias sobre ser mulher e sobre feminilidade eram na realidade, socialmente construídas, como um conjunto de atitudes adotadas pelas mulheres para se conformarem às expectativas da sociedade, o que tornava a essência feminina na realidade inexistente. O posicionamento firmado por essas artistas, estava ligado a noção de que a estética e o prazer visual, vinham da objetificação das mulheres, o que só poderia ser atacado

com a contestação das representações da mulher na arte e na mídia. Como Heartney (2002) aponta, as discussões envolvidas por esse pensamento serviram para salientar a noção sobre a imposição de um olhar masculino nas representações, onde não havia nenhum completamente feminino. Por isso, muitas artistas do feminismo pós-moderno

(...) na tentativa de destruir o prazer estético que satisfazia os homens as custas das mulheres, muitas vezes perseguiram uma forma de iconoclastia, escolhendo trabalhar com as imagens de mulheres na mídia de uma maneira que reduzia seu poder de sedução (HEARTNEY, 2002, p. 54).

As artistas pós-modernistas, trabalharam com a apropriação de imagens da mídia como uma forma de desmascarar a feminilidade e analisar as operações do olhar masculino na representação midiática da mulher e da feminilidade. Elas também evitaram a representação do corpo nu, para que suas imagens não caíssem no domínio patriarcal, e não fossem usadas de qualquer modo em outras ideologias (HEARTNEY, 2002).

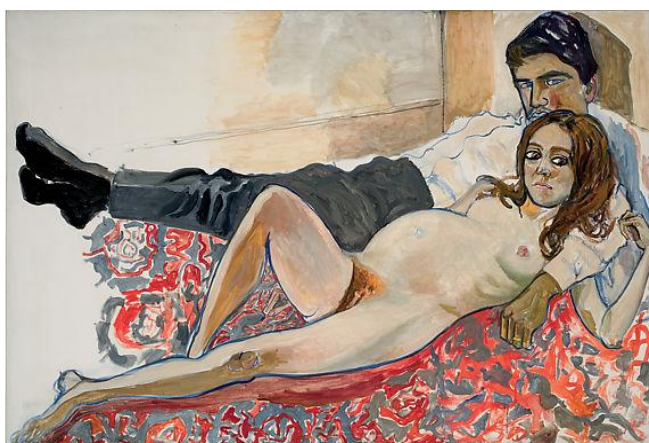
Durante a celebração da primeira onda feminista sobre a sexualidade feminina na arte, Alice Neel realizava pinturas de nus de mulheres grávidas, criando imagens representativas de corpos e experiências invisibilizadas. No contexto do renascimento da consciência feminista pós-moderna, essa série de representações poderiam confrontar a ideia de prazer estético perpetuado pelo olhar masculino na mídia, e ao mesmo tempo explorar a sexualidade feminina presentes nesses corpos. Pelo assunto escolhido por Neel e pela forma como fora abordado em sua obra, como seriam classificados esses retratos de nus femininos no pós-modernismo? Eles aumentavam ou reduziam o prazer estético, construídos pelo olhar masculino? Estavam sendo objetificados? Poderiam servir a outras ideologias? No mínimo, poderia se dizer que sua série de nus de mulheres grávidas são representações repletas de ambiguidades.

Figura 9 - Mulher Grávida, 1971



Fonte: Alice Neel. Óleo sobre tela. 101,6 × 152,4 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/830344>. Acesso em: 10 ago. 2022.

Figura 10 - Julie grávida e Algis, 1967



Fonte: Alice Neel. Óleo sobre tela. 106,7 × 162,6. Disponível em: [cmhttps://www.metmuseum.org/art/collection/search/835189](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/835189). Acesso em: 10 ago. 2022.

Neel já era uma senhora no período da primeira onda feminista na arte e sua relação com o movimento foi no mínimo peculiar, mas nesse sentido, sua obra que optou em não esconder os corpos dessas mulheres, se relaciona menos com a celebração da sexualidade baseada no prazer feminino e endeusamento do nu, uma vez que suas intenções eram outras, especificamente baseadas em ideais humanistas. As representações desses corpos nus é também um contraponto à ideia surgida no feminismo pós-moderno de que toda a representação de corpos femininos acabava objetificando a mulher de qualquer forma, uma vez que a artista investe na possibilidade de dar visibilidade não só ao corpo, mas a toda carga psíquica e emocional que atravessa o momento da gestação e da maternidade,

pintando com realismo a forma dos seios inchados, das aréolas crescidas e escurecidas, os pés e tornozelos avermelhados e a forma da barriga hiperconvexa, que sob a expressão do rosto de cada uma das mulheres representadas, as faziam parecer seres impassíveis, curiosos e ao mesmo tempo assustados diante da própria condição. Neel destacou as individualidades da gestação no corpo de cada mulher e expôs a complexidade emocional e psíquica presente nelas, que eram socialmente e midiaticamente ignoradas e que se tornaram visíveis através da pintura figurativa, realista e expressionista de Neel.

Depois das mulheres, “O outro” que se manifesta no período pós-moderno, são os multiculturalistas, que agiram por sua vez, buscando a fonte da origem étnica e racial na história moderna e comunicando sobre as distorções sofridas historicamente no período que justificaram a colonização europeia na África, Ásia e nas Américas do Sul e do Norte, tidas como culturas primitivas, a serem “beneficiadas” pelo contato da civilização branca europeia, o que criou suposições que refletiam na arte e o que depois levou os artistas multiculturais a buscarem por uma identidade racial e étnica autêntica. Uma questão que buscou ser reinterpretada com adoção de uma consciência multicultural no pós-modernismo, pautou não sobre a noção de identidade, mas sim de representação, como alguns escritores argumentaram:

Em um mundo em que as imagens governam a realidade, as questões que se tornaram importantes eram: Quem representa quem? Como e por que são criadas imagens do Outro? Grupos marginais podem recuperar o controle de suas próprias representações? (HEARTNEY, 2002, p 68).

Enquanto a maioria de artistas brancos abnegaram das tentativas de descrever o “outro”, focando mais em analisar suas posições privilegiadas e as estruturas que as sustentam, na pretensão de revelar a arquitetura do sistema invisível de opressão, Neel seguiu em direção completamente oposta, não investigando sua posição de privilégio sustentada por essas estruturas, mas tentando tornar homens, mulheres e crianças negras, hispânicas, cubanas, indianas e de outros grupos étnicos marginalizados de representações, sujeitos visíveis. Sem tentar descrevê-los ou interpretá-los simbolicamente de qualquer forma, a intenção de Neel estava firmada nas possibilidades de oferecer visibilidade às condições sociais e emocionais de seus sujeitos e torná-los memoráveis, dentro do gênero do retrato. Essa intencionalidade na obra de Neel, se liga com a questão levantada no multiculturalismo pós-moderno, sobre como e se a representação de um membro de

um grupo podia torná-lo a representação de um todo. O que Neel, por sua vez, realiza é uma tentativa de mostrar quem eram individualmente os membros desses grupos, que em uma representação coletiva, eram generalizados e tinham suas identidades culturais e emocionais apagadas, que era o fato mais importante para ela e que deveria ser visto. Em sua obra, Neel resgata seus rostos e mostra quem eram essas pessoas, nesse sentido.

3 Contexto da época

A fim de enriquecer e dar mais sentido à leitura das obras que serão apresentadas no próximo capítulo, farei aqui um breve levantamento do contexto histórico em que as pinturas analisadas foram concebidas, que corresponde ao período entre 1959 e 1980, apontando os marcos que dialogam diretamente com o assunto de cada obra.

O contexto histórico da década de 50 nos Estados Unidos é marcado pelos desdobramentos da Guerra Fria no pós-guerra, que foram para o país norte-americano bastante favoráveis, marcado por um *boom* econômico nos anos 40, mesmo após a Crise de 1929 e a instabilidade durante a Guerra. Como analisa Luciana Alencar Barros (2020), no fim da Segunda Guerra Mundial:

(...) os EUA estavam não só do lado vitorioso do ponto de vista militar, mas eram a maior economia do mundo. E também eram credores da maioria dos países aliados, detinham enormes reservas em ouro e reorganizaram o padrão monetário internacional com o dólar, lastreado em ouro, sendo a moeda usada nas transações internacionais. Além de tudo isto o país entrou como protagonista do lado capitalista na Guerra Fria, papel que requer massivos gastos públicos, especialmente nos setores militar e espacial (BARROS 2020, p. 26).

Ao que fica entendido, o fortalecimento da economia no país, foi consequência, além dos processos de industrialização e mecanização dos meios de produção, da interferência do estado com programas de incentivo para reparação econômica interna em meio à Crise de 29 e o pagamento da dívida internacional dos empréstimos destinados à recuperação dos países europeus afetados pela Guerra, realizado com objetivo de evitar um colapso do mercado, um dos fatores que estabelece o país como potência.

Nesse momento a política interna do país, centrava-se na disseminação de princípios anticomunistas e na manutenção da estabilidade econômica e familiar. Um dos marcos do período é a proliferação propagandística do *American way of life*. A base do projeto foi propagada durante a "guerra midiática" travada na Guerra Fria, quando os Estados Unidos aprenderam a usar os noticiários, jornais, televisão, rádio, música e a indústria cinematográfica, para disseminar o estilo de vida americano, que além do caráter nacionalista, hipervalorizava o consumismo e o poder de aquisição. Transmitida principalmente pela televisão e pela literatura, a imagem criada para o projeto, representava famílias suburbanas, majoritariamente

brancas, harmoniosas, patriarcais, trabalhadoras, com mães donas de casa felizes assim como suas crianças, representantes do futuro próspero do país.

Vista pela superfície, esse era o contexto do triunfo capitalista americano: aumento da renda das famílias, baixas taxas de desemprego no pós-guerra, devido a interferência estatal, aumento da produção em massa, que tornava os produtos mais acessíveis e davam à classe trabalhadora acesso à cultura de consumo. Mas no cerne deste triunfo, em contrapartida, havia uma camada da sociedade que não desfrutava e nem podia se aproximar dessa prosperidade. Isso reflete em dados vistos na década seguinte, quando, segundo Sean Purdy (2016):

Em 1960, por exemplo, um quinto das famílias americanas viviam abaixo do nível de pobreza oficial estabelecido pelo governo e muitas outras sobreviveram apenas com a mínima segurança e conforto. A distribuição da renda não mudará muito: a população 20% mais rica continuou controlando 45% de toda renda, enquanto a 20% mais pobre controlava somente 5%" (PURDY, 2016, p. 231).

Entre as populações mais afetadas estavam as famílias de origem afro e latino-americanas que se encontravam desproporcionalmente como maior número entre indigentes (PURDY, 2016). Discriminados e em situação de extrema vulnerabilidade econômica, essas pessoas raramente desfrutaram da “maravilhosa vida suburbana”. Com um olhar sobre a situação da população negra no período, a condição se apresentava ainda mais precária. Como aponta Wilton B. C. Silva (2011):

A pobreza assola os bairros de predominância afro-americana. A proporção de desemprego entre a população negra e branca era duas vezes maior, enquanto o salário era duas vezes menor. As elites mais conservadoras ainda mantinham políticas discriminatórias nas legislações estaduais. Desde o nascimento, o negro era separado dos demais. Eram obrigados a frequentar ambientes “próprios para pessoas de cor”. Restaurantes, hospitais, igrejas, e mesmo sendo pagadores de impostos, até mesmo eram limitados de frequentar alguns locais públicos que eram frequentados por pessoas brancas. (King, 1964). Diante desse cenário, vários líderes civis e religiosos começaram a se unir em prol do combate as leis de segregação racial (SILVA, 2011, p.416).

É nesse sentido que os movimentos pelos direitos civis ganham força, travando uma luta por igualdade de direitos, contra a segregação racial, pelo reconhecimento e a dignidade da população negra no país. Nomes como o de Martin Luther King Júnior, tornam-se sinônimos de heróis das batalhas contra discriminação racial. Constitucionalmente, um dos grandes acontecimentos nesse

sentido ocorre em 1954, quando por uma decisão da Suprema Corte, foi proibido a segregação racial nas escolas (PURDY, 2016). Em 1956, o boicote ao sistema de ônibus de Montgomery, suscitado pelo protesto de Rosa Parks, que se recusou a ceder seu lugar no ônibus a um homem branco e o que levou a sua prisão, gerou a decisão da Suprema Corte de revogar lei local, tornando inconstitucional a discriminação de pessoas negras nos transportes coletivos.

Um ato que foi um verdadeiro pontapé inicial para o avanço do movimento dos direitos civis, dando início ao surgimento de diversas manifestações posteriores pelo fim do sistema discriminatório na legislação dos estados norte-americanos (SILVA, 2011, p.417).

O resultado das manifestações iniciadas da década de 50 é ainda mais palpável, quando em 1964, a lei dos direitos civis é assinada, decretando o fim da discriminação racial em espaços públicos e comerciais, depois de uma década de perseguição a membros e líderes do movimento. A lei foi o que garantiu no ano seguinte uma emenda que dava à população negra americana o direito ao voto (SILVA, 2011).

A obra “Duas Meninas, Harlem espanhol” (1959) de Alice Neel está inserida e dialoga com este contexto. No retrato de duas meninas negras de um bairro emergente da cidade de Nova York, vemos também o rosto daqueles por quem as lutas pelas mudanças políticas e sociais no tratamento e participação da população negra na sociedade foram travadas. A imagem de duas crianças excluídas do projeto *American Way of Life*, descendentes de uma população que lutou pelo direito à educação, à liberdade de ir e vir, de poder permanecer e frequentar espaços públicos e de ser reconhecida em igualdade, desafia as normas racistas estruturais de uma sociedade que tentou evidentemente ignorar suas existências e seus direitos. Seus olhares desafiadores e desconfiados encaram seu presente e parecem perceber aquilo que enfrentariam mais fortemente no futuro, se não fossem as lutas da população, dos líderes e membros dos partidos de direitos civis pela liberdade e dignidade do povo negro, que nesse contexto mudaram seus destinos.

Guiado pelas transformações na década de 50, no campo das mudanças sociais, já na década de 60, ocorre a criação e fortalecimento de movimentos que transformaram a sociedade americana política e culturalmente. Podemos citar como exemplos, o surgimento dos Panteras Negras partido político revolucionário de combate à violência policial e das desigualdades sociais raciais, também pela luta

pelos direitos civis, grupos antiguerra, principalmente durante a Guerra do Vietnã, originados pelo descontentamento da população com os desdobramentos e consequências da guerra, gerando movimento de anti-recrutamento, assim como as primeiras manifestações do Movimento de Libertação das Mulheres, através de grupos de ativistas unidos nos atos em prol da emancipação e libertação feminina, e o movimento em defesa dos direitos e liberdades da população homossexual, que teve como estopim, o conflito entre frequentadores e policiais no bar Stonewall, em 1969, que vinha sofrendo com a constante represália e violência policial no local. Ao que fica compreendido, os protestos desses movimentos foram uma maneira das pessoas conquistarem liberdade no âmbito pessoal e no meio social.

As características distintivas do Movimento emergem de uma preocupação central com a autenticidade pessoal e com o corolário da convicção de que as estruturas do poder social, o consenso ideológico liberal e o mecanismo cultural formavam múltiplos obstáculos à auto realização e à comunidade. A busca da realização acentua variedades de desacordo e protesto - silenciosos e veementes, públicos e privados, não violentos e violentos, pessoais e culturais, reformistas e revolucionários. (COBEN; RATNER, 1985, p.335 e 336 *apud* SILVA, et al., 2011).

Segundo Silva et al. (2011), o legado dos movimentos sociais da década de 1960 se perpetuou, em certa medida, na década seguinte, quando a busca por mudanças no âmbito social e constitucional, tornou-se mais apolítica, mesmo que de modo díspar, continuasse a influenciar a política americana e ampliar o debate sobre questões pontuais levantadas pelos movimentos. O resultado na década de 70, foi a ampliação e conquista de direitos para uma parte bastante discriminada da população.

O momento em que a obra “Ritza Redd e Jackie Curtis” (1970) é concebida, coincide com o desenvolvimento do movimento de defesa pelos direitos da população LGBTQIA+ do período, inspirados também pelas lutas das mulheres, da população negra e dos ex-combatentes vietnamitas. O movimento tomou a via política e teve repercussões mundiais, desencadeando o surgimento de outras centenas de organizações LGBTs (GOMES, ZENAIDE, 2019). Em suas reivindicações por direitos básicos pediam o “fim da discriminação no emprego, na habitação, fim dos ataques policiais contra a comunidade homossexual, pelos direitos dos professores etc.” (OKITA, 2007, p. 74 *apud* GOMES, ZENAIDE, 2019, p.6). Todas essas mobilizações iniciais, deram uma maior visibilidade a população

homossexual e as suas reivindicações, levando a outras, de acordo com as particularidades de outros grupos LGBTQIA +. Esses atos também refletem tendências da moda, com a ascensão do caráter andrógono como forma de expressão e identidade, a arte *Drag Queen* e o estilo *glam rock*, por exemplo, que eram segmentos que misturavam diferentes peças de roupas, acessórios e itens associados e divididos em masculino e feminino, colocando em xeque as normas tradicionais de expressão de gênero.

Esse aspecto do período dialoga diretamente com a obra de Ritta Redd e Jackie Curtis, na qual Ritta que assume um nome feminino se apresenta em trajés ditos masculinos - calça jeans comprida, blusa listrada e sapato fechado. Enquanto Jackie que é apresentada com traços faciais masculinizados, usa uma maquiagem expressiva e colorida, tem cabelos longos e bem arrumados e se apresenta em trajés ditos femininos - camisa com decote, saia, meia calça e sandálias. A liberdade presente em suas expressões de gênero, nesse contexto, reflete as mudanças de comportamento individuais e coletivas acerca da identificação e manifestação dessas identidades na sociedade dos anos 70, onde feminino e masculino se tornam apenas rotulações obsoletas.

Já na obra "Margaret Evans Grávida" (1978) do mesmo período, está imbuída uma questão muito pontual discutida nas retóricas feministas das décadas de 60 e 70, a maternidade. O movimento questionou este fato confrontando as tendências conservadoras sobre a família e a moral, que usava a maternidade para designar o lugar da mulher ao ambiente privado e associavam seu papel à manutenção do bem estar da família e da casa.

Inspirado nas formulações teóricas, sobre a construção social do gênero feminino, como dito por Simone Beauvoir, em sua obra célebre, *O Segundo Sexo*, "Não se nasce mulher, torna-se mulher" (BEAUVOIR, 1949), o movimento buscou refletir e questionar como as narrativas sobre a essência e a natureza feminina eram na realidade, parte de uma construção social, especialmente fundamentada por uma visão masculina, uma vez que, como se notou na década de 50, eram os homens que escreviam, formulavam teorias, ditavam e faziam pronunciamentos sobre como as mulheres deviam viver, sendo eles então a única fonte de conhecimento sobre as mulheres (SPENDER, 1985 *apud* REIS, 2008). Nesse contexto, entre as suposições a respeito da verdadeira natureza feminina, surge um questionamento a partir do determinismo biológico que associava as mulheres à essencialidade da

maternidade, que foi projetado em diferentes instâncias para restringir o lugar e a participação da mulher na sociedade. Por isso, a partir da segunda metade do século XX as reflexões feministas “denunciavam que a maternidade era a principal causa da dominação do sexo feminino pelo sexo masculino” (VÁSQUEZ, 2014, p. 175). Essa afirmação era pautada nas análises dos discursos religiosos, científicos e disseminados pela sociedade sobre a maternidade como uma condição que domesticava e restringia as mulheres e seus corpos a servirem papéis específicos dentro do núcleo familiar e social. O que se notou, foi que a maternidade conferia às mulheres a responsabilidade quase exclusiva sobre os cuidados dos filhos, o que, de certa maneira impossibilitava, a mulher de participar da esfera pública.

Assim, nesse momento inicial, recusar a maternidade para feministas, tornou-se o primeiro passo para eliminar a dominação opressora masculina e possibilitar que as mulheres buscassem sua própria identidade feminina. Essas reivindicações levaram à conquista de alguns direitos como a descriminalização do aborto nos Estados Unidos, e a liberação da pílula para uso contraceptivo na década de 1960.

A partir da década de 1970 o movimento feminista no diálogo com outras ciências humanas e sociais, alterou o tratamento dado ao tema da maternidade que no final da década, diante de uma nova abordagem, passou a ser percebida como parte da própria história e identidade feminina. O ato de gerar dentro de si uma outra vida, foi entendido como uma potência insubstituível das mulheres e a maternidade ganhou outro significado, como algo poderoso (SCAVONE, 2001). Assim, a maternidade foi munida pela ideia de ser na verdade um poder “bio-psico-social feminino”.

Em uma relação de sentido, esse é o poder mencionado no quadro de Evans pintado por Neel, de uma jovem mulher grávida de oito meses de gêmeos. Poder, que parece ser ambigualmente enfrentado e estimado no corpo deformado e também iluminado, de Margaret. Diferente de outras obras da artista, nas quais a angústia, a tristeza e a miséria se tornam o foco da representação, na imagem de Margaret é transparecido um outro tipo de tensão, que se encontra misturada a uma massa de ansiedade e alegria, emergida por tons vívidos, de rosa, amarelo e azul que dialogam com esses sentimentos e refletem nesse contexto o poder da gestação e da maternidade dessa mulher, concluída como um momento único de criação.

No contexto do movimento feminista de segunda onda o principal tema da luta feminina era pelo direito de autonomia sobre suas tomadas de decisões, seu corpo, sua vida e ampliação dos espaços que poderia e deveria ocupar. A geração de mulheres que foi às ruas para conquistar o direito de ocupar novos espaços na sociedade, além de confrontar papéis e os locais a que eram restringidas, também se opôs fervorosamente ao ideal de feminilidade – “o de objeto de “cama e mesa”, passivo e modelado segundo os padrões estéticos femininos dominantes – que a sociedade vinha (e ainda vem) nos impondo há séculos” (SARDENBERG, 2000, p. 52).

Através dos estereótipos de feminilidade, o dito tipo ideal, foi pautado também em um expressivo “culto da eterna juventude”, condicionando noções de beleza, desejo e sucesso às mulheres no auge de sua capacidade reprodutiva. Nesse sentido, especialmente nas sociedades ocidentais, a indústria e a publicidade multiplicaram seus esforços para combater esteticamente o envelhecimento e oprimir ainda mais os corpos femininos de um processo natural. Esse fator pode ser entendido como parte de um “processo de disciplinamento do corpo” para torná-lo adequado a uma norma cultural específica, o que acontece através de concepções construídas historicamente sobre raça, gênero, etnia, idade e outras categorizações, “que diferenciam, classificam e categoriza os corpos” fazendo com que “até mesmo um corpo desnudado, sem adornos ou inscrições culturais específicas” não seja visto como um corpo “natural” (SARDENBERG, 2000, p. 56).

A partir dos anos 60, quando se deu a era da imagem, com a compreensão de seu poder de representação, é interessante notar como a ausência de imagens de corpos “fora do padrão” nos veículos midiáticos (e também na arte), pode ser entendido como parte do ‘processo de disciplinamento’ e socialização do corpo, como citado acima. É nesse sentido que o corpo desnudo de uma artista, de 80 anos de idade, que vai a público em uma exposição exclusiva para autorretratos, se torna ainda mais marcante.

Nessa perspectiva, no contexto da ampliação das discussões suscitadas pelas teóricas feministas da segunda onda, acerca da idealização e opressão do corpo feminino, na imposição de um ideal feminino de beleza, e de um culto à juventude, o “Autorretrato” (1980) nu de Alice Neel é de fato um confronto, que surge em um momento efervescente da luta da emancipação da mulher da imposição de estereótipos de feminilidade, sexualidade, identidade, padronização do

corpo e a restrição de sua participação na sociedade. Mas sob uma perspectiva mais subjetiva e íntima, a partir do que é conhecido do trabalho da artista que nunca teve restrições em incorporar ao longo de toda sua produção um grande número de nus femininos de diferentes de corpos “dentro e fora do padrão”, o questionamento que se faz, busca entender o motivo por trás da decisão de Neel de retratar a si mesma, nua, somente aos 80 anos de idade.

Nos estudos de Alda B. Motta (2002) sobre a situação social de pessoas idosas a partir de uma perspectiva feminista, a escritora mostra em suas análises como muitas mulheres na fase da velhice demonstravam estar muito mais felizes e confiantes do que quando jovens. Segundo a autora, isso ocorre pelo fato de que:

A maioria das velhas atuais não alcançou vida profissional ativa e, ao mesmo tempo, teve vida social muito mais limitada que os homens da sua geração, está conduzindo-as a um sentimento de maior satisfação e plenitude (MOTTA, 2002, p. 45).

Ao que fica compreendido, nessa fase as mulheres se encontraram libertas de restrições e obrigações baseadas em controles reprodutivos, cuidados com família, com a casa e também de imposições de padrões de beleza e comportamentais, por isso que com o avanço da idade elas experimentam um novo modo de vida. Fala-se aqui de mulheres que passam a viver somente na velhice a liberdade que lhes foi tirada quando mais jovens. Neel é um exemplo disso, quando se tornou uma mulher idosa, passou viver o momento mais tranquilo e próspero de sua carreira e vida. Nesse sentido, o que Neel traz em seu autorretrato, é uma confrontação a partir de sua experiência pessoal, à ideia de envelhecimento como declínio. Talvez por isso, em seu auto retrato, a artista fez questão de manter o pincel e a flanela, ferramentas de seu trabalho que culminaram em seu sucesso.

4 Análise de obras

Depois de apresentar o contexto histórico que atravessa a obra da artista, de acordo com os assuntos apresentados nas obras mencionadas, constatou-se como cada uma delas representa e comunica com um fato determinado relacionado às mudanças sociais da época em que foram feitas, que como contextualizado fazem menção às conquistas da população negra norte-americana, da comunidade LGBTQIA+ do período e do movimento feminista.

Neste capítulo apresento as quatro obras selecionadas que foram analisadas a partir daqui, de acordo com seus assuntos pessoais. São elas: Duas Garotas, Harlem Espanhol (1959), Jackie Curtis e Ritta Redd (1970), Margaret Evans Grávida (1978) e Autorretrato (1980).

Início a leitura de cada obra, a partir dos aspectos formais da composição e me concentro em apresentá-las descrevendo as formas, as cores e as relações espaciais primárias dos retratos. Em um segundo momento, realizo uma interpretação das figuras e objetos das pinturas a partir de seus significados específicos e valores simbólicos individuais. E com o olhar voltado para a composição geral, a leitura é finalizada com uma interpretação sobre as inquietações sociais reveladas pela artista em cada uma das imagens e como essas inquietações se manifestam nos retratos selecionados, que abordam assuntos explicitamente distintos.

Figura 11 - Quadro de imagens das obras analisadas



Fonte: Compilação de imagens realizadas pela autora (2022).

4.1 Duas Garotas, Harlem Espanhol (1959)

Figura 12 – Duas Garotas, Harlem Espanhol, 1959



Fonte: Alice Neel. Óleo sobre tela. 76,2 × 63,5 cm. Localizado no Museu de Belas Artes de Boston. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/827663>. Acesso em: 18 jun. 2022

No quadro “Duas Garotas, Harlem Espanhol” (1959), vemos o duplo retrato de Carmen e Antonia Encarnación, vizinhas de Neel no East Harlem, o Harlem espanhol, onde a artista viveu por mais de duas décadas, desde sua mudança em 1938 (STAMBERG, 2022). Sobre as retratadas, pouco se sabe sobre suas vidas, ou seu real grau de parentesco, apenas seus nomes, colocados entre parênteses pela artista junto ao título da obra. Essa nota revela a ascendência e a dupla identidade racial das garotas: negras e hispânicas, e são as únicas informações alheias ao que é expresso formalmente pelo quadro.

Nele, as duas garotas estão sentadas, com os corpos inteiramente voltados para a artista, elas estabelecem contato visual direto com a mesma e por extensão com o espectador. A da esquerda, mais alta, parece ser ligeiramente mais velha, seu cabelo está preso e dividido ao meio, sua cabeça inclinada para a esquerda segue a mesma direção da outra menina, que pode ser observada por ela por estar sentada um pouco mais à frente. A expressão da menina da esquerda forma uma espécie de interrogativa em relação à situação em que se encontra, mas também expressa um sofrimento subjetivo visualizado e retirado dela pela artista. Seu vestido é representado por tons de preto, laranja, vermelho e rosa, marcado por pinceladas ágeis, linhas e manchas de tinta. Os detalhes foram economizados e em comparação a forma plástica como sua pele e as partes visíveis de seu corpo são pintados, esses elementos parecem secundários na composição, superficialmente trabalhados. Sua mão esquerda está fechada sobre seu colo e a outra se torna invisível atrás do corpo da garota a sua direita. A menina da direita é a figura menor e mais ao centro do quadro, por seu tamanho e proporções físicas, parece ser mais nova. Seu cabelo também está preso e dividido ao meio, sua cabeça inclinada para a esquerda é segurada por uma mão apoiada pelo cotovelo, colocado em cima da perna esquerda cruzada sobre a outra. A mão direita é jogada para trás para equilibrar toda a conjuntura de seu corpo. Sua expressão revela certa curiosidade, é menos tensa e a faz parecer menos intimidada. Seu vestido, mais claro, pintado em tons de branco, cinza, azul, marrom e preto, também é formado por ágeis pinceladas, linhas e manchas de tinta, pouco detalhado, é um forte contraste com o vestido da outra garota de tons mais quentes.

Pela composição da obra, um elemento de destaque é a forma como as duas meninas são retratadas, suas poses não seguem as convenções tradicionais do gênero do retrato, subvertem a relação entre sujeito retratado e artista de retrato,

manifestando uma autenticidade e espontaneidade típicas da infância, que Neel captou com sucesso não só nesse, mas em todos os retratos de crianças que pintou ao longo de sua carreira. Não é possível identificar o local onde as garotas estão, nem mesmo onde estão acomodadas, pois esses elementos sofrem uma espécie de abstração particular, empregada pela artista.

Neel costumeiramente confere uma atenção especial ao olhar de seus modelos, que para revelar traços específicos de seus estados emocionais, são mais salientados do que outros contornos faciais. No quadro em análise o olhar das meninas, revelam ares desconfiados e reflexivos, que são ao mesmo tempo tão atenciosos e em certa medida curiosos, quanto o olhar que a artista direciona a elas. Como mencionado na crítica de Sebastian Smee (2019) sobre a obra para *The Washington Post*:

É incrível como a artista atendeu cada criança de maneira uniforme e escrupulosa. O efeito é redobrado, é claro, pela inclinação rimada de suas cabeças e o olhar firme que ambos os sujeitos retornam. É como se Neel, determinada a não perder nada, não quisesse piscar. (SMEE, 2019).

É essa determinação que devemos usar para realizar a leitura do quadro das garotas, que na inquietude de suas poses, demonstram as singularidades presentes em cada uma. As meninas que se originam de um mesmo lugar comum, são comparadamente distintas. A garota da esquerda, com uma mão fechada sobre o colo, olhar ligeiramente lacrimejando e desconfiado, indicado pela sobrancelha esquerda que se levanta mais arqueada que a direita, parece fisicamente mais rígida e intrigada, enquanto a da direita em uma pose desajeitada, com rosto apoiado sobre a palma da mão esquerda, com cotovelo sustentado sobre o joelho da perna esquerda, cruzada sobre a outra, se apresenta mais incisiva, parece não ter vergonha de demonstrar a lassidão de se manter posando para a artista.

A pintura possui um diferencial composicional que conversa diretamente com influências artísticas do período em que é concebida, com expressionismo abstrato. Abstração das formas, foi uma técnica composicional empregada pela artista, em elementos das figuras e do fundo. Diferente do modo como foi realizado pelo movimento dos anos 40, a abstração de Neel confere um caráter particular, que mistura realismo e expressionismo. Como analisa Mira Schor (2006) esses elementos são estampados na mescla de cores do fundo que formam um "redemoinho" em volta das garotas. O tom mais baixo no canto inferior da pintura

remete ao assento onde elas estão sentadas, que é quase imperceptível em termos lineares, assim como os contornos dos drapeados dos vestidos, que também são frutos da abstração. A aproximação tonal entre as figuras e o ambiente, excedem aquilo que é vivo nas garotas, para o espaço ao redor. A artista cria uma atmosfera em tons de rosa e laranja, expressivamente calorosa, homogênea e terna.

Tudo que é construído no ambiente e em suas características físicas desde a texturas dos cabelos, o caimento dos vestidos e os diferentes tons da pele são cuidadosamente trabalhados pela artista para expor a vivacidade e a verdade que encontra nas retratadas. Hilton Asl, curador da mostra *Alice Neel, Uptown*, de 2017, que reuniu obras da artista do período da Grande Depressão até a década de 1970, declara sua afeição pela obra, “como uma espécie de perversão de um retrato de escola dominical”, acrescentando uma observação sobre a personalidade das retratadas: “Há uma espécie de ferocidade nas meninas. Alice gostou disso. Ela queria garotas que enfrentassem o desafio de serem pintadas” (ASL, 2017). Outro ponto importante para Asl é o modo como a questão racial é tratada nas obras de Alice Neel, que diferentemente da de outros artistas brancos e não brancos, não é submetida a condições ideológicas ou simbólicas, mas puramente humanas. Isso pode ser lido como parte do caráter humanista da artista, que usou da arte justamente para revelar aquilo que todos podem encontrar e compreender em si e no outro.

Segundo o curador, nos retratos de seus vizinhos do Harlem espanhol, majoritariamente residido por pessoas negras e de descendência hispânica, ela não está se identificando através da raça, mas a raça é parte do que ela está pintando, “é parte do mundo em que ela vivia.” (ASL, 2017). Neel se muda de *Greenwich Village* para o Harlem Espanhol por volta da década de 40, lá ela pinta os moradores e o ambiente em que vivem, formando um corpo de obras de gênero duplo, de rostos e fachadas. Faz parte de seu projeto tornar visível aquela comunidade e sua cultura, através da representação das pessoas e suas moradias, o que Neel consegue fazer sem categorizá-las de qualquer maneira.

Como Pamella Allara (1998) coloca, Neel parece entender seu lugar e como se dá sua relação na pintura com os moradores, que posam para ela uma mulher branca recém chegada. Ela decide não falar por eles, nada em sua obra cria uma impressão simbólica ou ideológica sobre esses sujeitos, ela apenas os pinta, os torna visíveis, “como indivíduos, membros da família e como parte de um grupo

étnico” (ALLARA, 1998, p. 91). Durante sua época no Harlem a artista é movida por seus ideais e compromissos políticos longínquos de esquerda, abordando questões sociais e emocionais expressas pela população em meio a suas culturas, mas ela não concentrou seu trabalho sobre um único grupo étnico, ela manteve o foco do projeto na representação de uma história multicultural, pautada também em aspectos de sua própria vida. Neel tinha uma compreensão bastante pessoal sobre conceitos de raça, parte da herança de sua vida em Cuba, que lhe permitiu questionar as categorizações “monolíticas” raciais, como visto nas representações das nuances dos tons de pele das pessoas que retratava, e também de seu próprio lugar na sociedade como uma mulher branca, mãe de uma filha cubana e um filho porto-riquenho. Neel compreendeu por sua própria experiência, o uso dos conceitos excludentes e opressivos do entendimento de “raças”, que dividia a população em negros e brancos, de acordo com o censo dos Estados Unidos no período (ALLARA, 1998).

Relacionado ao assunto da obra, a predominância de crianças nos retratos de Neel nas décadas de 40 e 50 se dá possivelmente como um reflexo de sua própria vida cotidiana, quando ela dividia sua energia entre o trabalho com a arte e a criação de seus dois filhos, Richard (1939) e Hartley (1940). Outro ponto que espelha a criação de retratos de crianças é o contexto geral em que a obra se insere. No combate à temida ameaça comunista durante a Guerra Fria, o país se dedicou a arquitetar a imagem da família americana do subúrbio, momento em que a mulher é afugentada no papel de zeladora da vida doméstica e de cuidadora das crianças. Como Allara (1998, p.92) relaciona, segundo os estudos da socióloga Elaine Tyler May, as mães seriam agora as “arquitetas da paz” e a filosofia sobre a educação infantil tornava a paternidade uma profissão absorvente e criativa”. Foi nesse momento que se tornou comum a essas famílias, encomendarem retratos das crianças para expô-las nas paredes de suas casas, fossem eles pinturas ou fotografias, serviam para demonstrar o lugar de importância das crianças. Neel por sua vez, convencendo as crianças do bairro a posarem para ela, acabou apagando temporariamente as diferenças de classe, mas diferentemente do modelo idealizado das crianças dos retratados das famílias suburbanas, as crianças de Neel formam figuras emocionalmente e psiquicamente realistas. A artista tratou as pinturas das crianças com a mesma seriedade com que tratou os retratos de adultos. Suas interpretações sobre a ansiedade, a preocupação e o mal-estar que não eram

alheios aquela infância, são meticulosamente trabalhadas e representadas. Além de *Duas Garotas, Harlem Espanhol* (1959), em *Dois Meninos Porto-riquenhos* (1956), *Um Menino Espanhol* (1955), *Meninos Dominicanos na Rua 108* (1955), *Julie e a Boneca* (1943) observa-se que crianças de Neel não são inocentes ou fofas, como muito se idealizou nas representações de crianças e do mundo infantil em geral, elas têm forças e dores que Alice compreendeu e tornou visíveis.

Duas meninas, Harlem espanhol (1959) dialoga com questões da história íntima da artista, como parte da realidade de seu mundo, mas possui também outro recorte relacionado à questão racial. A obra é concebida no período de mudanças revolucionárias, sociais, com origem na luta e resistência da comunidade negra norte-americana pela própria emancipação, que se iniciam nos 50 com protestos e a formação dos movimentos pelos direitos civis, contra segregação racial, pela igualdade de tratamento constitucional e liberdade da população negra. A imagem de Carmen e Antonia Encarnación nesse sentido, mostra quem eram as pessoas afetadas pelo racismo estrutural sustentado constitucionalmente, que subjugou essa população a uma posição de inferioridade na sociedade, ignorando o próprio fato de suas existências. Assim, essa imagem leva a uma nova interpretação que excede a fenomenológica, fazendo dessas meninas, representações de um passado de origem, presente latente de mudança e futuro de liberdade.

4.2 Jackie Curtis e Ritta Redd (1970)

Figura 13 – Jackie Curtis e Ritta Redd, 1970



Fonte: Alice Neel. Óleo sobre tela. 152,4 x 106,4 cm . Localizado no Museu de Arte de Cleveland , Ohio. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/827239>. Acesso em: 18 jun. 2022.

Neste duplo retrato de 1970, vemos a imagem das amigas Ritta Redd e Jackie Curtis. Jackie, era uma artista performática, *drag queen*, atriz, escritora, poeta, cantora e dramaturga, que começou a escrever peças de teatro por volta de 1960, interpretando papéis femininos em algumas delas. Amiga próxima de Andy Warhol, atuou em alguns de seus filmes e de outros diretores, junto de Ritta Redd (algumas vezes). Ritta Redd, não era uma celebridade, apenas atuou em alguns filmes com Curtis e circulava pelo meio artístico underground de Nova York, de forma independente. As duas modelos do quadro, participavam da vida na Fábrica de Andy Warhol que desenvolve uma amizade com Alice Neel por volta de 1963 e é quem posteriormente apresenta Jackie à artista, sugerindo que ela fizesse um retrato da jovem atriz, o que é aceito de bom grado por ambas as partes. No dia marcado para a primeira sessão, Jackie aparece na companhia de Ritta Redd e Alice resolve convidá-la para posar junto da amiga.

Jackie, à direita do quadro, têm olhos bem marcados por um tom forte de azul e preto, parte da maquiagem da modelo, que sobressai às linhas naturais de expressão e contrastam com tom castanho da íris. Seu cabelo ruivo combinado ao vermelho espesso do batom, além de levar o olhar do observador diretamente para o rosto de Jackie, exterioriza uma personalidade marcante e criativa. Seu rosto não possui linhas suaves e femininas como sugerem suas roupas, cabelos e maquiagem, que se tornam ainda mais rijos ao lado dos traços suaves do rosto ovalado de Redd. Ela veste uma camiseta branca com linhas pretas que serve para delinear a estampa e os drapeados da peça. O recorte da blusa, o pano que cai do decote e as ombreiras formam o volume na parte superior do torso e moldam o corpo da modelo. Na parte inferior, Jackie veste saia e meia calça pretas e sandálias de tiras. Cada parte de sua figura expressa um comportamento, uma vontade manifesta em atrair o olhar do observador, um tipo de oscilação, que Neel parece querer mostrar com uma percepção particularmente curiosa e analítica, sobre sua expressão de gênero e a forma como se comporta na presença da outra retratada, Ritta Redd.

Redd está sentada ao lado esquerdo de Curtis e parece se esconder na lateral do corpo robusto e proeminente de Jackie. Os cabelos louros e cacheados emolduram um rosto jovem e apaziguador. Uma mão repousa sobre o joelho direito, e a outra se esconde atrás do corpo de Jackie. Com uma blusa amarela listrada de manga comprida e jeans azuis, Redd é revelada na figura de um corpo pequeno e

desajeitado. Nos pés sapatos gastos, que são timidamente recolhidos, quando o pé esquerdo é empurrado para o lado pela perna de Curtis, o que confere um encolhimento dos membros de Redd. Não é somente pelas cores vívidas e postura proeminente que Jackie se destaca na imagem, é também nesse contraste com a figura de Ritta, que parece ser jogada para o canto para que Jackie ganhe foco da pintura, se impondo como uma figura mais ousada. Isso é destacado, pela posição de suas pernas: Enquanto a direita se demonstra rígida pela angulação resultante do pé fixado ao chão, a outra perna é dobrada lateralmente para alcançar a de Ritta. O pé dessa perna, que se espreme com o da colega, em busca de mais espaço, parece desempenhar também, enorme força para se manter firme e garantir que Jackie mantenha as pernas fechadas - preocupação reservada a todos que usam saias mais curtas - esforço que é exposto na aparição de um único dedo do pé que escapa agressivamente por um pequeno buraco da meia gasta de Jackie.

O rosto impassível de Ritta faz parecer que ela não está desconfortável em meio a disputa silenciosa travada por sua amiga pela atenção da artista. Pelo contrário, sua postura mais acanhada, a faz parecer aconchegada ali e de um ponto de vista fraternal, parece que Jackie se coloca mais a frente para protegê-la como irmã mais velha faria por sua irmã mais nova. Neel expõe duas figuras, de personalidades distintas que se entregam à completude na relação íntima que compartilham.

Ritta tem um rosto de traços suaves é pintada com cores sóbrias, se apresenta em trajes ditos masculinos, sob uma forma tranquilizadora, enquanto Jackie é a figura de corpo rígido e feição estreita é pintada com cores quentes em tons de preto e vermelho, usando trajes ditos femininos. Os dois indivíduos estão unidos pela manifestação da relação que compartilham e a ambiguidade de suas relações com a identidade de gênero; ambos os sujeitos são o masculino e o feminino e ao mesmo tempo não são nenhum dos dois. Essa é uma questão profunda percebida pela artista, que pode ser lida formalmente. Olhando para o fundo da imagem, além das linhas que sugerem o formato do sofá onde as retratadas se sentam, nada mais aparece no ambiente em torno das figuras, apenas uma espécie de manta atrás de Ritta, delineando o encosto em tons de cinza, uma metáfora "área cinzenta" onde gêneros e identidades transgridem e não são claras de identificar (CREMMINS, 2013). Essa espécie de manta é justaposta à três grandes manchas de cores, onde vemos o azul na parte superior, englobando as

cabeças e membros superiores das figuras, seguido pelo rosa que surge no meio do quadro atrás das partes centrais dos corpos e o amarelo no chão, abaixo e atrás dos pés como uma sombra. Simbolicamente, sob uma noção popular e comum da associação feita às cores azul e rosa, lemos respectivamente a representação do masculino e do feminino e o amarelo como uma cor intermediária, neutra. A escolha da artista em empregar essas cores no quadro pode ser arbitrária, ou feita com a intenção de revelar a fluidez e a pluralidade de gêneros encontradas naqueles dois indivíduos, que ultrapassam os conceitos de feminino e masculino e são os dois ao mesmo tempo. Como Pamela Allara escreve, “[...] não nos é permitido identificar nenhum dos assistentes como homem ou mulher, mas apenas examinar um modo intermediário de ser.” (ALLARA, 1998. p. 124).

Em última colocação, como observado no trabalho de Neel, as representações individuais, são quase que majoritariamente, parte de uma visão microcós mica da artista, que tira do macro seus componentes menores, iluminando-os a partir das concepções humanistas de suas pinturas. Essas pessoas retratadas sozinhas são na realidade personagens de uma história maior, coletiva, social e histórica. Essa em especial, trata de uma história sobre gênero, amor, sexualidade e confronto a papéis sociais, que acontece em meio às revoluções dos movimentos pela libertação e direitos da população LGBTQIA+ na cidade de Nova York, que deu início a retirada dessas pessoas da obscuridade e da marginalização social, constitucional e política na década de 70. E que nas manifestações de liberdade individual e coletiva de expressão de gênero revolucionaram a moda, tendências artísticas e estilísticas, tornando quase obsoletos as identificações e diferenciações de masculino e feminino, marco de uma história que Alice Neel considerou importante e válida de ser contada.

4.3 Margaret Evans Grávida (1978)

Figura 14 – Margaret Evans grávida, 1978



Fonte: Alice Neel, óleo sobre tela, 146,7 × 97,8 cm.
Localizada na coleção do Instituto de Arte Contemporânea/ Boston. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/827915>. Acesso em: 18 jun. 2022

No quadro Margaret Evans Grávida (1978) vemos uma jovem mulher no oitavo mês de gestação, grávida de gêmeos. Sentada em uma pequena cadeira amarela com o corpo inteiramente voltado para a artista, sua postura ereta carrega ares de formalidade, mas também de desconforto. As pálpebras inchadas contornam seus olhos atentos, fixados na direção da artista e por extensão com o público. Seus braços esticados colados à lateral do corpo estão alinhados na medida em que as mãos seguram firmemente a cadeira em que está sentada. As pernas são alinhadas, condicionadas à postura ereta de Margaret e suas coxas unidas suportam o peso da barriga hiper convexa.

A paleta de cores da figura tem por referência a variedade de tons encontradas no corpo de Margaret, como o vermelho do colo bronzeado pelo sol, o tom azulado da veia proeminente em seu peito, o marrom avermelhado das aréolas escurecidas e protuberantes, que contrastam com os tons mais claros da barriga já bastante dilatada, que bloqueia a corrente central do corpo e faz o sangue acumular nas pernas e pés, criando manchas amareladas nos joelhos pela falta de circulação, além do vermelho dos dedos e calcanhares, inchados pela pressão que se acumula na extremidade do corpo. A paleta de cores e a forma como são empregadas por Neel, revelam características físicas únicas de um corpo completamente alterado pela gravidez.

A figura nua de Margaret, representada nesses tons, contrasta com o amarelo ocre da cadeira e do chão que projeta a sombra da cadeira em um tom mais baixo no fundo da imagem, que se apresenta comprometido pela perspectiva não linear. Nesse sentido, o chão sofre uma distorção e parece completamente desestabilizado. No espelho colocado atrás de Margaret, sua imagem é refletida, também com certo grau de distorção, a figura projetada na imagem do espelho é diferente da Margaret que vemos em primeiro plano, pois parece formalmente mais relaxada e envelhecida, o que sugere uma visão futura da modelo, já num momento pós-parto (CREMMINS, 2013).

No quadro, a figura de Evans é centralizada e as proporções de seu corpo parecem ainda maiores em comparação com o tamanho da cadeira em que está sentada e o ambiente a sua volta, que parece reduzido. Essa composição torna sua relação com o espaço extremamente desconfortável, levando a uma interpretação sobre os incômodos que Evans sentia nesse momento da gestação. A posição ereta de Margaret parece ampliar essa sensação visto que essa é uma posição bastante

difícil de manter com a barriga de grávida (CREMMINS, 2013). A pose parece ser ordenada pela artista, para refletir aspectos específicos da condição de Evans.

No contexto histórico da composição do quadro, diante das amplas movimentações da segunda onda feminista, o tema da maternidade passa a ser tratado de maneira diferente da dos anos 60, quando era encarada como uma forma de aprisionar a mulher ao ambiente doméstico e privar sua participação da esfera pública. Nos anos 70, quando o movimento feminista passa a ter um contato mais amplo com outras ciências que a maternidade e a gravidez ganham outros significados e passam a ser identificadas como uma parte substancial da identidade e da história da mulher, como algo extremamente poderoso. A imagem de Margaret mostra esse poder numa mescla de tensões de alegria e ansiedade, de acordo com a leitura de Neel.

Como mãe e artista, Neel compreendeu muito cedo a manifestação desse poder e as dificuldades que o acompanham, o que permitiu registrar uma visão extraordinária sobre a maternidade, mais especificamente sobre a gravidez. De 1964 a 1978, Neel construiu sua série de retratos de nus de mulheres grávidas, entre eles os mais conhecidos Maria grávida (1964), Julie Grávida e Algis (1967), Betty Homitzky (1968) e Mulher grávida (1971), com uma abordagem excepcionalmente sensível e realista sobre o tema. A artista expõe o tema da gravidez que a muito tempo foi tido como parte exclusiva da esfera privada e íntima da vida da mulher, com uma série de obras que respeitam a integridade da experiência particular da gravidez de cada uma. Ela não generaliza, romantiza, torna simbólico ou explora a condição da gravidez (BAUER, 1995), ela se dedica ao exame e ao trabalho minucioso de representar as características específicas de cada gestação, oferecendo a oportunidade de visualizar essa mesma condição em diferentes corpos e de maneiras unicamente específicas.

Neel pintou uma parte fundamental da vida humana, representativamente muito negligenciada pela sociedade e pela arte, especialmente na era moderna, o que é parte da manutenção da identificação da mulher na arte, como objeto sexual e não como portadora de assunto importante e válido de ser visto e apreciado. Como Cremmins analisa:

Os nus de grávida de Neel não são nem 'Madonas' nem putas. São mulheres reais e cotidianas que se vê na mercearia, no cinema e no estacionamento – mas que estão incongruentemente ausentes na arte. Ao retratar essa parte da vida em suas pinturas, Neel está nos forçando a reconhecer publicamente essa parte da vida, tirando-a do domínio privado. (CREMMINS, 2013).

Voltando para análise do quadro de Margaret Evans grávida, como Cremmins (2013) descreve, de acordo com as imagens do documentário *Alice Neel* (2007), no quadro a artista inicia a pintura pela barriga de Evans “com amplas pinceladas circulares”. Ao iniciar a construção da figura pelo que é mais predominante, mas não inerente a vida de Evans, a artista rompe com a maneira costumeira de iniciar a pintura pelo traçado da cabeça, diminuindo sua importância. O que Allara (1998) comenta sobre essa divisão composicional é que Neel acaba comunicando, que durante a gravidez ocorre uma disjunção radical entre corpo e mente, como se o corpo desamparado da mente se torna-se um recipiente (CREMMINS, 2013). Na pintura Margaret, se revela uma criatura mutante, sua barriga dilatada salta o olhar e tudo em seu corpo parece ser moldado por ela. Como observado por Allara, “é interessante notar que o momento em que uma pessoa é mais plenamente identificada culturalmente “simplesmente como uma mulher grávida” (..) é também o momento de maior alienação do corpo” (ALLARA, 1998, p.160).

O espelho ao fundo da pintura, também tem um papel especial na identificação da disjunção entre corpo e mente, mas de maneira invertida, o reflexo mantém a cabeça e o corpo é cortado. Por isso, aqui inicia-se uma nova leitura, uma vez que a barriga de Margaret, tão incisivamente trabalhada na imagem do primeiro plano é cortada na projeção do espelho, podemos ler essa imagem como uma referência a um outro momento da vida de Evans, um momento futuro, pós-parto, quando a barriga dilatada não mais existiria. Mas o espelho no quadro é um elemento que conduz a diversas interpretações. Iconologicamente o espelho é um elemento usado, nas narrativas pictóricas, de forma realista e simbólica, para tornar visível outras faces do sujeito retratado. E em situações mais específicas, também funciona como um canal por onde o artista se torna presente na obra, como realizado no quadro *As Meninas* (1656) de Velásquez. No quadro de Neel, como já observado anteriormente, a imagem de Margaret refletida no espelho sofre uma distorção, e suas formas mais relaxadas e declinadas a fazem parecer mais velha, dando margem a interpretação de que esta seria uma projeção da própria figura da

artista no momento em que a pintura foi feita. Na interpretação de Jeremy Lewinson, conferida no artigo de Loretta Cremmins (2013), a imagem pode representar a identificação da artista com a modelo, o que poderia explicar sua aparência envelhecida, tornando-a uma espécie de visão que pressagia a velhice de Evans, combinado a um reflexo da identificação de Neel. De fato, essa é uma leitura que se relaciona com o fato de que grande parte das obras de Neel são referencialmente autobiográficas e competem a diferentes momentos e situações vividas pela artista.

Este retrato também parte da série de pinturas que a artista realiza nas décadas de 60 e 70, no momento de ascensão de sua carreira, que em correlação a essas representações, remetem ao próprio surgimento (ou nascimento) de Neel no mundo da arte, após duas décadas vivendo e pintando na obscuridade. De acordo com Denise Bauer (1995, p.24) “esta série de mulheres grávidas nuas também pode ser vista como uma metáfora do próprio crescimento e desenvolvimento pessoal de Neel durante este período de sua vida”, visto que nos anos 1960 o mundo da arte volta a abraçar o realismo e a figuração, as políticas de esquerda das quais Alice já era comprometida muito tempo, voltam a ser favoráveis e quando ao final da década o movimento das mulheres na arte descobre a obra e a história de Neel, quando a artista consegue aproveitar do sucesso e reconhecimento que tão dolorosamente ansiou. Por isso, pode se dizer que “a série de mulheres grávidas nuas fala metaforicamente deste tempo frutífero de grandes potencialidades e possibilidades”. (BAUER, 1995, p. 24).

4.4 Autorretrato (1980)

Figura 15 – Autorretrato, 1980.



Fonte: Alice Neel. Óleo sobre tela. 135,3 × 101 × 2,5 cm. Galeria Nacional de Retratos, Washington.
Disponível em:

<https://dasartes.com.br/dasartes.com.br/wp-content/uploads/2021/05/Self-Portrait-19801-760x1024.jpg>. Acesso em: 18 jun. 2022.

Aos 75 anos de idade, Alice Neel inicia seu primeiro autorretrato a óleo, o único de sua carreira, concluído em 1980, ano em que a *Harold Reed Gallery*, em

Nova York, a convida para participar de uma exposição exclusiva de autorretratos. No Autorretrato (1980), a artista aparece sentada em uma poltrona branca de listras azuis, tem cabelos esbranquiçados e curtos, usa óculos de lentes redondas com armação dourada, na mão direita segura um pincel de pintura e na mão esquerda uma flanela. Neel mantém uma postura firme, parece se inclinar um pouco para frente, o corpo fica levemente virado para o lado, seu olhar centrado e pacífico, atravessa a dimensão do quadro e encara diretamente o observador. Olhos bem abertos, boca fechada, seu rosto impassível e imóvel demonstra uma rígida atenção, ao mesmo tempo que as sobrancelhas arqueadas criam uma expressão questionadora diante do que está à sua frente. Ela está completamente nua, exhibe bochechas e braços caídos, seios flácidos, barriga protuberante, coxas corpulentas, ombros e tornozelos finos.

Neel cria uma imagem única de um corpo envelhecido, uma representação verdadeiramente contemporânea da velhice, que foge às convenções históricas de representação do assunto, que geralmente está associada à degeneração e a morte. Nada ali remete a representação de uma idosa fragilizada ou inapta de 80 anos de idade, mas sim de uma senhora que exhibe em sua maturidade enorme autoconfiança e concentração no trabalho que realiza.

A figura da artista e a poltrona, possuem uma pintura mais detalhada, enquanto o chão e fundo são expressos em nuvens de cores primárias. O chão é composto por tons de verde e amarelo, com uma variação tonal que ajuda a distinguir as áreas de luz e sombra, projetadas pela figura da artista e da poltrona. No fundo, uma grande mancha em tom de azul projeta uma sombra vertical na parte central do quadro, que também é vista na parte inferior, mas é cortada por uma área verde delimitada, o que permite identificar uma divisão, do que seria parte da parede e do chão. Tanto na parte inferior quanto superior, a artista abdica o preenchimento deixando grandes áreas do quadro em branco, o que oferece um aspecto inacabado e garante que os elementos centrais da obra adquiram maior importância.

Junto do corpo nu da artista, outros quatro objetos se fazem presentes no retrato, cada um apontando e acrescentando diferentes significados à obra. Como já examinado, seus óculos servem como uma representação do olhar límpido e minucioso da artista, capaz de ver claramente o mundo à sua volta, como uma observadora consciente. A poltrona de listras azuis parte do mobiliário de sua casa é um elemento que representa o espaço doméstico em que a artista viveu, criou seu

ateliê e trabalhou anos a fio. A poltrona é um objeto reconhecido em outras obras da artista, se tornando uma espécie de fio condutor de uma série de quadros realizados por ela nesse ambiente. Ela está presente em pinturas como a de Helen Merrel Lynch (1969), Benny e Mary Ellen Andrews (1972), Dorothy Gillespie (1975), Fé Ringgold (1976), The Arab (1976) e Mary G. Garrard (1977), e gera uma reflexão paradoxal sobre o fato de que parte dos retratos da sociedade americana feitos por Neel, foram realizados no âmbito da vida privada. Além desses, outros objetos que munem a pintura com expressivos significados são o pincel e a flanela empunhados pela artista. Com essas ferramentas, Neel sublinha sua identidade profissional: pintora. O pincel indica seu poder de criação e a flanela indica o poder de corrigir seus erros na medida que aprende com eles. O pano, como ferramenta, também revela etapas do processo de construção da obra em questão, como podemos ver na pintura, marcas de traçados no encosto da poltrona, remodelada por Neel de acordo com aquilo que ela quis “corrigir” (ANDRADA, 2010).

Como analisado por Cristina Zabala Adrada (2010) ao longo de toda sua produção, foram quase raras as vezes em que Neel representou sua própria figura nos trabalhos de arte que realizou. Isso aconteceu mais recorrentemente no início de sua carreira, através das aquarelas que datam do final da década de 20 e começo da década de 30. Em “La familia” (1927), ela aparece junto de seu marido Carlos Enríquez e sua filha Santillana, em “Alice e John Rothschild no Banho” (1935) e “Alienação” (1935), ela está junto de seu amante e amigo John Rothschild; em “Alice e José” (1935) ela aparece atrás da figura de José Negrón, namorado de curta data e pai de seu filho Richard. Segundo Adrada (2010), Neel se aproximou do autorretrato, ao que consta em apenas outras duas ocasiões, através de um desenho, “Alice por Alice” de 1932, onde a artista aparece cabisbaixa, com olhar em direção ao chão, mãos cruzadas pelos dedos que apoiam queixo, e um outro desenho datado em 1958, onde Alice se representa de forma grotesca por uma caveira, que lacrima um líquido preto que escorre da lacuna do olho esquerdo. As duas produções, são fortes contrastes com a obra de 1980, em que a artista olha e mostra si mesma em uma figura de confiança, poder e tranquilidade, sem pudor ou censura.

Voltado para o gênero da obra, o autorretrato, pode-se dizer que este foi um tipo tradicionalmente evitado, ou pouco exposto ao público pelas mulheres. Isso pode ser relacionado ao fato de que no decorrer da história da arte

pré-contemporânea, a representatividade das mulheres era conferida mais ao objeto de retrato e menos à autoria de obras que tratavam de seus próprios interesses - menos ainda à autorrepresentações. Essa realidade é estampada no pôster do coletivo de arte feminino *Guerrilla Girls*, de 1984, que questiona: "As mulheres precisam ficar nuas para entrar no Met. Museum?", sobre a informação de que menos de 5% dos artistas da Seção de Arte Moderna do museu, eram mulheres, mas 85% dos nus eram femininos. Essa foi uma das mais conhecidas reações de protesto contra a injusta representação das mulheres nos espaços expositivos da arte, fato que se altera por volta da década de 80 quando artistas feministas se apropriam das imagens de representações femininas para criar narrativas alternativas e estabelecerem um contraponto a representação estereotipada e padronizada da aparência e do comportamento da mulher.

Especificamente sobre o tema apresentado no autorretrato da artista, o nu feminino, teve uma relação particularmente ambígua com as retóricas feministas, principalmente no cenário pós-moderno. Como define Heartney (2002, p. 54) sobre o assunto, as artistas feministas da primeira onda, "que tinham celebrado a sexualidade feminina e exposto publicamente o seu próprio corpo nu, quase sempre voluptuoso, foram criticadas por fazerem o jogo das estruturas de poder patriarcal", enquanto que as artistas feministas pós-modernas, evitaram a representação do corpo feminino por completo baseada na ideia de que essas representações serviriam de qualquer modo para objetificar a mulher.

O autorretrato de Alice Neel nessa linha comparativa, é uma manifestação de oposição às concepções das artistas pré e pós-modernistas, visto que em seu primeiro e legítimo autorretrato aos 80 anos de idade, Neel incita uma manifestação radical contra o padrão de feminilidade idealizada que se tratava também de um culto à juventude. Ela mostrou a si mesma, em uma imagem antagônica a das mulheres jovens, voluptuosas e detentoras dos desejos e do sucesso, desenhadas pela mídia e desbanca o estereótipo da velhice como estado de declínio, criando uma imagem de si mesma no auge de sua carreira artística, quando pinta com legitimidade as formas de seus seios caídos, sua barriga larga e seus braços flácidos, dando vida a imagem de uma senhora confiante, sem autocensura e sem medo de ter sua forma vista e levada a público. Através desse quadro é como se a artista estivesse gritando: "Mulheres também podem ser artistas! As mulheres

podem pintar autorretratos! Mulheres idosas retratadas nuas podem ser consideradas arte! Eu vou fazer tudo!” (CREMMINS, 2013).

Não somente no quadro em questão, mas o nu feminino presente no corpo de obras da artista revelam uma forma de expressão tão potente, que só pode existir a partir de sua experiência como mulher. Como Bauer aponta, Alice Neel:

Torna a subjetiva experiência de seu próprio corpo, sujeito da pintura. Libertando a convencional representação do nu feminino da objetificação do olhar masculino, mantendo-se comprometida com uma convenção realista para representar a figura feminina, Alice Neel gerou um retrato feminista convincente da experiência feminina (BAUER, 1995, p. 21).

Mas, diferente de outras artistas que trabalharam sobre os mesmos assuntos no período, Neel não buscou tornar sua arte uma investigação dos papéis construídos pela mídia sobre a mulher na sociedade, nem mesmo queria criar uma consciência sobre a história e a injustificada falta de espaço para as produções femininas na arte, ela parecia pessoalmente mais atraída em poder pintar o que lhe interessava e ser uma artista. Segundo a fala citada por Hoban (2011) da artista May Stevens sobre Alice Neel, que dizia que ela “não era uma feminista”, mas sim uma “*Neelist*”, reforçando o entendimento sobre a intenção da artista parecer mais preocupada com seus próprios ideais e com sua liberdade de poder discutir e pintar seus assuntos, do que encabeçar um movimento de libertação das mulheres arte, por exemplo. Neel admite essa realidade na entrevista com BarbaraLee D., quando diz que:

Todas as críticas femininas respeitam você se você pinta sua própria boceta como libertária de uma mulher, mas elas não têm nenhum respeito por ser capaz de ver politicamente e avaliar o terceiro mundo. Então, ninguém mencionou que eu consegui ver além da minha boceta politicamente, mas achei que isso era realmente uma coisa boa (...) (NEEL, 1978).

Relembrando sua opinião sobre as mudanças que sua produção teria sofrido quando ela se mudou do Harlem espanhol, para *Upper West Side*, no centro de Nova York, na década de 60 (onde se manteve até o fim de sua vida) quando começa a pintar celebridades e figuras influentes do mundo arte, Alice incisivamente diz que nada daquilo havia mudado seu trabalho. De fato, a vontade em abordar assuntos não convencionais ao gênero do retrato se mantinha a mesma, o humanismo socialmente engajado e o olhar aguçado em revelar os estados emocionais invisíveis de seus sujeitos e tudo mais que Neel havia conquistado em sua tenra pesquisa artística, ainda eram expressivos nos retratos daquelas pessoas,

apenas um outro ambiente e novos personagens haviam sido inseridos em sua história. Como ela mesma diz, sobre esses modelos ela apenas achou 'seus destinos muito interessantes'. Talvez quando ela finalmente realizou seu primeiro e legítimo autorretrato, expondo o corpo já envelhecido de uma artista que trabalhou por mais de 50 anos na obscuridade e que se encontrava no auge da carreira aos 80 anos de idade, talvez essa tenha sido a primeira vez, que ela decidiu olhar objetivamente para a mulher presente em todos os seus quadros e posa para si mesma, por achar também o seu próprio destino muito interessante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa se dedicou a ampliar os conhecimentos sobre quem foi Alice Neel e sobre quais assuntos e questões a artista se dedicou a trabalhar em sua obra. A contextualização sobre o cenário artístico e histórico em que a artista viveu e produziu foi importante para compreender como seu trabalho atravessa e comunica o momento histórico, a cultura e o cotidiano em que se inseriu. Através da leitura das obras, onde foi adotada uma abordagem não formalista, a fim de revelar as especificidades do contexto histórico, cultural e social em que cada obra se insere, ficou compreendido que com um enfoque fundamentalmente humanista, a obra de Alice Neel revela ansiedades, alegrias e preocupações experimentadas pelas pessoas de diferentes classes econômicas, sociais, culturais, etnias, independente do gênero, sexualidade, profissão e faixa etária. A forma como ela escolheu tratar seus assuntos, quebra as barreiras do espaço/tempo em que está inserida sua obra, fomentando o caráter universal que nos liga ao seu trabalho de maneira íntima, independentemente da localização ou época. A produção pessoal realizada ao final da pesquisa foi importante para aplicar os conceitos poéticos aplicados pela artista. O olhar sensível e a seriedade com que tratava as ansiedades e tensões que encontrava nas crianças, assunto consistente de seu trabalho, foi um aspecto marcante de seu método e que só pude sentir na experiência da criação do meu trabalho pessoal.

A partir da década de 30, Neel se estabeleceu na cidade de Nova York e fez da paisagem nova-iorquina do início e metade do século XX o cenário de sua obra. Não só representou sua arquitetura e momentos da vida cotidiana na metrópole, mas sim a maneira como se vivia em Nova York, quem eram seus moradores e quais as condições de suas existências, realizando um documento visual de seu tempo. A pesquisa não buscou esgotar o tema, mas ampliar o conhecimento e traçar caminhos para compreender quais as inquietações sociais presentes na obra de Alice Neel e como ela as representou. O que fica compreendido é que Neel, foi uma artista que escolheu contar a história de seu tempo a partir de tudo que é intrinsecamente humano, por isso através dos retratos individuais de uma população extremamente diversa, ela expôs os medos, desconfortos, tensões, ansiedades, inseguranças, a loucura, o miserável, o excluído, o vulnerável, a alegria, o humor, o

desejo e o amor presentes na sociedade. Com um recorte sobre a razão que a fez mostrar em suas pinturas tantas pessoas não supostas a serem representadas, que se encontravam à margem da sociedade e excluídas por ela, pode se dizer que foi uma decisão derivada de sua forte consciência social de esquerda, sobre as desigualdades e injustiças enfrentadas pelas pessoas dentro do sistema capitalista e por ela ser também uma pessoa que viveu às margens da sociedade.

Sua postura opositiva em relação às tendências artísticas a partir da década de 40, fez de sua produção uma experiência de resistência. Neel se manteve em contato direto com a realidade de seu tempo, não com a do mundo artístico, mas com o mundo funcional, de hierarquias sociais. “Todos estavam lá” ela disse certa vez, sobre os sujeitos que pintou: homens, mulheres, crianças, idosos, de todas as idades, de variadas etnias, classes econômicas e sociais, os excluídos da sociedade norte-americana e aqueles que foram celebrados por ela... Todos estavam lá, e principalmente ela mesma. Seus sentimentos, insatisfações, críticas, posicionamentos políticos, a visão sobre a realidade de seu tempo, de acordo com o lugar, período, momento de sua vida e carreira também estavam lá. Por isso é possível afirmar que apesar de Neel, representar quase que exclusivamente “os outros”, sua obra carrega uma carga altamente biográfica. No cerne de sua experiência artística, deparamos-nos com uma artista multicultural, humanista e feminista estadunidense, que excluída do mundo da fama da arte, muniu-se de sua liberdade para experimentar criar os quadros que queria, empenhada em mostrar a dignidade e a importância do ser humano, no relacionamento mais longínquo de sua vida, envolto pela cumplicidade imensurável que manteve com sua arte.

Em meio às reflexões e considerações surgidas neste trabalho e inspirado em um dos quadros analisados, ao final da pesquisa como forma de reflexão poética resolvi colocar em prática as minhas interpretações pessoais sobre o que foi analisado, visto e compreendido da obra da artista, com a produção de um retrato.

Nos retratos de crianças que Alice Neel fez ao longo de toda sua carreira artística, está revelado um dos assuntos mais pertinentes e marcantes de sua obra, destacado por um olhar franco e realista da artista sobre a infância. As crianças retratadas por Neel eram em sua maioria de seu convívio, a artista não as ignorou, pelo contrário, se dedicou a tratar a construção de suas imagens com a mesma

seriedade com que tratou seus sujeitos adultos, revelando as singularidades físicas e emocionais características de cada uma, como visto na obra “Duas Meninas, Harlem Espanhol” de 1959. Para mim, foi um dos assuntos mais marcantes de sua produção pela consistência e expressividade presente em cada uma das retratadas. Foi inspirado nesse assunto e no quadro mencionado que me propus a criar o retrato de uma criança, que nunca havia sido retratada e que fosse do meu convívio.

O retrato (Figura 6) foi feito com aquarela, tinta guache e lápis de cor, sobre papel A3, gramatura 300. Na imagem, Antônio está sentado em uma cadeira de plástico branca, usa óculos de armação quadrada, veste uma camiseta branca estampada e shorts azul-escuro. Ele apoia o cotovelo direito no “braço” da cadeira, segura o celular na mão esquerda e está descalço. Antônio, o modelo convidado é irmão mais novo de uma amiga, ele tem oito anos de idade e mora com a mãe e a irmã mais velha em um bairro próximo ao meu. Quando soube da proposta do retrato aceitou de imediato e quando cheguei em sua casa no dia e hora marcados, ele demonstrava empolgação e uma timidez tipicamente infantil que foi rapidamente suavizada. Primeiramente perguntei a ele onde queria se sentar para que ficasse confortável, mas sua escolha foi interrompida pela decisão da irmã que logo puxou uma cadeira no quintal e o orientou a se sentar ali para que eu começasse a pintá-lo. A primeira coisa que ele fez foi endireitar a postura e sorrir. A empolgação e ansiedade inicial transpareceu em um largo sorriso que se manteve do início ao fim do processo. Para deixá-lo mais confortável, perguntei se ele queria pegar algum brinquedo ou algo do tipo, ele então resgatou o celular que havia deixado em cima da bancada da cozinha e que foi representado na pintura. Na minha produção utilizo as cores para destacar os pontos mais sensíveis do corpo, a fim de dar expressividade aos sentimentos e emoções que compõem cada pessoa. Antônio é uma criança empolgada que quebra sua própria timidez para cumprir com o que se propôs a fazer e nesta pintura, um pouco da ansiedade que senti diante da forma como posou para mim se tornou parte da composição, algo que não foi elaborado ou pensado previamente, mas que estava presente nele naquele momento e que me mantive atenta em perceber e busquei tornar expresso em sua imagem.

Figura 16 – Antônio, 2022



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Em virtude do que foi analisado e apresentado até aqui, é possível concluir que por meio da representação de sujeitos e assuntos marginalizados e invisibilizados, que Neel deu predição em sua produção, a artista abordou temas e trabalhou com ideias que ainda hoje entram lentamente em processo de desconstrução, como a não romantização da maternidade, dos relacionamentos, a sexualidade feminina, a violência, a invisibilidade social, a pobreza e entre outros. Temas que têm enorme importância para compreender os aspectos íntimos, sociais, culturais e políticos da realidade do nosso tempo, o que torna seu expressivamente atual.

Não só os temas que abordou se tornam relevantes no momento presente, mas também a linguagem, o gênero e a técnica que Alice Neel decidiu empregar em sua produção. Neste momento da história humana, em que a manipulação de imagens parece não ser apenas uma escolha, mas um caminho único para nos mostrar uns aos outros, as imagens de pessoas de uma artista que olhou para a verdade presentes em seus rostos, corpos e gestos, a fim de mostrar toda a beleza, tristeza, feiura, miséria, alegria e ansiedade de seus sujeitos, destoa em tom e perspectiva e cria em nós, como público, a vontade de nos munirmos também dessa expressiva liberdade. Assim, a intenção (ou missão) de Alice Neel de criar uma imagem para o que era marginalizado em representação, é o que continua fazendo de sua obra, ainda hoje, uma experiência artística de resistência.

REFERÊNCIAS

ADRADA, Cristina Zabala. **Autorretrato de Alice Neel**. [s. l.], 23 p., 2010. Disponível em: <https://ziladoc.com>. Acesso em: 18 jun. 2022.

NEEL, Alice. [S. l.], [2022]. Disponível em: <https://www.aliceneel.com/>. Acesso em: 18 jun. 2022.

NEEL, Alice. Entrevistada por Barbaralee Diamonstein-Spielvogel, para o programa de televisão Inside New York 's Art World, 1978. [s. l.], 2020. 1 vídeo (57 min). Publicado pelo canal: DukeLibDigitalColl. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aLG2oNPQ5PA&t=0s>. Acesso em: 18 jun. 2022.

NEEL, Alice. Entrevistada por Don Grays, para o programa ARTIST & Critic with Don Gray, "Alice Neel, Artist" [1980?]. [s. l.]. 1 de out. de 2018. 1 vídeo (28 min). Publicado pelo canal: Don Gray and Jessie Benton Evans Gray Art. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OIH9KPWdkOM&t=454s>. Acesso em: 18 jun. 2022.

NEEL, Alice. They Are Their Own Gifts, 1978 | From the Vaults. [s. l.], 2021. 1 vídeo (19 min). Publicado pelo canal: The Met. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MQtSDLOg05c>. Acesso em: 18 jun. 2022.

ALLARA, Pamela. **Pictures of People: Alice Neel's American Portrait Gallery**. Hanover, NH: University of New England [para] Brandeis UP, 1998, 233 p. Disponível em: [Pictures_of_People_Alice_Neels_American%20\(2\).pdf](#). Acesso em: 18 Jun. 2022

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASL, Hilton. Duas Garotas, Harlem Espanhol, 1959. In: ADAMS, Tim. **O povo do Harlem, como pintado por Alice Neel – em fotos**. The Guardian, 29 abr. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2017/apr/29/the-people-of-harlem-as-painted-by-alice-neel-in-pictures#>. Acesso em: 18 jun. 2022.

BARROS, Luciano Alencar. O fim político da “Era de Ouro” nos Estados Unidos. **Leituras de Economia Política**, Campinas, p. 23-32, jan./jun 2020. Disponível em: https://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/artigos/LEP/L30/6_Artigo_02.pdf. Acesso em: 18 jun. 2022.

BAUER, Denise (org.). **Alice Neel 's Feminist Portraits: Women Artists, Writers, Activists and Intellectuals**. [S. l.]: SAMUEL DORSKY MUSEUM OF ART State University of New York at New Paltz, Nov 2003. Disponível em: <https://www.newpaltz.edu/media/museum/exhibitions/aliceneelcatalogue-1.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2022.

BAUER, Denise. **Nus femininos de Alice Neel**. *Woman 's Art Journal*, vol. 15, n. 2, 1994, pp. 21–26. *JSTOR*. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1358600>. Acesso em: 18 Jun. 2022.

BRITANNICA, Os Editores da Enciclopédia. **Projeto Obras Públicas de Arte. Enciclopédia Britânica**, 27 de setembro de 2016. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Public-Works-of-Art-Project>. Acesso em 18 de junho de 2022.

BRITANNICA, Os Editores da Enciclopédia. **WPA Federal Art Project**. Enciclopédia Britânica, 4 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/WPA-Federal-Art-Project>. Acesso em 18 de junho de 2022.

CASTRO, Susana. O Fim Da Estética – Dadaísmo E Arte Pop. **Revista Redescritões**: Revista on-line do GT de Pragmatismo e Filosofia Americana, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 53-60, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Redescricoes/article/view/16271/10184>. Acesso em: 18 jun. 2022.

CREMMINS, Loretta. **Alice Neel Retratos de Mulheres na América de 1970 por Loretta Cremmins**. Recursos on-line do Centro de Recursos de Estudos Americanos da LJMU, [s. l.], 13 fev. 2013. Disponível em: https://americanstudiesrc.wordpress.com/about/vol-19-2012/alice-neel-portraits-of-women/#_edn68. Acesso em: 18 jun. 2022.

ENCICLOPÉDIA, Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **Expressionismo Abstrato**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3785/expressionismo-abstrato>. Acesso em: 18 jun. 2022.

GOMES, José Cleudo; ZENAIDE, Maria de Nazaré Tavares. A Trajetória Do Movimento Social Pelo Reconhecimento Da Cidadania Lgbt. # Tear: **Revista de Educação Ciência e Tecnologia**, Canoas, v. 8, ed. 1, p. 1-20, 2019. DOI <https://doi.org/10.35819/tear.v8.n1.a3402>. Acesso em: 18 jun. 2022.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

HOBAN, Phoebe. ALICE Neel: The Art of Not Sitting Pretty. [S. l.]: Elizabeth A. Sackler Foundation. 23 de nov. de 2011. 1 vídeo (60 min). Publicado pelo canal: Brooklyn Museum. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wlyq5TJ0TH8&t=2305s>. Acesso em: 18 jun. 2022.

HOPE, Henry R. **Alice Neel: Retratos de uma Era**. *Art Journal*, vol. 38, n. 4. 1979, pp. 273-81. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/776378>. Acesso em: 18 Jun. 2022.

KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2011.

LIPPARD, Lucy R. **A Arte Pop**. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1976.

MOTTA, Alda Britto. **Gênero E Geração: De Articulação Fundante A “Mistura Indisgesta”**. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo (org.). **IMAGENS DA MULHER NA CULTURA CONTEMPORÂNEA**. Salvador: Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher - NEIM FFCH/UFBA, 2002. v. 7, p. 35-49. Disponível em: <http://www.neim.ufba.br/wp/wp-content/uploads/2013/11/imagens.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2022.

NOGUEIRA, Isabel. **Lawrence Weiner: Around the World**. 10-11-12 / 2021. ed. Portugal: Celina Brás, 2021. Disponível em: <https://contemporanea.pt/edicoes/10-11-12-2021/lawrence-weiner-around-world>. Acesso em: 18 jun. 2022.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 4. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1987.

POLLOCK, Griselda. **A modernidade e os espaços da feminilidade**. 1988. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia**. São Paulo: MASP, 2019. v. 2, p. 121-150.

REIS, Ana Regina Gomes. **Do Segundo Sexo a Segunda Onda: Discursos Feministas Sobre a Maternidade**. Orientador: Prof^a. Dr^a. Cecilia Maria Bacellar Sardenberg. 2008. 142 f. Dissertação (Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia - UFBA, Bahia, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/6436/1/disserta%c3%a7%c3%a3o%20ana%20regina.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2022.

RELA, Maryana Lemos Nogueira. **Olhar Ao Redor: A Pintura De Interiores Em Edward Hopper E David Hockney**. 23^o Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”, [S. l.], p. 269-283, 19 dez. 2014. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2014/Comit%C3%AAs/1%20CHTCA/Maryana%20Lemos%20Nogueira%20Rela.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2022.

VÁSQUEZ, Georgiane. **Maternidade e Feminismo: notas sobre uma relação plural**. Revista Trilhas da História, Três Lagoas, v. 3, ed. 6, p. 167-181, jan-jun 2014. Disponível em: <https://core.ac.uk>. Acesso em: 18 jun. 2022.

SARDENBERG, Cecilia Maria Bacellar. **A Mulher Frente À Cultura Da Eterna Juventude: Reflexões Teóricas E Pessoais De Uma Feminista “Cinqüentona”**. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo (org.). **IMAGENS DA MULHER NA CULTURA CONTEMPORÂNEA**. Salvador: Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher - NEIM FFCH/UFBA, 2002. v. 7, p. 51-68. Disponível em: <http://www.neim.ufba.br/wp/wp-content/uploads/2013/11/imagens.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2022.

SARGENT, Antwaun. **Hilton Als, Alice Neel e os rostos de Nova York**. Interview Magazine, 16 mar. 2017. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/art/hilton-als-alice-neel>. Acesso em: 18 jun. 2022.

SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. **Cadernos Pagu**, Campinas, p. 137-150, nov. 2001.

SCHOR, Mira. **Alice Neel as an Abstract Painter**. *Woman's Art Journal*, vol. 27, n. 2, 2006, pp. 12–16. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20358085>. Acesso em: 18 Jun. 2022.

SILVA, Andreza Lisboa; SILVA, Aline Lisboa; OLIVEIRA, Thiago Almeida; GOMES, Ana Ângela Farias. **A Perspectiva Sócio-cultural dos EUA na Década de 1970 Pelo Filme Os Embalos De Sábado À Noite**. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, [s. l.], ano 5, ed. 1, p. 1-16, set-nov 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br>. Acesso em: 18 jun. 2022.

SILVA, Wilton Bruno Cardoso. A Luta Pelos Direitos Civis Nos Estados Unidos. **Revista Ibero- Americana de Humanidades, Ciências e Educação- REASE**, São Paulo, v. 7, ed. 9, p. 414-423, set. 2021. DOI doi.org/10.51891/rease.v7i9.2224. Disponível em: <https://periodicorease.pro.br/rease/article/view/2224>. Acesso em: 18 jun. 2022.

SMEE, Sebastian. **Poder feminino**. In: The Washington Post. [S. l.], 31 out. 2019. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/graphics/2019/entertainment/alice-neel-two-girls-in-spanish-harlem/>. Acesso em: 18 jun. 2022.

STAMBERG, Susan. **As pinturas de Alice Neel encontram o momento no Met**. [S. l.], 14 maio de 2022. Disponível em: <https://www.npr.org/2021/05/14/995525300/alice-neels-paintings-meet-the-moment-at-the-met>. Acesso em: 18 jun. 2022.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Alice Neel: People Come First**. [S. l.], © 2000–2022. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/alice-neel#:~:text=%E2%80%9CFor%20me%2C%20people%20come%20first,importance%20of%20the%20human%20being.%E2%80%9D>. Acesso em: 18 jun. 2022.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.