Alice Neel

Pertsonak lehenbizi

GUGGENHEIM BILBAO

AURKEZPENA 3
HUMANISTA ANARKIKOA 5
IZAKI POLITIKOAK 16
BETI KALEAN 46
"DEN-DENEI ERAKUTSIKO DIET": AMA/ARTISTA BAT ETXEAN 60
FRUTA(K) PINTATZEN 75
ALICE NEEL-EN "EZAUGARRI ABSTRAKTU ONAK" 97

AURKEZPENA

MAX HOLLEIN

Alice Neelen bizitza izugarri sortzailearen historia bereari amore eman gabe eutsizion margolari apartarena da; bere horretan definitzen duen obra piktorikoa sortu eta bere ikuspegi pertsonalarekiko fidel mantendu zen aparteko margolari batena, ia 70 urteko ibilbidean zehar izandako oztopoak oztopo. *Alice Neel: pertsonak lehenbizi* [*Alice Neel: People Come First*] atzera begirakoa New Yorkeko museoetan artista bikain honi buruz azken 20 urteotan egin den lehenengoa dugu. Erakusketak Neelen bizitza eta artea aztertzen ditu XX. mendeko kulturaren historiaren testuinguru zabalagoaren barruan, garai hartako gertakari eta konbultsio handien harira. Horrez gain, artista erradikal gisa aurkezten digu Alice Neel; izan ere, eskubide zibilekiko eta justizia sozialarekiko zuen konpromisoak definitu zituen bai haren nortasuna, pertsonala nahiz publikoa, bai estilo figuratiboa erabiltzea pintatzeko orduan, eta bai gaiak aukeratzean egindako hautua ere.

Eskerrak eman nahi dizkiot hemen 'Leonard A. Lauder' Arte Moderno eta Garaikiderako Zuzendari Sheena Wagstaff-i, berak proposatu baitzuen lehenik Met-ean Neeli eskainitako atzera begirakoa antolatzea. 'Cynthia Hazen Polsky and Leon Polsky' Arte Garaikiderako arte-arduradun Kelly Baum-ek eta Arte Moderno eta Garaikiderako arte-arduradun Randall Griffey-k erakusketarako ikuspuntu kuratoriala eta edukia garatu dituzte. Horretarako, Neelen artxiboetan ikerketa sakona burutu dute eta hainbat aurkikuntza egin dituzte Meredith A. Brown Ikerketarako alboko ohiaren ezinbesteko laguntzarekin. Proiektu hau aurrera ateratzeko orduan hamaika ekarpen egin dituzte kide askok, izan museokoak zein bestelako profesionalak.

Nire esker beroena adierazi nahi diot ere artistaren familiari, batik bat Hartley eta Ginny Neeli, eta erakunde mailegatzaile nahiz mailegatzaile pribatuei, haien laguntzarik gabe proiektu hau ezinezkoa izango baitzen. Eskerrak ere Met-eko erakusketaren babesleei, besteak beste, Barrie A. and Deedee Wigmore Foundation, Adrienne Arsht Fund for Resilience through Art, Agnes Gund eta Jane and Robert Carroll Fund. Argitalpen hau Samuel I. Newhouse Foundation, Inc., Locks Foundation, Sueyun Locks, eta Antoinette Kraushaar Fund-en laguntzari esker gauzatu da. New Yorkeko Metropolitan Museum-eko inaugurazioko ekitaldiak Phillips-en babesari esker antolatu ziren. Erakusketa honen ibiltaritzako kide diren Guggenheim Bilbao Museoari eta de Young Museum, Fine Arts Museums of San Francisco-ri ere nire esker ona adierazi nahi diet, haiei esker publiko zabalagoak ezagutuko baitu Alice Neel.

Neel berak egindako erretratuek garai hartako *zeitgeist* delakoa irudikatzen zutela sinestuta zegoen. Hark landutako ikonografiak artistaren humanismoa eta berdintasun sozialarekiko zuen konpromisoa laburbiltzen ditu, eta ageriko loturak ditu gaur egungo testuinguru sozial eta politikoarekin, baita horrek azaleratzen dituen erronkekin ere. Katalogo honetako jatorrizko ingelesezko testuak covid-19ak eragindako izurritea zela-eta Met derrigorrez itxita egon zen garaian idatzi ziren, 2020ko martxoa eta abuztua bitartean, AEBn justizia sozialaren aldeko eta arrazakeriaren kontrako aldarrikapenak gori-gori zeudenean.

Testuinguru horretan, inoiz baino aipagarriagoak dira Neelek gizakiok berezkoa dugun duintasunean zuen fede menderaezina eta kontzientzia sozialari zion ezin hautsizko atxikimendua.

Max Hollein
Zuzendaria. The Metropolitan Museum of Art, New York

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

HUMANISTA ANARKIKOA

KELLY BAUM ETA RANDALL GRIFFEY

Alice Neel (1900–1984) pintore estatubatuarra, Merion Square-n (Pennsylvania) jaioa eta, handik gertu, Colwyn-en hazia, bere beste ezaugarri nabarmen batzuen artean, erabakitasun irmo baten jabe zen, humanismo erradikalaren etika bati dena ematekoa[1]. "Niretzat, pertsonak lehenbizi", esan zion 1950ean Mike Gold kazetari eta aktibistari, *Daily Worker* egunkari komunistarako elkarrizketa batean. "Gizakiaren duintasuna eta betiereko garrantzia aldarrikatzen saiatu naiz"[2]. Neelek askotan errepikatu ohi zituen bere misioa definitzeko erabiltzen zituen hitzak; bere humanismoan dago —hedadura handikoa eta politikoa— bai bere bizitza eta bai bere obra ulertzeko gakoa. Neelentzat, humanismoa ikuspegi bat —eta filosofia bat— zen, baina baita praktika bat eta erantzukizun bat ere, zerikusi gutxi zuena humanitateen diziplina akademikoarekin, zein Errenazimenduko antzinate klasikoaren azterketarekin. "Ismo" politikoekin eta estilistikoekin —hau da, kategorikoki definitutako ideia eta sistema estetikoekin— obsesionatuta zegoen mende batean aktibo, Neelek harro adierazi zuen bere izateko arrazoia eta, izan ere, bere ibilbidearen bukaera aldera hauxe aldarrikatu zuen: "Badakizue benetan zer naizen? Humanista anarkiko bat naiz ni"[3]. Ondo merezita zuen identitate hori, bizitza baten gailurra, borrokez, galerez, traizioez eta abandonuez josia, baina baita abenturaz, deskubrimenduez, iraunkortasunez eta, denborarekin, bere talentu itzelaren aintzatespenez josia ere.

Giza irudiarekiko zuen interesean nabarmendu zuen modu esplizituan Neelek bere humanismoa. Bere ibilbidean zehar, bizitasun agorrezin berarekin irudikatu zituen emakumeak eta gizonak, haurrak eta helduak, aberatsak eta pobreak. Baita arraza eta etnia desberdinetako pertsonak ere, bereziki 1938an Spanish Harlemen bizitzen jarri zenean (East Harlem/El Barrio). "Ez dira erretratu on asko margotzen gaur egun", esan zuen Neelek, "eta nire ustez gerra honen guztiaren, merkantilismoaren eta faxismoaren erruagatik joan dira gutxika gizakiak debaluatzen, gutxiesten, baztertuak eta degradatuak izaten"[4]. Beste hitz batzuetan esanda, deshumanizazioak eman zuen bidea pertsonak artearen arlotik desager zitezen, eta horrek, gainera, gizadiaren krisia luzatzeko eta sakonagoa izateko balio izan zuen.

Neelen asmoa hauxe zen, egoera horri aurre egitea giza irudiak sortuta, berarentzat, neurri handi batean, humanismoaren aldeko bere borrokaren isla bat eta, aldi berean, humanismoa defendatzeko arma baitziren. 1951n artistak New Yorkeko New Playwrights Theatre-n egin zuen erakusketa zela eta, Goldek idatzitako saiakera batean zioen, "Alice Neelek ez dio inoiz inori utzi bere gizatasuna kentzen. Jarrera heroikoa da hori

pintura estatubatuarrean, zeinetik, azken hamabost urteetan, baztertu egin baita gizadia, eta bere ordez ezarri baitira perbertsio mekanikoak, txarolezko amesgaiztoak eta beste hainbat sinbolo gaizbera, hilzorian den ordena sozial batenak"[5]. Neelentzat, erantzukizun etiko bat zen artearen planteamendu humanista bat hartzea.

Komeni da adieraztea Neelek ez zuela onartu "pintore erretratugile" etiketa, batez ere halako ikusmolde bat zegoelako genero errespetagarri eta kontserbadoretzat zuena erretratua, persona erretratatuak gorestea helburu zuena. Neelek, jakina, erretratuak egin zituen arren, bere obrak "pertsonen irudiak" zirela azaldu ohi zuen, neurri batean nahiz osotasunean historia-pintura antzeko zerbait osatzen zutenak[6]. Patricia Hills arte-historialariari hau esan zion, "pertsonen irudiek beste ezerk ez bezala islatzen dute beren garaia. Erretratuek, kalitate artistikoa dutenean, kultura, momentua eta beste gauza asko islatzen dituzte [...] Artea historiaren modalitateetako bat da [...] Hau da, pintura bat [pertsona baten erretratua] da, baina Zeitgeist delakoa ere bada, garaiaren espiritua, alegia"[7]. Zein pertsona pintatu erabakitzea, eta pertsona haiek guztiak noiz eta nola pintatu, bere proiektu zabalago bati erantzuten zioten faktoreak ziren; alegia, denboraren joanean historiak izandako bilakabidea ez ezik, orainean gertatzen diren krudelkeria- eta opresio-kasuak ere jasota uzteko bere proiektuari. Hala, horrek bultzatu zuen irudikatzera bai injustiziaren biktimak eta bai injustiziari aurka egiten beren bizitza osoa eman zuten pertsonak.

Neelen humanismoa, hasiera batean, 1920ko hamarkadako Kubaren arragoan ernaldu zen. Han, bere senar Carlos Enríquezek *La deshumanización del arte* (1925) eman zion irakurtzeko, José Ortega y Gasset filosofoarena; arte abstraktu modernoan datzan gizatasunaren kontrako bulkadaren kritika bat. Obra polemiko horretan, Ortegak giza presentziaren antagonikotzat definitzen zuen modernitatea, eta kexu zen, esanez "jende berriak 'tabutzat' hartu du gizadiari lotutako injerentzia oro artean". Eta gaineratu zuen, "Koadroa, errealitatea berdintzeari uko egitean, zera bihurtuko litzateke [...] koadro bat, irrealitate bat. Espresionismoa, Kubismoa eta abar, neurri batean edo bestean, artearen norabide erradikal horretan hartutako erabaki hori egiaztatzeko saialdiak izan dira. Gauzak pintatzetik ideiak pintatzera pasatu dira"[8]. Giza irudia pintatzeko bere dedikazioagatik, Ortegaren testuaren benetako hedatzaile bat dirudi Neelek, arte humanistak nahitaez modernitatearen eta, bereziki, abstrakzioaren joera nagusitik urruntze kritiko bat eskatzen duelako bere ustez. Urte batzuk geroago, Neelek berak adierazi zuen "profetikoa" zela Ortega, eta "artearen aro oso bat" aurreikusi izanaren meritua eman zion haren liburuari[9].

1920ko hamarkadaren bukaeran eta 1930eko hamarkadan zehar, AEBn aktibista sozialistekin eta komunistekin izandako elkarraldiek are gehiago moldatu zuten Neelen humanismoa; 1935ean Alderdi Komunistako kide egin zen eta aldizka egon zen alderdian afiliatua bere bizitza osoan zehar[10]. Hark bildutako bibliografia marxista—barneanerehartzendituenagaraikoegunkarietaaldizkarihauek: *Daily Worker* (1924–1958), *New Masses* (1926–1948), *Art Front* (1934–1937), *Masses & Mainstream* (1948–1956), *Mainstream* (1956–1963) eta *Daily World*

(1958–1986), zeinenaleakkontserbatzendirenartistaren artxiboan— bere ideia politikoen ezinbesteko adierazle bat da, klase sozialari, arrazari, eta genero-berdintasunari dagokienez. Sindikalista, idazle ezkertiar eta komunista ugariren laguna zen Neel. Haietako batzuk erretratatu zituen, besteak beste, Mike Gold eta Pat Whalen eta ilustrazioak egin zituen haien liburu eta egunkarietarako. Gainera, sinergia nabarmen bat dago testu horien eta Neelen artearen artean. Adibidez, zamaketari batzuk lanetik bueltan irudikatzen dituen bere hiriko paisaia malenkoniatsuak 1936–37an zamaketariek egin zuten greba ekartzen du gogora; egunkari komunistek, haien artean *Daily Worker*ek zabaltasunez jaso zuten errebolta, alegia. *Masses & Mainstream* aldizkarian agertzen ziren desabantaila egoera larrienetan zeuden haurren irudiek —besteren artean, mutil puertorricoar baten argazkia 1949ko abenduko zenbakiaren azalean—, kazetaritza-generoaren kutsua badute ere errukia erakusten dutenek, Neelek Spanish Harlemgo haurrei egin zizkien erretratu horien bikiak dirudite ikonografiaren aldetik—besteak beste *Neskatila puertorricarra aulki batean eserita* (*Puerto Rican Girl on a Chair*) eta, batez ere, *Mutil hispanoa* (*A Spanish Boy*). *Masses & Mainstream*en zenbaki berean Neelen *Martiria* (*The Martyr*) marrazkia ageri da, "epaiketa gela batean egindako apuntea", Harold Medina epailearena; epaile hura buru izan zen Foley Square-ko epaiketa polemikoan, non sedizioagatik kondenatuak izan ziren Alderdi Komunistako hamaika kide. Denborarekin, bere ideia politikoek eboluzionatu ahala, eskubide zibilen eta feministen aldeko mugimenduetan parte hartzen hasi zen Neel. Mugimendu horiek talde propioak eratu zituzten komunismoren barruan 1930eko hamarkadaz geroztik, liburuki honetako saiakera batean Kelly Baumek aztertzen duen gai konplexua, alegia.

Neelek humanistatzat zuen bere burua, jendeari gizatasuna kentzeko balioko zuen edozeri zioen gaitzespenagatik, bereziki gutxiengoa ziren etniei eta beheko eta langile-klaseetako kideei. Horrek ere argitzen du desberdinkeria eta opresioa murrizten ahalegintzen ziren ideologia progresistekiko bere atxikimendua. Izan ere, Neelek mundu modernoaren antihumanismoaren kontrako antidoto gisa proiektatzen zuen bere humanismoa, pairatzen dugun "arratoi lasterketa" gisa deskribatzen zuena[11]. Bere iritziz, kontua ez zen bakarrik pertsonen funtsezko duintasuna eta legitimotasuna berrestea, mundo bidegabe baten aurrean, baizik eta jarduteko haien gaitasuna eta haien autonomia aitortzea ere, mehatxu anitzen aurrean, indibidualismoaren eta kontsumismoaren indarretatik hasi eta teknologiaren, arrazismoaren, sexismoaren eta, batik bat, kapitalismoaren indarretaraino. Dena den, horrek guztiak ez zuen esan nahi pintatzen zituen pertsonak idealizatu edo goresten zituenik. Aitzitik, giza esperientziaren konplexutasuna bere osotasunean aditzera ematen saiatzen zen Neel. 1976an esan zuen bezala: "Bizitzako borroka, tragedia eta poz guztia erakusten saiatzeko pintatzen dut"[12].

Neelen humanismoak erabat blaitzen du bere obra, aukeratutako gaietan baina baita bere margotzeko eran ere. 1921etik 1925era, Philadelphia School of Design for Women-en ikasi zuen, eta bertan errealismo piktorikoko estilo jakin bat garatu zuen, Robert Henrirena nolabait gogorarazten duena; eskolako irakasle izan zen hura, 1892etik 1895era, eta eragin nabarmena izan zuen gerora han

ikasitakoetan[13]. Gainera, Henriren *The Art Spirit* (1923) liburuak inpaktu handia izan zuen artista izatear zegoen Neelengan, eta artea sortzeko garaian autorea giza esperientziari eta emozioari lehentasuna ematearen alde bereziki agertu izanak. "Bizitza eta artea ezin dira bereizi, eta artista bakar batek ere ezin du sortu, biziki nahi izanda ere, 'edertasun puruaren' lerro bat, hau da, giza sentimenduetatik bereizten den lerro bat", aldarrikatzen zuen Henrik *The Art Spirit*en. "Gure sentimenduak saihestu nahi izatea, egin ezin dugun eta egin behar ez dugun zerbait da"[14].

Henriren filosofiari eutsita, Neelek elkartu egin zituen naturaren behaketa arretatsua eta sotiltasun piktorikoak, bai margotutako pertsonaren eta bai bere buruaren nortasuna eta izaera aditzera ematea helburu hartuta. Analisiaren eta intuizioaren elkarketa nabarmen hori agerikoa da kontserbatzen diren bere aurreneko obretan ere, adibidez *Neska frantsesa* (*French Girl*), seguruenik klasean modelo batekin egindako ariketa akademiko baten emaitza den horretan. Henriren eraginak bere ibilbide osoan iraun bazuen ere, gutxika, Neel modu ausartago eta espresionistago batean hasi zen erabiltzen pintura eta koloreen paleta, batez ere Kuban izan zuen egonaldian eta ondorengo urteetan; horren erakusgarri dugu *Ama eta haurra, Habana* (*Mother and Child, Havana*), artistak behin eta berriro atzera helduko zion gaia, edo *Altzaridun gela batean garbitzen* (*Bathing in a Furnished Room*) pinturako barnealde klaustrofobikoa. Neelen esperimentazio formalaren beste mugarri bat, oso bestelako planteamendu batekin bada ere, *Ahaleginhutsala* (*Futility of Effort*) da, soiltasun kezkagarria sumatzen zaion irudikapena, ia abstraktua, ume batenheriotzarena[15].

1930eko hamarkadan, Neelek pixkanaka saihesten jardun zuen Henrirengandik jaso izan zituen printzipio estetikoak, eta bereziki piktorizismoaren aldeko haren enfasia. Errealismo sozialaren helburuetako asko bere egitean, zeina, oro har, Ipar Amerikako bizitza modernoan oinarritzen zen, Neelek gero eta nabarmenago gaitzetsiko zuen pintura konbentzionalaren birtuosismoa, eta gero eta gehiago baliatuko zen inperfekzioaz bere teknikaren parte gisa. Bere obraren testuinguruan, planteamendu hori bere gaiei atxikitako gizatasunarekin lotzen da, baita bere subjektibotasunarekin ere. 1960ko hamarkadaz geroztik, pintura-estilo zuzen bat garatzen jardun zuen Neelek, marrazten ariko balitz bezala pintatzen, Vincent van Goghen teknika gogorarazten duena. Horregatik, Neelen koadroak behatzen dituenak sumatu egiten du nolabait haren eskua (ezkerra) lanean, eta, hain zuzen ere, ezaugarri horrek bereizten zituen bere sortze-lanak Bigarren Mundu Gerraren aurretik eta gerra aldian AEBko artean eta diseinuan nagusi zen Makinaren Aroko estetika akasgabe eta zehatzetik (Prezisionismo mugimendukoa, adibidez), baita 1960ko hamarkadako abstrakzio geometrikotik eta pintura figuratibotik ere—1970ean Whitney Museum-en antolatu zen *22 Realists* erakusketan aurkeztu zenaren motakoa—[16]. Neelen pintatzeko modu askeak, zenbaitetan zabarra itxuraz, kasu batzuetan kritikari kontserbadoreen gustukoa ez bazen ere, goraipamenak jaso zituen gehienetan (nahiz eta horiek ez ziren, orokorrean, salmentetan bihurtu) artistaren ausartasun eta originaltasunagatik[17].

Ohikoa zen Neelek bere gertuko inguruneko jendea pintatzea, helmenean zituen pertsonak, bere bihotzetik eta adimenetik hurbil. 1920ko hamarkadaren bukaeratik 1930ekoaren erdialdera arte sortu zituen irudietan, Kuban, Filadelfian eta New Yorken egindakoetan, bere senideak eta lagunartekoak irudikatzen ditu ia soilik: senarra eta bi alabak; lagunak; ama, aita eta neba; eta bere bikote Kenneth Doolittle, John Rothschild eta José Santiago Negrón. Obra horietako asko zeharo hunkigarriak dira. Urte haietan, Neel biluzien pinturarekin ere hasi zen esperimentatzen—helduenak eta gazteenak, gizonenak eta emakumeenak— baita neurri txikiko zenbait autorretraturekin ere. Kasu horietan, Neelek oso esperientzia intimoak islatu zituen, besteak beste, adimen-nahasmendua, erditzea, amatasuna, galera eta bakardadea, eta sarritan ematen zuen aditzera bere nahigabea ideologia burgesarekiko eta genero-rol konbentzionalekiko, eremu pertsonalaren eta politikoaren arteko lotura eginez.

1931 bukaera eta 1932 hasiera bitartean, Neel Greenwich Village-n jarri zen bizitzen, Koloreko Jendearen Aurrerapenerako Elkarte Nazionalaren (NAACP) eta Alderdi Komunista Estatubatuarraren (CPUSA) egoitzetatik gertu. Han ezarria zela, denbora gehiago eman zuen pintatzen, eta zenbaitetan bere familia hedatutzat har genezakeenarekin kolaboratzen, hau da, pertsona zuriez osatutako talde bat, bere kidekoak eta ezkertiarrak, gehienak aktibistak eta intelektualak, esaterako, Max White eta Dick Bagley. Eta erretratuak pintatzeaz gain, tarteka ere egiten zituen natura hilak, barneetako edo kaleko eszenak, hiriko paisaiak eta greben eta manifestazio politikoen irudiak. Obra horietako asko Public Works of Art Program-en (PWAP) eta, gero, Works Progress Administration's (WPA) Federal Art Project-en babesari esker egikaritu zituen; artea babesteko proiektu publikoak ziren haiek, Franklin Delano Roosevelt presidenteak sustatutako New Deal-i zegozkionak, eta 1934an hasi zen Neel haietan parte hartzen, beste artista batzuekin batera, besteren artean Jacob Lawrence-rekin, eta haietan jarraitu zuen lanean 1943an bertan behera utzi ziren arte. Neel New Yorken behin-betiko ezarri bezain laster, bere gai fidelena eta iraunkorrena bilakatu zen hiria. Izan ere, bere koadroak, orokorrean hartuta, joan den mendeko erretratu bat dira, Manhattan uharte trinkoan eta bizitasun handikoan garatu bezalaxe. Izan ere Neelek Honoré de Balzac-i keinu eginez "giza komedia" gisa deskribatzen zuen horretarako eszenario perfektua zen Manhattan[18]. 1969an *Time* aldizkarian argitaratutako kritika batek hau zioen, "koadro bakoitza [Neelena] mikrokosmos suntsitzaile bat da, Manhattaneko megalopolisean aldiberean bikaina eta erotzeko modukoa den guztiarena"[19]. Batek Neelen artea ondo ezagutzen duenean, ezinezkoa da hiria eta hango biztanleak artistaren ikuspegitik ez ulertzea.

1938an Greenwich Village utzi zuen Neelek, eta bere bikotekide José Santiago Negrónekin Spanish Harlemera lekualdatu zen. Garai hartan, komunitate hartan izugarrizko aldaketa demografiko bat gertatzen hasi zen, jatorriz Puerto Rico, Kuba eta Dominikar Errepublikakoak ziren gero eta pertsona gehiago jarri baitzen han bizitzen. Susanna V. Temkinek bere saiakeran dioen bezala, El Barrioko eszenak pintatzeaz eta kaleko kultura zaratatsuan parte hartzeaz gain, Neelek, Kuban bizi izan zenetik, lehen aldiz

erretratatu zituen pertsona afroamerikarrak, afrokaribetarrak eta latinoak[20]. Erretratatutakoen artean asko bere moduko talde intelektual progresistetako kideak ziren, oro har komunistak—1930eko hamarkadaren hasieratik pintatzen jardun zituenak— eta ia guztiak zeuden inplikatuta giza eskubideen aldeko borrokan, baina beste asko bere auzokideak ziren, besterik gabe. "Inoiz ez naiz arrotz sentitu East Harlemen", gogoratzen zuen Neelek, "gizatasun delikatua eta abegitsua aurkitzen baitut nire inguruan. East Harlem humanismoaren bataila-eremu bat da, eta hango jendearen aldekoa naiz ni"[21]. Kontuan izanda, orduan eta orain ere bai, pertsona zuriek, gizonezkoek eta klase-pribilejiodunak dutela hegemonia gizartean, Neelek Spanish Harlemen pintatu zituen pertsonetako asko, artistak utzi zituen irudiengatik ez balitz, orain inork ez luke jakingo zeintzuk diren, beren familiek izan ezik. Gainera, hiriko auzo hartara lekualdatu ondoren, bere etxeak—bere estudioa ere izan zena beti—, halako presentzia izan zuen bere lanean: alde batetik, hango giroak eragina izan zuelako bere modeloekin izan zituen intimotasun handiko elkarraldietan; eta bestetik, bere koadroetan irudikatuta agertu zelako askotan eszenaratzearen protagonistatzat ere.

Neel Spanish Harlemen bizi izan zen garaian, non 1962ra arte egon zen, Espresionismo Abstraktuak goraldia izan zuen eta, pixkanaka, baina irmo, ordeztu egin zuen WPAren aroko errealismo soziala, Neelek eta beste hainbat artistek praktikatzen zutena. Urte haietan, Neelek abstrakzio garaikidearen ustezko antihumanismoaren kontrako kritika eta antidoto gisa planteatu zuen bere jardun artistikoa. 1950ean, Jackson Pollocken "jario-pinturek" Estatu Batuetako artearen abangoardia berria definitzen zutenean, Neelek hau zioen *Daily Worker*en gunkariko orrietan: "Arte abstraktuaren eta ez figuratiboaren kontra nago, gizakienganako gorrotoa adierazten duelako. Pertsonak artearen alorretik ezabatzea da bere asmoa, eta horrexegatik ez du sekula arrakasta lortzeko biderik izango"[22]. Neelek bere garaiko pintura abstraktuarekin zuen erlazioa aurreko adierazpenagatik suposatuko genukeena baino ñabartuagoa izan bazen ere —Julia Bryan-Wilsonek bere saiakeran aztertutakoaren arabera—, litekeena da ez objektibotasunaren eta abstrakzio espresionistaren aldeko nahitaezko joera kritikoari men egin nahi ez izateak 1950eko hamarkadan zehar artistari hain arreta gutxi ematearen atzean egotea; garai hartan, gainera, FBI zaintzapean zeukan bere jarduera politikoengatik[23]. Berealdiko garrantzia du, gerra gorengo mailan zenean, Neelek abstrakzioarekiko bere objekzioa argitalpen komunista batean adierazi izanak. Izan ere, baliteke Neel garai hartako polemika politiko eta artistiko zehatz batean parte hartzen ari izana, non komunismoa aurre egiten ari zitzaion kapitalismoari, eta SESB AEBri, eta errealismo soziala abstrakzioari. Bitxia da ikustea, gerra hotzak indarra galdu zuenean, gauza bera gertatu zela abstrakzioarekiko Neelen gaitzespenarekin; are gehiago, bere bizitzako azken hamabost urteetan, modu publiko eta ohiko batean erakutsi zuen aurretik gutxietsi izan zuen estilo artistiko bat hartu zuela[24]. 1962an Neel bizilekuz aldatu zen, East Harlemetik West Harlemera. Bertan, apartamentu bat alokatu zuen 107. Kalearen eta Broadway etorbidearen arteko elkargunean.

Lekualdaketaren ondoren, aldaketa formalak eta estilistikoak izan ziren Neelen obran: formatu handiagoekin lan egiteaz gain, kolore bizi eta ausartagoekin hasi zen esperimentatzen eta baliabide are urriagoak soiltasunez erabili zituen. Gainera, bere konposizioetako gaiek eboluzionatu egin zuten, baita zabaldu ere. Garai hartan, orain bezala, Upper West Sideko biztanleak askotarikoak ziren, beltzen eta latinoen komunitate handiak, immigranteak eta Columbia Univertsitateko ikasleak nahasten ziren han. Hala, diaspora global baten erdian bizi zela, Neelek beste jatorri batzuetako pertsonen aurreneko irudiak pintatu zituen: Asia hegoaldekoak, Ekialde Ertainekoak, Japoniakoak eta Hego Koreakoak; haietako batzuk 1965eko Immigrazio eta Nazionalitate Legeari jarraiki ezarri ziren AEBn. West Harlemen, Neelek bere *corpus* artistiko berritzaileenetako bati ekin zion ere: emakume haurdunen biluziak. Gai hori ez da askotan ageri mendebaldeko artearen historian, eta Neelek emakume haurdunen gorputz dilatatuak irudikatzen zituen moduak, ausardiaz eta irmotasunez, ez du inolako aurrekaririk. Biluzi horiek bezain erradikalak dira garai hartan egin zituen amen erretratuak. Obra horietan, umeen zaintzak berekin dakartzan konplexutasun emozionala eta karga psikologikoa aditzera eman zituen artistak. Izan ere, berak bizitako esperientzia bat zen, lau haurren ama zenez gero; eta horietako bi bakarrik hazi izan zituen helduarora iritsi ziren arte, bere anbizio artistikoak lortzeko borrokan ziharduen bitartean, Meredith A. Brown-ek aztertu bezala bere saiakeran[25].

Aurretik izan zuena baino askoz ere eszenario zabalago bat hartu zuenez, 1960 eta 1970eko hamarkadetako bere obren galeriari hauek gehituzizkion Neelek: garaiko artista, antzezle, kritikari, komisario eta zine-zuzendari famatuen erretratuak, gehienak bera baino belaunaldi bat edo bi gazteagoak zirenak. 1930, 1940 eta 1950eko hamarkadetan erretratatu izan zituen intelektualak eta aktibistak bezain bitxiak eta disidenteak, modelo berri horiek, beren aurrekoen aldean, askoz ere gehiago urruntzen ziren konbentzioetatik beren itxuran eta jarreran. Haien artean askok agerian jartzen zuten LGTBQ zirela (gehienak gizon gayak), homosexualen eskubideen aldeko mugimenduaren hasierako urteetan Neelek erretratatu izan zituenak, alegia. Hala, kointzidentzia horrek aditu asko eraman ditu pintorea hartzera eta goraipatzera kausaren aldeko ageriko defendatzaile heterosexual gisa, Randall Griffeyk bere saiakeran adierazi bezala. Gainera, 1970eko hamarkadan, Neelek kritikari eta komisario feministen erretratuak egin zituen, zeinak bat egin zuten artistaren bizitzaren eta obraren inguruan, eta horrek lagundu egin zuen bere ibilbidearen azken urteetan eman zitzaion aintzatespenean.

Garai hartan asko bidaiatzen zen Neel, herrialde osoan zehar hitzaldiak emateko, diapositibekin azaltzen zituenak. Eta denbora gehiago ere eskaintzen zien bere bi semeei—Richard eta Hartley—, bere erraiei eta bere bilobei; New Yorken pintatu zituen haiek, Spring Lake-ko (New Jersey) bere etxean, eta Hartley eta Ginny Neelen etxean, Vermonten. Obra horiek Neelen familia gero eta zabalagoaren kronika bat dira, begirada maitagarri baina gordina aditzera ematen duena. Gainera, aldaketa handien fede ematen dute, 1960ko hamarkadan izandako kontrakulturaren eztandatik hasi eta 1970ekoaren murrizketa

kontserbadoreetaraino. Are gehiago, bere ibilbidearen azken urteetako irudi hauetan eta beste batzuetan, Neel jabetu egin zen estetika bukatugabe baten potentzial osoaz[26]. Prestakuntzako bozetoak egiten ez zituenez normalean—horren ordez pinturarekin marrazten zuen mihisearen gainean zuzenean—, bere obretan agerikoa zen beti akabera-ukitu horren falta[27]. Dena den, azkeneko urteetan, pintatzeko bere prozesuan, nahita, arrasto gehiago agerian uztea erabaki zuen Neelek, mihisearen azalera zabalagoak hutsik eta modeloen gorputzak bozeto gisa utzita, eta hondoak ia landu gabe erakutsita. Planteamendu horrek sentsibilitate moderno bat zuen beretzat. "Usadio zaharrean egindako artean", esan zuen behinola Neelek, "guztia marrazten zuten azpitik, baina ezkutatu egiten zituzten arrastoak; guztiari ematen zioten akabera. Logikoa denez, niri oso gatzgabea iruditzen zait akabera hori. Arte modernoaren bereizgarria, ordea, azpian den marrazkia ikusaraztea da. Begiratu Matisse [...]. Eta Cézanneren azken obrak; haietako gehienak bukatu gabe geratu ziren"[28]. Neelen pinturak zenbat eta bukatugabeak egon, abstraktuagoak bilakatzen dira, beti.

1956an—Neelen ibilbidearen gunerik ahulenean— Stephen Porter Dunn antropologo kulturalak laudoriozko olerki bat argitaratu zuen, pintorea goresten zuena, bere konpromiso artistikoa eta antza modelo guztiekiko sentitzen zuen identifikazioa goraipatuz, haiek oso desberdinak izanda ere bere aldean. Dunnek Kalkutako Teresa Ama antzeko bat balitz bezala deskribatzen zuen Neel, pintore-bataz jantzita, eta jainkoetsi egiten zuen artista, onarpenik gabeko eta moda pasatako kausen defendatzaile martiri bat zena, haren hitzetan:

> Kidekoa zara / margotzen dituzun pertsonena, jende tristearena, / zeinak hobe hilda egongo balira, edo beste mundu batean / hau ez bezalakoan, inork ez baititu maitatzen ezta deitzen ere / gizaki; / hau da, axola ez duen inork, zuk eta nik baizik. / Zuk diozu bakarrik / paria horiek zure lagunak direla: komunista, / fedea galdu duen poeta erradikala, / Villageko pertsonaiak, lesbianak / baita Park Avenueko emagin bakartia ere, bekatua bezain aberatsa. / Beste batzuentzat ezezagun den herrialde batean bizi badira ere, / pasaporte bat duzu zuk bertarako; / jendea fio da zutaz. / Muga zeharka dezakezu inorentzat susmagarri izan gabe. / Haietako bat dirudizu, / gutakobat dirudizu guretzat.[29]

Neelen aura, pintatu zituen pertsona guztien aldeztaile sutsu gisa, enpatiarako zuen gaitasun mugagabea dela-eta, areagotu baino ez da egin 1984an hil zenetik. Bere ikuspegi artistiko zorrotzak, bere bizitza inkonformistak eta bere nortasunak, xarmagarria eta nolabait ere berezia zenak, miresle berrien merezidun bilakatu dute, eta haien artean daude artista garaikide ugari, besteak beste, Jordan Casteel, Moyra Davey, Barkley L. Hendricks, Simone Leigh, Sharon Lockhart eta Shirin Neshat. Izan ere, zurien nazionalismoak eta xenofobiak gora egiten duen garai honetan, deigarriagoak egiten zaizkigu Neelek bere

pinturaren bidez egindako gizatasunaren aldeko aldarrikapena, arraza- eta kultura-aniztasuna biltzen dituena, haren espiritu demokratiko inklusiboa eta justizia sozialarekiko zuen konpromisoa. Horrek guztiak Neelek hilondoan irabazi duen ospea areagotzen du eta haren artea adierazgarriagoa bihurtu du eta are beharrezkoagoa.

Eta, hala ere, Neel ez zen ez martiri bat ez eta santu bat ere izan, eta ez dugu zertan pentsatu hala izan behar zuenik. Bere "pertsonen irudietan" irudikatutako jendea bezala, karisma handikoa eta konplikatua zen bera, ezaugarri goresgarrien jabe zen, baina bazituen ere ahultasunak, haietako asko bizitzea egokitu zitzaion garaiaren sintomatikoak. Neelek giza izaterari atxikitako zerbait bezala onartzen zuen inperfekzioa, eta oker gaude perfektua zelakoan bagaude. Neelek "giza komedia" jasotzeko eginahal guztiak egin zituen bezala, haren artearen ikuspegi konplexu, zintzo eta sendoa eskaintzea du xede *Alice Neel:pertsonaklehenbizi*erakusketak[30].

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Ikus Neelen biografia sakon bat Phoebe Hoban-en ezinbesteko *Alice Neel: The Art of Not Sitting Pretty* obran, New York, St. Martin's Press, 2010. Ikus ere Patricia Hills, *Alice Neel*, New York, Harry N. Abrams, 1983; eta Pamela Allara, *Pictures of People: Alice Neel's American Portrait Gallery*, Hanover, New Hampshire, University Press of New England, Brandeis University Press-entzat, 1998. Askotan, Neelek "humanismo" hitza eta bere aldaerak, "humanista" eta "humanistiko", erabili zituen bere praktikari buruz hitz egitean. 1970eko hamarkadan, Cindy Nemserrekin izandako elkarrizketa batean, Neelek zioen: "Hasiera-hasieratik defendatu nituen gizakiak"; ikus "Alice Neel", Nemser, *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists*, New York, Icon Editions, 1995, 110. or. Neelek adierazi zion Eleanor Munrori: "Ez nion inoiz eskola bati jarraitu. Ez nuen inoiz artista bat imitatu. Ez nuen inoiz halakorik egin. Humanista bat naizela uste dut"; ikus Munro, *Originals: American Women Artists*, New York, Simon and Schuster, 1979, 128. or.

2. Mike Gold, "Alice Neel Paints Scenes and Portraits from Life in Harlem", *Daily Worker*, abenduak 27, 1950, 11. or.

3. Alice Neel, elkarrizketa Werner eta Yetta Groshansekin, ca. 1980, Werner eta Yetta Groshansen dokumentuak, 1926–1997, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

4. Gold, "Alice Neel Paints Scenes and Portraits from Life in Harlem", 11. or.

5. Michael (Mike) Gold, erakusketarako saiakera, *Paintings by Alice Neel*, apirilaren 23tik maiatzaren 23ra, erakusketaren foiletoa, New York, New Playwrights Theatre, 1951.

6. "[Erretratu] hitzak hain konnotazio burgesa du", zioen Neelek 1974an. "Ez zaizu egokiago iruditzen 'pertsonen irudiak'? Nik egiten dudana ez da inolaz ere Harvard Club-en zintzilik ikusiko zenukeena". Piri Halasz, "Alice Neel: 'I have this obsession with life'", *Art News* 73, 1. zk. (1974ko urtarrila), or. Ikus ere Allara, *Pictures of People*, 16. or.

7. Hills, *Alice Neel*, 134, 167. or. Neelek behin eta berriro zioen artea "historiaren modalitate bat" dela, Wendy Slatkin, "Alice Neel (1900–1984)", *The Voices of Women Artists*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1993, 263. or.

8. José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*, itzul. Helene Weyl, Princeton, Princeton University Press, 1968, 26, 38. or. Gaz. arg.: *La deshumanización del arte*, 1925. O. C. III, Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, 368, 367. or. Ortegaren iritzia arte modernoari buruz, murriztailea ez ezik, kasu askotan zeharo zehaztugabea ere bada, ez baititu kontuan hartzen XX. mendeko arte abstraktuan neurri handi batean indarrean zeuden balio humanistak.

9. Slatkin, "Alice Neel (1900–1984)", 262. or.

10. Neelek alderdi komunistarekin zuen erlazioari buruz, ikus *ibid.*, or.: "Alderdi Komunistako kide egin nintzen lehenengo aldia 1935 inguruan izan zen. Baina inoiz ez naiz komunista on bat izan. Gorroto diot burokraziari. Bilerek ere ateratzen ninduten nire onetik [...] Hala ere [alderdi komunistak] nahikoa eragin izan zuen nire obran". Ikus ere Hoban, *Alice Neel*, 118. or.; eta Hills, *Alice Neel*, 60. or. Andrew Hemingwayren hitzetan, baliteke Neel taldean sartu izana, neurri batean, arrazoi honengatik: "zegoen kritika irmoena eskaintzen zuen, klase, arraza eta sexu desberdinkeriari buruz"; ikus Hemingway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926–1956*, New Haven, Yale University Press, 2002, 247. or. Gainera, alderdiko kide izateak erraztu egiten zuen emakume anbiziodunek eta argiek, Neel bezala, bizitza publikoan modu orokorrago batean esku hartzea—hau da, euren muskulu politiko, sozial eta intelektuala erabiltzeko— gizarte konbentzionalak haientzat itxita zituen eremuetan, gizarte horrek oso hertsiki definitzen baitzituen genero-rolak, emakumeak etxeko eremura baztertuz.

11. Neelek 1971n idatzi bezala, "Irain eta diskriminazio guztiak dira parte giza arraza bulkatua dagoen arratoi lasterketa izugarri horretan"; ikus titulurik gabeko adierazpena, *Daily World*, apirilak 17, 1971, 47. or. Slatkin-en berresandako komentario batean, "Alice Neel (1900–1984)", 263. or., Neelek zioen: "Gustuko dut New Yorkeko arratoi lasterketarekin orain suntsitzen den guztiagatik suntsitutako pertsonak pintatzea". Neelek gauza bera adierazi zuen bestelako hitz batzuekin 1979an: "Txitxikov bezalakoa naiz Gogolen *Arima hilak* liburuan, arimen bildumagilea, alegia. Nire obren aurrenetako helburu bat da pintatzen ditudan pertsonen psikologian aditzera ematen diren desberdinkeriak eta presioak agerian uztea". Neel, aipua, hemen: Patti Goldstein, "Soul on Canvas", *New York* aldizkaria, uztailak 9–16, 1979, 76. or. Eta azkenik: "Psikologikoki edo beste edozein modutan hiriak suntsitutako pertsonak gustatzen zaizkit. Bizitza modernoak inposatzen duen tentsio izugarri hori sufritzen dute. Horren guztiaren emaitzak erakustea gustatzen zait". Neel, aipua, hemen: Lynn F. Miller eta Sally S. Swenson, *Lives and Works: Talks with Women Artists*, Metuchen, New Jersey, eta Londres, Scarecrow Press, 1981, 124. or.

12. Alice Neel, "I Paint Tragedy and Joy", *New York Times*, urriak 31, 1976.

13. Hoban, *Alice Neel*, 24. or.; Hills, *Alice Neel*, 24–25. or.

14. Robert Henri, *The Art Spirit: Notes, Articles, Fragments of Letters and Talks to Students, Bearing on the Concept and Technique of Picture Making, the Study of Art Generally, and on Appreciation*, 1923; berrinpr. New York, Harper and Row, 1984, 111. or.

15. Hills, *Alice Neel*, 22. or. Neelek sarritan esan ohi zuen *Ahalegin hutsala* bere obra garrantzitsuenetako bat zela.

16. Ikus James K. Monte, *22 Realists*, erak. kat., New York, Whitney Museum of American Art, 1970. Whitney-ko eta New Yorkeko beste museo batzuetako erakusketetako bat izan zen hau, non ageriko modu batean baztertu zen Neelen obra, eta omisio horrek eragin zuen, hain zuzen, feministak elkartzea artista sustatzeko 1970eko hamarkadan.

17. Hilton Kramer kritikaria zeharo eszeptikoa izan zen Neelen teknikaren meritu artistikoak zirela-eta. Bere erreseina gogorrenetako bat idatzi zuen 1974an Whitney Museum-en artistari egin zitzaion atzera begirakoa zela eta: "Modeloaren aurpegitik at [...] Neel andrearen arretak gainbehera egiten du, eta besterik gabe desagertzen da espresio piktoriko bat mantentzeko duen gaitasuna. Baldartasuna aurkitzen dugu hemen —irudiaren

errepresenta- zioan, marrazkiaren tratamenduan eta motiboaren kontrol orokorrean— esti- loaren baitan ez dagoena, oinarrizko gaitasun baten baitan baizik". Kramer, "Art: Alice Neel Retrospective", *New York Times*, otsailak 9, 1974.

18. Ikus Hoban, *Alice Neel*, 241–242. or. Hobanek dioenez, Neel lehen aldiz konparatu zen Balzacekin 1960an egin zuen adierazpen batean, *The Hasty Papers* izeneko *beat* argitalpen batean.

19. "Painting: Changing Scenes of Childhood", *Time*, urtarrilak 3, 1969, 49. or.

20. Gai horiek 2017an Hilton Alsek antolatutako *Alice Neel, Uptown* erakusketa adierazgarriaren muina osatu zuten. Ikus Als, *Alice Neel, Uptown*, erak. kat., New York, David Zwirner Books; Londres, Victoria Miro, 2017.

21. Gold, "Alice Neel Paints Scenes and Portraits from Life in Harlem", or.

22. *Ibid.* Horrek esan nahi du Neelek ez zuela oso ondo ulertzen espresionismo abstraktua. Izan ere, New Yorkeko Eskolako artistak ahalegindu egin ziren giza izatea iradokitzen, hiztegi abstraktu batez baliatuta izanda ere.

23. Neeli buruzko FBIren fitxategiak agentziaren aldetik artistari egindako jarraipena eta harekiko susmoak biltzen ditu 1948 eta 1959 bitartean.

24. Debate honen terminoetan sakontzeko, ikus Francis Frascina, ed., *Pollock and After: The Critical Debate*, New York, Harper and Row, 1985; Serge Guilbaut, "Postwar Painting Games: The Rough and the Slick", 30–79. or., eta Benjamin H. D. Buchloh, "Cold War Constructivism", 85–110. or., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, Serge Guilbaut arg., Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990; Matthew Cullerne Bown, *Art under Stalin*, Oxford, Phaidon Press, 1991; Okwui Enwezor, Katy Siegel eta Ulrich Wilmes, *Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965*, erak. kat., Munich, Haus der Kunst; New York, Prestel, 2016; eta John J. Curley, *Global Art and the Cold War*, Londres, Laurence King Publishing, 2018.

25. Behin baino gehiagotan, Neelek "dikotomia izugarria" deitu zion esperientzia horri; ikus Hills, *Alice Neel*, 29. or.

26. Neelek 1965ean James Hunterri egin zion erretratua erakusketa honetan egon zen ikusgai, 2016an: *Unfinished: Thoughts Left Visible*, The Metropolitan Museum of Art. Gehiago jakiteko "bukatu gabea"-ri buruz, Neelen eta beste artista batzuen testuinguruan, ikus Kelly Baum, Andrea Bayer eta Sheena Wagstaff, ed., *Unfinished: Thoughts Left Visible*, erak. kat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016.

27. "Nik aldi berean marraztu eta margotzen dut, funtsean modernoa den zerbait", zioen Neelek. Ikus Alexander Russo, "Alice Neel", *Profiles on Women Artists*, Frederick, Maryland, University Publications of America, 1985, 197. or.

28. Judith Higgins, "Alice Neel and the Human Comedy", *Art News* 83, zk., 1984ko urria, 77. or.

29. Stephen Porter Dunn, *Some Watercolors from Venice, and Other Poems*, Riverdale, New York, Coalbin Press, 1994, 61–62. or.

30. Helen Molesworthek Neelen mugak eta kontraesanak aztertzen ditu Getty-ko bere podcasteko atal batean. Ikus Molesworth, Simone Leigh eta Moyra Davey-rekin, "Alice Neel: Viva la Mujer", azaroak 12, 2019, Recording Artists-en, podcast, 35:33, https:// www.getty.edu/recordingartists/season-1/neel/

IZAKI POLITIKOAK

KELLY BAUM

Alice Neel izaki politikoa izan zen goitik beheraino: humanista erradikala, liburu honek planteatu duen moduan. Baina zein garaitan lortu zuen bere erradikaltasunak goren unea? Lider komunista gailenez eta Fronte Popularraren manifestazioez egin zituen koadroetan, uste denez. Obra horietan agerian geratzen da justizia sozial eta ekonomikoarekiko hartua zuen konpromisoa. Dena den, irudi horiek Neelen ideia politikoen erakusgarri agerikoenak eta, nolabait, kontserbadoreenak baino ez dira, zeren eta, zenbat eta gutxiago erakutsi eta argitu, orduan agertzen baitzuen artistak erradikaltasunik handiena; hau da, itxuraz inolako adierazpen politikorik egiten ari ez zenean[1]. Izan ere, benetan aurkitu nahi badugu Neelen "humanismoaren" alde "erradikala", ustekabeko lekuetan bilatu beharko dugu: adibidez, espezie arteko bakanalen errepresentazioetan edo suizidentzako ospitale-pabiloiak zein emakume haurdunen sabelak irudikatzeko zituen moduan. Horiek bezalako "beste leku batzuk" aztertzeak, gainera, artistaren feminismoaz aritzeko aukera ematen digu; azken horrek ere iturri ezagunetan eta hain ezagunak ez direnetan ditu sustraituta bere oinarriak.

PINTATU ZURE LEKUA

Neelek, 1930eko hamarkadaren hasieran New Yorken ezarri zenean, hiriko politika progresisten epizentroa aukeratu zuen bizilekutzat: Greenwich Village, aktibista eta intelektual ezkertiarrak nagusi zituen komunitatea. Baina, Neelek lehendik ere ezagutua zuen auzoa 1927 eta 1930 bitartean, izan ere, garai hartan hiriaren goiko aldean bizi zen Carlos Enríquez senarrarekin, eta handik igarotzen zen egunero Fanya Foss-ek erdialdean zuen dendara lanera joateko. New Yorkera itzuli zenean Kenneth Doolittle bikotekidearekin, 1931–32an, Neeleketxe batalokatuzuen Corneliakalean. Urteparebatetagero, 1934an, West 17.kalera lekualdatu zen. Bi pisuak oso gertu zeuden AEBko Alderdi Komunistaren (CPUSA) egoitzatik; West 12. kalean zegoen egoitza, 35. zenbakian. Eraikin hartan bertan alderdira afiliatutako erakunde batzuek lokalak zituzten alokatuta, nola ziren *The Daily Worker* egunkaria, New York Workers School, Workers Bookshop, Young Communist League eta National Negro Congress. Zonalde berean zituzten beren bulego nagusiak, baita ere, Artists' Union sindikatuaren eta Artists' Committee of Action batzordearen *Art Front* aldizkariak; *New Masses* eta, gerora, *Masses & Mainstream* agerkariek, biak ere argitalpen komunistak; eta NAACPek (National Association for the Advancement of Colored People–Koloreko Jendearen Aurrerabiderako Elkarte Nazionala) —haren

leihoan "A MAN WAS LYNCHED YESTERDAY" ("Atzo gizon bat lintxatu zuten") zioen bandera bat egoten zen maiz zintzilik 1930eko hamarkadaren bukaera aldera[2]—. Greenwich Villagen ohikoa zen sozialistekin eta eskubide zibilen defendatzaileekin topo egitea, eta Neel han bizitzeak agerian uzten zuen, baita sendotu ere, artistak politika erradikalarekiko zuen konpromisoa. Ez da harritzekoa Neel AEBko Alderdi Komunistara afiliatu izana 1935ean (urte haietan beste emakume askok egin bezala), ez eta bere bizitza osoan zeharbeltzen liberazioa babestu izana[3].

Cornelia kalera bizitzera joan izanak bere "pintura iraultzaileak" deitu zituenaren hasiera ere markatu zuen[4]. Mihise horiek sarritan irudikatzen dituzte bizitza errealeko iraultzaileak, gehienak CPUSAko kideak, kontuan hartuta alderdiak justizia ekonomikoa eta langileen eskubideak ez ezik, beltzen askapena defendatzen zuela, baita Puerto Ricorena ere. (1919an sortu zen unetik ia, CPUSAk klase zapaldutzat aitortu zituen afroamerikarrak, eta eskubide zibilen inguruko ekintza-plan zabalari ekin zion)[5]. 1930eko eta 1950eko hamarkaden arteko Neelen modeloetako batzuk aktibista politikoak ziren izatez, sindikalistak barne, haien artean Pat Whalen, Ella Reeve "Mother" ["ama"] Bloor eta "Brother" ["anaia"] Bill McKie (1953). Hala eta guztiz ere, haietako gehien-gehienak artistak eta intelektualak ziren, beren inplikazioagatik nabarmentzen zirenak klase-borrokan eta eskubide zibilen alde, baita beren sormenaren alde ere. Haietako batzuk ziren Art Shields (1951) kazetaria, Sam Putnam (1933) itzultzailea, Harold Cruse eruditua, Alice Childress dramaturgoa eta aktorea[6], Kenneth Fearing poeta eta nobelagilea, Mercedes Arroyo hezitzailea eta historialaria[7], Hubert Satterfield (1952) eta Alvin Simon (1959) idazleak, eta Phillip Bonosky eta Mike Gold editoreak eta autoreak.

Erretratatu zituen pertsonetako batzuk izenez bakarrik ezagutzen zituen Neelek, adibidez *ama* Bloor—litekeena da haren hil-oheko irudia egiteko *Life* aldizkariko argazki batean hartu izana inspirazioa—; beste batzuekin, ordea, militantzia politiko nahiz artistikoko proiektuetan kolaboratzen zuen, Greenwich Villagen zein Spanish Harlemen (hara joan zen bizitzera 1938an). Izan ere, pintatzen zituen disidenteen zirkulu beretan mugitzen zen Neel gehienbat. Ezkerreko zenbait erakunderen inguruan eratutako komunitate politikoak eta intelektualak[8] iturri berezi ki joriak izan ziren bere obretarako pertsonaiak aurkitzeko. Gold eta Childress, adibidez, New Playwrights Theatre-ko zuzendaritza-batzordeko kideak ziren; 1951n Neelen obrak jarri zituzten ikusgai bertan, eta Goldek saiakera bat idatzi zuen erakusketarako *ad hoc*. Childress eta Arroyo irakasleak ziren Jefferson School of Social Science-n; Neelek zenbait ikastaro egin zituen eskola hartan 1940 eta 1950eko hamarkadetan, eta bertan eman zuen diapositibak erabilita egin zuen aurrenetako hitzaldietako bat 1953an[9]. Putnamek, Shieldsek eta Goldek artikuluak argitaratzen zituzten Bonosky editore zuen *Daily Worker* egunkarian; Goldek Neeli buruzko saiakera bat idatzi zuen behin agerkarirako. Bonosky, Childress eta Gold kolaboratzaileak ziren *New Masses* eta *Masses & Mainstream* aldizkarietan; Bonosky eta Gold editore ere baziren bi argitalpenetan. Hedabide horiek noizean behin

ageri dira Neelen erretratuetan: Mike Goldek *New Masses*en ale batetik gertu ditu eskuak ezarrita[10]; Pat Whalen-ek, aldiz, *Daily Worker*ren ale baten gainean jarrita ditu ukabilak, eta *Kenneth Fearing*koadroaren ezkerraldean bigarren planoan ageri den pertsona batek ere egunkari horren ale bat darama besazpian. Neelek berak ilustrazioak egiten zituen noizean behin *Masses & Mainstream*erako, baita haren ondorengo *Mainstream*erako ere[11].

Neelek iraultzaileak pintatzen jarraitu zuen 1962an Upper West Side-ra lekualdatu eta gero, eta bere erretratuetarako eskubide zibilen aldeko eta feministen mugimenduetako liderrak aukeratzen zituen bereziki; 1960ko hamarkadarako mugimendu haiek ezarriak zituzten beren erakundeak, CPUSAz aparte. Hugh Hurd (1964) izan zen Neelek aukeratuetako bat, baita Kate Millett, Benny Andrews, Irene Peslikis, Linda Nochlin eta Faith Ringgold ere.

Garai horretakoa da, baita ere, Neelek egindako Che Guevara marxista iraultzailearen marrazkia, azken hori Bolibian exekutatua izan eta gutxira egina haren heriotzaren froga gisa prentsak hedatu zituen argazkietako batean oinarrituta. Guevarak izan ezik, Neelen modelo guztiek begietara begiratzen diote behatzaileari, harengana zuzenduta eta, aldi berean, inplikatuta. Horren erakusgarri da, adibidez, James Farmer-en koadroa: Flushing Meadows-eko (Queens) Nazioarteko Erakusketan manifestatzen ari zela CORE (Congress for Racial Equality, Arraza-berdintasunerako Biltzarra euskaraz) erakundeko beste kide batzuekin batera atxilotua izan zen urtean irudikatu zuen Neelek[12]. Obra hori pertsonaiaren kontzentrazioaren, determinazioaren eta indarraren estudio bat da, kopeta zimurtuta eta gorputza estututako ukabila balitz bezala tenkatuta ageri dena. Politikoki, Neel asko identifikatzen zen Farmerrekin, baita erretratatu zituen gainerako erradikalekin ere. Izan ere, berdintasunarekiko konpromisoa partekatzeak eraman zuen hasiera batean haiek irudikatzera.

"Ezker zaharraren" base militanteak ere ageri dira Neelen koadroetan, baina ia beti manifestazio kolektiboen testuinguruan. Horren adibide bat da *Uneeda galleta-fabrikako greba* (*Uneeda Biscuit Strike*, 1936), non poliziak, zaldi gainean, borraz ari diren jotzen grebalariak, eta *Naziek juduakhiltzendituzte* (*Nazis Murder Jews*), urte hartan bertan pintatua, Neelek berak parte hartu zuen faxismoaren eta genozidioaren aurkako manifestazio bat dokumentatzen duena[13]. *Salbatu Willie McGee* (*Save Willie McGee*, ca. 1950) pinturak Mississippiko gizon beltz baten aldeko manifestazio bat irudikatzen du; bortxaketaz akusatua, kondenatu egin zuten, bidegabe askoren ustez, eta gertakari horrek atentzioa eman zien bai komunistei bai eskubide zibilak defendatzen zituztenei.

McGeeri omenaldi bat egin zioten preso politiko gisa *Masses & Mainstream*eko 1950eko uztaileko alean, eta haren epaiketak oihartzun handia izan zuen bai hedabide horretan bai *Daily Worker*ren 1950 eta 1951 artean; azken urte horretan exekutatu zuten McGee.

Aldaketa politikoaren eragileak pintatzeaz gain, Neelek koadro ugari eskaini zizkien Hal Foster arte-historialariak "prekariatua" deitu izan dien haiei; indarkeriaren eta diskriminazioaren aurrean bereziki zaurgarriak diren pertsonek osatutako klaseari, alegia[14]. Prekariatuaren barruan jende prekarioena irudikatzeko joera erakutsi zuen Neelek: koloreko pertsonak eta pobreak, bereziki emakumeak eta umeak, gehienak immigranteak, pobrezia, sexismoa eta etnofobia jasaten zituen jendea. Eta, hain zuzen ere, pertsona haien alde egiten zuten borroka Neelek betikotutako disidenteek, zeinengana hurbiltzen baitzen solidaritateak eta ardurak eramana. 1926 eta 1927 bitartean hasi zen klase desfaboratuenetako eta langile-klaseko gutxiengo etnikoak irudikatzen, bere senarrarekin Habanan bizi zenean. Atzera New Yorkera bueltatzean heldu zion berriro gaiari, Depresio Handiaren aldirik okerrenean. Aldi hartako Neelen obrek pertsona zehatzak, identifikagarriak, erakusten dituzte, eta horren adibide ditugu *Pobrezia ikertzen Russell Sage Foundation-en* (*Investigation of Poverty at the Russell Sage Foundation*, 1933), non zazpi ume dituen ama etxegabe bat eta bi gizon behartsu beren kasuak azaltzen ari diren fundazioko kideen aurrean. Obra horiek kutsu didaktikoa eta moralizantea dute, eta agerian uzten dute Neelen alderdirik kontserbadoreena.

Askoz ere hunkigarriagoak dira Spanish Harlemgo erretratuak, non bakarka nahiz talde txikitan irudikatuta ageri diren bere auzokide beltzak eta puertorricarrak, haietako batzuk bere senideak. Irudi horiek, soilak xehetasunetan, eta arau narratibo konbentzionalik gabeak, bereziki zuzenak dira. Hasiera batean haietako asko CPUSAren inguruko espazio ez-artistikoetan eman ziren ezagutzera: New Playwrights Theatre-k 1951n Neeli eskaini zion erakusketan *Mercedes Arroyo*, *Familia hispanoa* (*The Spanish Family*), eta *T.B. Harlem* obrak aurkeztu ziren; *Mainstream*ek Georgie Arceren marrazki bat argitaratu zuen 1958ko ekaineko alean[15]. Neel erabat jabetzen zen Bigarren Mundu Gerraren aurretik eta ondoren Spanish Harlemen jasandako zailtasunez: gosea, gaixotasunak, analfabetismoa eta langabezia, besteren artean. Eskasia horiek guztiak esplizituki aipatzen ditu *T.B. Harlem* lanean, Carlos Santiago Negrónen—bere bikotekide Joséren anaia— erretratu zirraragarrian; tuberkulosi tratamendua jaso ondoren irudikatu zuen, kontuan hartuta gaixotasun horrek neurrigabe erasaten zituela (baita oraindik ere) koloreko pertsonen komunitate pobreak[16]. Neelek martiri garaikide bat balitz bezala irudikatu zuen Carlos, gaixotasunaren eta opresioaren sinbolo gisa bularra bendaz estalia zuela. Hala ere, Neelentzat biktima soilak baino askoz gehiago ziren Spanish Harlemgo biztanleak. Horregatik, bere erretratuek oreka delikatua islatzen dute: pobreziaren karga fisikoa eta psikologikoa aditzera ematen dute, baina, era berean, baita modelo bakoitzaren berezko duintasuna eta ekintza-gaitasuna ere. Hala, agerikotasuna ematen diete neurri handi batean arte ederren testuingurutik aldenduta geratzen ziren pertsonei, eta gizaki kategoriaren barruan goi-klaseko gizon zuriek denbora luzez hartua zuten monopolioa hausten dute horrela.

T.B. Harlem bezalako koadroetan, aldaketa handi bat ere antzematen da Neelen praktikan. Artistak ia beti jardun zuen bere etxean lanean, baina 1938ra arte—eta salbuespen gutxi tartean— zuriak nagusi ziren

auzoetan bizi izan zen eta bere modeloak pertsona zuriak izan ziren ia soilik, gehienak lan-arloko lagun minak. Erretratu horiek "kidekoen" arteko antzekotasunak dokumentatzen dituzte. Spanish Harlemen, aldiz, baldintzak bestelakoak zirenez, zailagoa zen artistaren eta modeloaren arteko lotura lortzea. Neelek bazuen halako joera bat El Barrio idealizatzeko, eta bere kontakizuna pertenentzian, estimuan eta abegian zegoen oinarritua, hau da, arrazen, etnien arteko harmonian. Bere hitzetan, ez zen "turista" soil bat edo ikusle bat beltzez eta latinoz osatutako auzotegi batean[17]. Eta hori egia zen neurri batean. José, Neelen lehen seme Richarden aita, puertorricarra zen, eta artista bizi zen eraikinetik gertu bizi zen haren familia handia. Neelek, zeinak nahiko ondo hitz egiten zuen gaztelaniaz, aktiboki parte hartu zuen El Barrioko bizitza politikoan eta kulturalean. Hogei urtez bizi izan zen bertan, eta ez zuen auzoa utzi bere etxejabeak prezio berean apartamentu handiago bat eskaini zion arte. Hori esanda, bizitegi-auzo bateko klase ertaineko emakume zuri bat zen aldetik, artistak pixka bat lekuz kanpo egon behar zuen El Barrion nahitaez, ez baitzen erabat arrotza, ezta bertakoa ere. Gauza bera gertatzen zen bere modeloekin. Immigrante iritsi berriak eta lehen belaunaldiko hiritarrak ziren heinean, ziurrena da pertsona haiek ere antzeko zerbait sentitu izana, erabatekoa izatera iristen ez zen pertenentzia-sentimendua alegia: Manhattan uhartearen parte eta arrotz era berean. Izan ere, artista eta bere modeloak elkartzen ziren lekuan elkartzeko—Neelen etxean, El Barrio auzoaren erdi-erdian—, denek ere "kanpora bidaiatu" beharra izan zuten, nolabait esateko, atalase bat zeharkatu beharra lurralde ezezagun batean barneratzeko, izan etxe batean, auzo batean, hiri batean edo herrialde batean.

Eta horrek, aldi berean, koadroetan ere bat-batean hedatzen den drama handiaren eszenario bat sortzen du. Behin eta berriro, artistak eta modeloak, bakoitza mihisearen alde batean, elkarri nola egiten dioten aurre ikusten dugu. Bi aldeen arteko distantzia txikia da; ordea, nabarmena da arrakala kulturala. Neelen asmoa beti izaten zen bere modeloekin konexioa ezartzea, baina ahalegin horren emaitza berdin-berdin izan zitekeen elkarren aitortzarik eza ala elkarrekiko gertutasuna. Bere erretratu intimoenetan, modeloak pinturaren planoan bermatzen dira eta mugaraino betetzen dute mihisea; hala, gertutasun fisikoa sentiarazten dute, baita emozionala ere. Horren adibide dugu *Mutil hispanoa* (*A Spanish Boy*, 1955), Georgie Arce irudikatzen duena; Neelek urteetan zehar askotan pintatu izan zuen mutiko hura, eta nahiko gertuko harremana zuen berarekin. Arcek aurpegi egiatia erakusten du, jakinguraz betea, eta bere jarrerak konfiantza eta gertutasuna iradokitzen ditu. *Familia hispanoa* (*The Spanish Family*, 1943) lanean, aldiz, beste norabide bat ikusten da, eta bertako pertsonaiak—Joséren koinatua eta bere hiru seme-alaba— koadroaren hondoaren kontra ageri dira kokatuta. Familia-loturak egon arren, ez da afektu-kutsurik antzematen Neelen eta Negrón familiaren artean. Mutikoak nekatuta ematen du, amak bertan ez balego bezala, eta neskatilak oharkabe. Anbibalenteagoa da *Bi neska, Spanish Harlem* (*Two Girls, Spanish Harlem*, 1959). Horretan, Antonia eta Carmen Encarnación, biak jakin-minez baina inolako segurtasunik gabe, Neelen begirada saihesten ari dira, Carmen bereziki, bere gorputza maskor bat balitz bezala ari baita bere barnera biltzen. Beste erretratu batzuetan urruntasun handiagoa nabari da; modeloek susmoa transmititzen dute, desafioa, baita

etsaitasuna ere. Horren adibide dira *Bi mutil puertorricar* (*Two Puerto Rican Boys*, 1956), *Georgie* (1950) eta *Georgie Arce 2. zk.* (*Georgie Arce No. 2*, 1955). Azken horretan, Arcek, koskortuago, begirada zorrotza itzultzen dio Neeli kopeta ilunaren azpitik, eta labana bat erakusten du haren aldera —Neeli zintzurra mozteko plantak egiteko erabili omen zuen bera, akaso—[18]. Labana gomazkoa izateak eta Arce itxurak egiten aritzeak ez du murrizten islatzen duen gaizkinahia, batez ere labana Neeli berari ez ezik aurrean duen errealitatea ezagutzen ez duen ikusleari ere zuzentzen diolako.

Erretratu horiek ikasbide praktiko garrantzitsuak eskaintzen dituzte "erradikalak" Neelen obran duen eginkizun elemenia iradokitzean, batzuk beste batzuk baino nabariagoak. Izan ere, aurreko paragrafoan aipatutako koadroek agerian uzten dutenez, artistaren zintzotasuna bere jarrera politikoa bezain probokatzailea zen, batez ere giza harremanen konplexutasunaz eta kulturarteko elkartrukearen intentsitateaz ari zenean. Batzuetan, Neelen obrek aditzera ematen digute probabilitate bera dagoela gure artean elkar ulertzeko zein halakorik ez gertatzeko. Batzuetan, komunikazio intersubjektiboak bai gatazkaren bai elkartasunaren gaitzespena nahiz onarpena dakar berekin. Judith Butler, Simon Critchley eta Thomas Keenan filosofoek identifikatua dute dilema hori—besteekin elkartzearen "konplexutasun jasanezina"— jardun etiko ororen zereginaren funtsezko alderdi gisa[19]. "Baliteke garrantzizkoena izatea", idatzi du Butlerrek, "aitortu beharrean gaudela etikak gure burua arriskatzea eskatzen duela, hain zuzen ere momentu batzuetan non ez dakigun [...]. Beste norbaitek zu zuzentzea oinarrizko premia bat da, estualdi bat, jakina, baina baita aukera bat ere, norbait zutaz arduratzekoa, hark zurie skatzekoa [...] hunki zaitezen, ekiteko prest jar zaitezen [...]. Planteamendu horretatik esplikazio bat ematen saiatzen bagara, ez gara arduragabeak izango; edo, hala izanez gero, barkatu egingo zaigu ziurrenez"[20]. Neelek, hain zuzen, bere karrera osoan zehar hartu zituen arrisku horiek, baina inoiz ere ez El Barrioko bere erretratuetan baino argiago.

PINTATU ZURE DESIOA

Bere ibilbidean zehar, Neelek beti aukeratu zituen artista gutxi —are gutxiago emakumeak baziren— aurretik irudikatzera ausartu izan ziren gaiak, eta artearen historian ezohikoak diren zintzotasunez eta lotsagabekeriaz irudikatu zituen gainera. Gai horietako asko oso intimoak dira: gai pozgarrietatik lazgarrietaraino, fantasiaren munduari lotutakoak tartean direla. Bere artearen erdigune bihurtzean, Neelek adierazpen bisuala eman zien emakumezko esperientziaren kategoriei, kultura patriarkalak aspaldian ezikusia egin, mespretxatu eta baita zentsuratutakoei ere. Eta horiek ez dira nahitaez bere obra ezagunenak, baina bai erradikalenetako batzuk, hain zuzen ere tabutzat hartzen ziren gaiei heltzen dietelako. Gailenetakoen artean daude 1930eko hamarkadan sortu zituen irudi erotikoak: guztiek eszenaratzen dute bere erabakitasun sexuala[21]. Edukiaren

berezitasunagatik, Linda Nochlinen iritziz espezieetatik bakanenean sartzen da Neel: ordura arte gizonen monopolioa zen lurralde bat —erotikoa— beretzat aldarrikatu zuen emakume artista[22].

Neelen erotismoa bi kategoria orokorretan sailka daiteke: bere maitaleen irudiak—bakarrik, sarritan lo irudikatuak— eta artista haietakoren batekin erakusten duten irudiak. Har dezagun, adibide gisa, Neelen eta José Negrón biluziaren akuarela, 1935 inguruan pintatua. Neelek buru atzean du eskua, odaliska baten moduan; Negrón, berriz, tente dago, ezkerreko eskua modu iradokitzailean zakilaren ondoan duela. Bikotea, obra behatzen ari denari aurrez aurre begira, bien arteko ezkontzaz kanpoko harremana erakusten ari da, errudun sentitu gabe eta horregatik barkamenik eskatu beharrik gabe. *Alice eta José* (*Alice and José*, 1938) pintura hunkigarrian, pertsonaiak elkarren ondo-ondoan ageri dira ohean, begiak itxita dituztela, Negrónen burua Neelen sorbaldaren gainean etzana eta artistaren adats joria burkoaren gainean zabalik. Beste adibide batzuetan, artista berez ez da ageri, baina sumatu egiten da bere presentzia, irudiaren sortzaile gisa eta baita protagonista gisa ere. Izan ere, Neelen ikonografia erotikoan, berea da beti perspektiba, eta ez beste inorena. Horren erakusgarri dugu *Kenneth Doolittle* (1932), non modeloa eskortzoan dagoen marraztua, goitik begiratuta.

Konposizio berezia da, gaiztoa eta lotsagabea; bertan Doolittle lo ageri da, gurutze baten azpian etzanda, hankak zabal-zabalik eta genitalak bistan dituela. Askoz ere samurragoak dira, baina sentsualtasunez josiak haiek ere, artistak egin zituen Negrónen irudiak, bereziki *Josélotan* (*José Asleep*, 1938) olio-pastela. Neelek aukeratutako perspektibari esker, Negrónen ondoan ohean eserita imajinatzen dugu gure burua. Haren zaurgarritasuna aprobetxatuz, gure begiradak, Neelenak bezalaxe, zeharkatu egiten du bere gorputza eta gozatu egiten du bere edertasunaz.

Bada akuarela-sorta aipagarri bat, Doolittleren marrazkiaren eta Negrónen olio-pastelen eta akuarelen arteko aldian sortua, Neel beste maitale batekin, John Rothschildekin, irudikatzen duena.

Bat-bateko irudiak baino gehiago, narrazioak dira, eta orokorrean askoz ere kontakizun konplikatuagoa eratzen dute. *Bizipoza* (*Joie de Vivre*, 1935) espezie arteko bakanal lizun bat da, gizon baten —John— eta emakume-gorputza duten hiru txerri emeren arteko plazer polimorfikoaren eszena bat[23]. Johnen zakil tentea Neel irudikatzen duen txerri emeren aldera dago zuzendua. Johnen ezkerreko bota, oinetik ihes egin eta paperean barrena aurrera egin duena, klitoria ari zaio kilimatzen Neelen irudikapenari. Lore eta kopa nahasmahas bat maitaleen inguruan ari da grabitatzen, eta bi botila ardo tango bat ari dira dantzatzen. *Bizipoza* erdibidean da postal pornografiko baten eta Disney erako animazio baten artean —bereziki iradokitzailea da *Silly Symphonies* saileko *Flowers and Trees* (zuhaitzak eta loreak, 1932) animazioko film laburrarekiko duen paralelismoa—, eta alegoriatzat har daiteke, baina aipatzekoa da XX. mendeko artean emakumeen plazerraz egindako irudikapenik deshinibituetako bat dela. Benetan ohiz kanpokoa da Neel horrelako lan bat sortzera ausartu izana 1935ean.

Obra horrekin loturiko bi akuarelak ere ezohikoak dira, baina oraingoan, beren libido-kargagatik baino gehiago, beren xalotasunagatik eta lotsagabetasunagatik. *Titulurik gabea (Alice Neel eta John Rothschild bainugelan)* [*Untitled (Alice Neel and John Rothschild in the Bathroom)*] lanak sexu-saio baten aurretiko errutina edo epilogo hutsala irudikatzen du. Rothschild pixa egiten ari da konketan eta Neel, berriz, komunean. Gizona azazkalei begira ari da; emakumea, adatsa txukuntzen. Beren artean antzematen den interes falta latza dela esan daiteke. Are eta lurtarragoa da *Alienazioa* (*Alienation*), Neelek Spring Lake-n (New Jersey) pintatu zuena; bertan udako etxe bat hartu zuen alokairuan Rothschildekin[24]. Koito ondorengo ezinegona irudikatzen duen eszena da *Alienazioa*: ohe gainean etzanda erakusten du Neel, biluzik. Negrónekin bezala, odaliska baten posea du, baina hemen tentsioa antzematen zaio, nahigabea. Rothschild zutik dago bere ondoan, biluzik. Erabat lurjota balego bezala, hankak gurutzatuta ditu orkatilen pareanetan besoak, aldiz, soinaren gainean, babes-keinu batean. Neelek desbideratu egiten du begirada Rothschild ez ikusteko, eta hark ere aldendu egiten du berea; erabateko hoztasunaren isla, alegia. *Bizipoza*, *Kenneth Doolittle* eta *José lotan* obrekin batera, aipatu berri ditugun bi akuarelek Neelek sexua desmitifikatzeko eta sexuari sentimentaltasuna kentzeko zuen joera hezurmamitzen dute. Pasioz betetako elkarraldi baten suharra edo harreman erotiko baten itzalak islatuta ere, Neelek beti saihestu izan zuen sentimentalismoa, bere obran bildutako gai desberdinak zeharkatzen dituen zintzotasun erradikalaren etikari eutsiz.

Kasualitatez, Neelek bere irudi erotikoak sortu zituen hamarkada berean sartu zen indarrean Hays kodea. Lege moduan idatzia 1930ean, nahiz eta ez zen onetsi 1934ra arte, kode horrek morala arautzen zuen zinemaren arloan, eta horrek kontserbadurismo-aro berri baten hasiera markatu zuen. Erditzea erakusten zuten eszenez gain, debekatu egiten zituen "biluzi osoa", "adulterioa eta zilegi ez den portaera sexual oro", "perbertsio sexualak" (edo sexu bereko pertsonen arteko desioa) eta "sexu- edo pasio-ekintza lizunak iradoki edo irudikatzen dituzten dantzak"[25]. Neelen erotismoak urratu egiten ditu kodearen espiritua eta letra. Berez, Greenwich Villagen historian askoz ere lehenago gertatutako garai bat ekartzen du gogora, sexu-askapena orokortua zegoenekoa. Izan ere, *Bizipoza* bezalako obra bat posible egin zuten baldintzen sorburua, neurri handi batean, 1910eko hamarkadan aurki daiteke, eta Ethel Byrne eta Margaret Sanger ahizpen inguruan eratu zen komunitatean, baita Floyd Dell eta Max Eastman idazleengan ere, *The Masses* hileroko argitalpen ezkertiarraren editoreengan, hain zuzen; aipatzekoa da Neelen lagun Mike Goldek bertan argitaratu zituela bere aurreneko saiakeretako batzuk. Villageko feminista progresista haiek sozialismora elkartu ez ezik, bere egin zuten "modernitate sexuala"[26], zeinaren printzipioetan sartzen ziren amodio librea eta emakumeentzako berdintasun erotikoa[27]. Neelek bere iraultza sexualari ekin zionean bi hamarkada geroago[28], kontzienteki edo inkontzienteki, ahotsa ematen ari zen, hain zuzen, disidenteen belaunaldi hari. Hain zen erradikala prozesu hartan sortu zuen artea, ezer ere ez baitzen argitara atera 1970eko hamarkadara arte, emakumeen sexu-adierazpenaren aurkako debekuak erlaxatzen hasi zirenera arte, alegia[29].

Neel aditua izan zen "emakume-gaitzei" agerikotasuna ematen ere[30]. Bere esperientzian oinarrituta, forma eman zien emakumeen bizitzako alderdi intimo eta mingarrietako batzuei, eta oso goiz gainera, 1920ko hamarkadaren bukaeran eta 1930ekoaren hasieran, familia nuklearrarekin eta genero-rol konbentzionalekin harreman tirabiratsua zuen emazte, ama eta artista gaztea zela, alegia. Fase horretako koadroek agerian uzten dute Jacqueline Rose eruditua "feminismo iskanbilatsua" deitutakoa.

Errebelazio- eta dibulgazio-estrategietan oinarrituta, Neel bezalako feminista iskanbilatsuek argitara ateratzen dituzte "opresioaren orbainak", gizarte patriarkalaren eskutik emakumeek "beren ametsetan eta amesgaiztoetan" sufritu dutenari agerikotasuna emanez[31]. Beren sustrai autobiografikoak gorabehera, Neelen obrek balio politiko sakona dute, mahai gainean jartzen baitituzte ideologia eta instituzio estrapertsonalek hedatzen dituzten injustiziak.

Har dezagun adibidetzat *Pediatria-klinika* (*Well Baby Clinic,* 1928–29) dramatikoa. Konposizioak Neel 1929ko azaroaren 24an—Bronxen erabateko eskasian bizi zenean— erditu zen ospitaleko eszena bat erakusten du, eta erditzearen zorigaiztoa planteatzen du, bereziki emakume pobreen artean. Neel bera bigarren planoan ageri da, eskuinaldean. Neurriz eta lasaitasunez jokatuz, bere bigarren alaba Isabettari ari zaio begira, eta hark begirada dohatsua itzultzen dio. Hala ere, hori da koadroan ageri den keinu sentimental bakarra. Zahartasunaren amesgaiztoak inguratzen ditu artista eta bere alaba: beste haurtxo itsusi eta itxuragabe batzuk iraulka ari dira, haien amek, eserita, beldurrak eta gabeziek desitxuratuta, etsipen-maila desberdinak erakusten dituzten bitartean. Erdian, ezkerraldera ageri den emakumearen keinu basatiak eta gorputz suntsituak ezegonkortasun emozionala ematen dute aditzera. Sorbaldetatik erortzen ari zaio soineko berdea, magalean eusten dion haur aseezinak urratua, egonarri gutxiz, amaren titipuntetako bat xurgatzen ari den bitartean. Hala, Neelen koadroak aditzera ematen diguna da, desberdintasun ekonomikoan oinarritutako gizarte batean, intimitatea eta duintasuna pribilegio bat direla, goi-klaseko emakumeek soilik gozatzen dituztenak.

Horrekin guztiarekin, *Pediatria-klinika* lanari halako anbibalentzia bat dario, ama pobreekiko antipatia bezainbeste begikotasun uzten baitu agerian. Bere alde esan daiteke Neel beharbada iraunaldi luzeko tradizio bati aurka egiten eta amatasunaren instituzioaren ideala hausten ari zela, baina haren baitako familien bizkar egiten zuen hori[32]. Artistak amaetxe batera ("oso leku goibela") egindako bisita baten kontakizunean, *Pediatria-klinika* lantzen hasi baino pixka bat lehenago idatzian, antzeko sentimenduak adierazi zituen[33]. Kexu agertu zen haurdunaldiak berekin dakarren deserosotasun fisikoaz ("bizkarreko mina dut") eta pobreziaren erronkez ("pobreziaren garraztasuna ezagutzen ez duzuenok ezin zarete jabetu nik sentitzen dudan emozio benetan ahaltsuaz, gaurkoa bezalako egunetan, esne-dendako kontua ordaindu ahal izaten

dudanean"), baina kosta egiten zitzaion inguruan zituen ama haurdunekin identifikatzea. "Oraindik ez dut lortu adimen-bikaintasun hori, gizadi osoarekin bat sentitzearen gozamenak ematen duena", aitortu zuen. "Pena ematen didate emakume haiek guztiek—konturatzen naiz jasaten duten karga astunaz—, baina gorroto diet haien aurpegi ergelei, eta gorroto diet, ezin gehiago, haien bata zuri fineko kide izateari". Neelek bere kidekoek gerora izango zuten halabeharra imajinatu zuen azkenik ("lanak" eta "atsekabeak" hartutako existentzia), eta bere atsekabea adierazi zuen sexuak ("hain pribilegio gozagarri horrek") sufrimendua baino ez dakarrelako berekin, pobreen artean behintzat, sarriegi ez baitute seme-alabak zaintzeko baliabiderik ("olio-estufa baten [...] edo garaiz iritsiko den mediku baten [faltan]")[34].

Handik gutxira egindako obra batek ere deskribatzen du amatasunaren, borrokaren eta oinazearen arteko erlazioa. Neelen arabera, bi ezbeharrek inspiratu zuten *Ahalegin hutsala* (*Futility of Effort*, 1930)[35]. 1927ko abenduan, artistak bere aurreneko alaba, Santillana, galdu zuen difteriak erasanda, eta gertaera hark eman zien bide *Haurraren heriotzaren ondoren* (*After the Death of the Child*) eta *Requiema* (*Requiem*, 1928) lanei. Santillana hil eta gutxira, haur bat, ama sukaldean plantxatzen ari zen bitartean, sehaskako burdin barren artean itota hil zela jakin zuen Neelek.

Hortik dator *Ahalegin hutsala*ren ikonografia. Aurrez aurre ume txiki bat ageri da, gorputza sehaskako barren artean zintzilik duela. Horizontalki, lerro beltz batek zeharkatzen du haurra, bere gorputza bitan ebakita soinaren aldean. Bi aldeak lekualdatuta daude ezkerretik eskuinera; bai espazioan bai logikan gertatzen den lerradura bat da, obraren giro itogarria nabarmentzeko aukera ematen duena. Oso baliabide urrirekin egina, non ikusmenak plano bakar bat duen begiratzeko, *Ahalegin hutsala* lanak pertsona maite bat, zuzenean edo zeharka, galtzearen esperientzia aditzera ematen du, grisez, beltzez eta zuriz osatutako eszena etereo batean. Neelek *Pediatria-klinika*n pintzelkada zeharo espresionistak erabili zituen bezala erditzearen eta amatasunaren drama azpimarratzeko, estiloaz ere baliatu zen modu estrategikoan, kasu honetan abstrakzioaz, *Ahalegin hutsala*n esanahia eta sentimendua transmititzeko.

1927ko abenduaren eta 1930eko abenduaren artean iragandako hiru urteak tragediak eta zorigaiztoak markatuta egon ziren Neelentzat. Santillana galtzeaz eta erabateko pobrezian bizitzeaz gain, 1930eko maiatzean, bere senar Carlos Enríquezek abandonatu egin zuen eta Kubara eraman zuen beren bigarren alaba Isabetta. Abuztuan, nerbio-krisi bat izan zuen Neelek eta hurrengo urte osoan zehar lau klinika desberdinetan ingresatuta egon zen[36]. *Suiziden pabiloia, Philadelphia General Hospital* (*Suicidal Ward, Philadelphia General Hospital*) lanak, 1931ko irailean etxera bueltatu eta gutxira eginak, xehetasun latz eta bihotz-erdigarriekin birsortzen ditu Neelen konfinamenduaren baldintza "izugarriak"[37]. Artista bera eszenan ageri ez bada ere, Neelek bere esperientziaren testigantza telegrafikoa uzten du zenbait abatarren bitartez: berarekin egondako gainontzeko pazienteak, alajaina, "gizadiaren zoritxarreko hondakinak", hark definitu bezala[38]. Lehen planoan, ezkerraldean, bere burua hamar urtez bere gelan giltzapetu zuen emakume bat ageri da; atzealdean,

eskuinaldean, gizabanako bat, medikuek egunero nahitaez elikatzen zutena zunda baten bidez. Aurrealdean eskuinetara ageri diren emakume zaharrek "ez zuten inolako gaixotasun mentalik, baina ez zegon haiek nora eraman"[39]. Suiziden pabiloia, Neelek gogoan zuen bezala, hormadun hondakindegi bat zen funtsean; zabortegi bat, non gizarteak botatzen zituen pertsona gaixoak, zaharrak eta kaleratuak.

Suiziden pabiloia lanak artistaren bizitzako pasadizo berezi bat jasotzen du iruditan, baita gaixotasun mentalaren garraztasuna ere[40]; era berean, dramatizatu egiten du antzinatik datorren aurreiritzi bat, emakumeen irrazionaltasuna gizonen arrazoiari kontrajartzen diona, alegia. Logika horren arabera, bereziki ahula da emakumeen psikea. Erotasunerako duten aldez aurretiko joera mehatxua da bai ordena sozialarentzat bai familia nuklearrarentzat, eta etengabeko zaintza exijitzen du, historikoki gizonezko medikuen ardurapean jarritako zeregina, alegia. Zentzutasunaren zaindari horiek, emakume erizainen laguntzarekin, aldi berean tratatu eta kontrolatu, sendatu eta zaindu egiten dute. Zaindari diren heinean, aginpide handiko posizioak dituzte emakumeekiko. *Suiziden pabiloia* konposizioaren erdian kokatutako gizonak, Breitenbach doktoreak, hau da, Neelen psikiatrak, benetako boterehori erabiltzen du emakumezko pazienteekin. Lekuaren jauna eta jabe, aholkuak eta tratamenduak ematen ditu, guztia helburu batekin: inguruan duen hersturaren kalapitari eustea, bere buruaren gaineko burdin saredun leihoek egiten duten bezalaxe. Breitenbachen itxura nahiko aitatiarra da; Neelek, ordea, "etsai" gisa zuen gogoan, eta berak eta beste emakumezko paziente batzuek terapiaren aitzakiarekin jasan behar izaten zituzten umilazio guztiak leporatzen zizkion[41]. Neeli bereziki iraingarria iruditzen zitzaion psikiatraren erremedioetako bat: artea debekatzea. Pintorea ez zen osatzen hasi galarazpen hura altxatu zioten arte, eta esperientzia hark paralelismo harrigarriak ditu Charlotte Perkins Gilman-en 1892ko *Horma-paper horia*[42] kontakizun laburraren protagonistak izandakoarekin. Azken batean, Neelen marrazkiak funtsean patriarkala den instituzio gisa erakusten du suiziden pabiloia.

Neelek bere sufrimenduaz eta beste emakume batzuen sufrimenduaz egindako irudikapenak—dela suiziden pabiloi batean, dela amaetxe batean—garrantzi politikoa zuten, eta hori argi uzten du artistak mota horretako sortze-lanak erakusteko aukeratu zituen lekuek eta uneek. Izan ere, Neelek eremu publikora eraman zituen irudiok, estrategikoki egin ere, eta eremu pertsonala eremu politikoaren hedadura gisa aurkezteko aukera ematen zuten gune progresistei eman zien lehentasuna. Hala, *Ahalegin hutsala* adibibez, 1938an jarri zen ikusgai ACA Galleries-en, gizonezko artistek margotutako etxegabetze-eszenekin, trenbideko langileen irudiekin eta aktibista politikoen erretratuekin batera[43]. Erditzea (*Childbirth*, 1939), mendebaldeko artean lehenengo obretako bat emakume bat erditzen irudikatzen duena (noiz eta gizarteak gaiarekiko tolerantzia gutxi erakusten zuen garai batean margotua), United American Artists talde ezkertiarrak antolatutako erakusketa batean egon zen ikusgai 1940an[44]. Argitalpen konprometituak ere hedapenerako bide erakargarria izan ziren Neelentzat[45]. 1936an *Ahalegin hutsala* argitaratu zuen *Pobrezia* (*Poverty*) izenburupean *Art Front* aldizkariko ekaineko alean. Artists' Union-en Ekialdeko Distrituko Konbentzioari eskainitako orri batean atera zuten; erakunde haren helburua artisten segurtasun ekonomikoa defendatzea

zen, baita "indar erreakzionarioen, gerraren eta faxismoaren aurka borrokatzea" ere[46]. *Pobrezia*lana agerkari horretan erreproduzituta, Neelek eraginkortasun handiz bihurtu zuen arrangura pribatu bat klase-borrokarako arma.

Nahita aukeratu zuen berrikuntza hura sartzeko unea. Urtebete lehenago, 1935ean, CPUSAko kide egin zen Neel. Alderdia, denbora luzez fabriketako langileak —gehienak gizonak— sindikatuetan afiliatzera bideratua, baliabide gehiago erabiltzen hasia zen emakumeak eta haurrak babesteko, eta pobrezia, gosea eta gaixotasuna bezalako egoerak arintzeko[47]. Kontuan hartuta komunismoarekiko berriki garatua zuen atxikimendua, litekeena da Neelek dagoeneko ezagun izatea pobrezia sistema ekonomiko bidegabe baten emaitza logikoa dela azaltzen zuten ideiak eta liburuak. Hasiera-hasieratik, artistak bere pobreziari egotzi zion Santillanaren gaixotasuna ("diru nahikoa izan banu [...] agian haurra ez hain gaixo jarriko; eta mediku bati ordaintzerik izan banu, askoz ere lehenago deituko nion"[48]), baina 1930eko hamarkadaren erdialdean hasi zen jabetzen pobrezia ez zela egoera pertsonala soilik, politikoa baizik; pentsamendu-bilakaera horrek eraman zuena *Ahaleginhutsala*ArtFront enargitaratzera eta obrarenizena aldibaterakoaldatzera.

Interesgarria da Neelek beti nahiago izan zuela lehenengo titulua bigarrena baino[49], eta *Ahalegin hutsala* bere pintura "iraultzaileenetako" bat zela adierazi zuenean ez zuela aipatu Ezker Zaharrekin izandako amodio-kontu efimeroa. "Ez dut uste inor antzekorik egiten ari zenik", aldarrikatu zuen Neelek 1975ean. "Sentitu eta margotutako esperientzia bat izan zen"[50]. Horrelakoa da feminista iskanbilatsu baten irudimen politikoa, "[zeinarentzat] emakumeen historia ikusezinak ikusgai bihurtzea beti izan den funtsezko zeregin bat"[51]. Azken batean, horixe izan da Neelek artista gisa egindako ekarpenik handienetako bat: emakumeen sufrimendu pribatuak argitaratzeko eta, beraz, politizatzeko erabaki irmoa.

PINTATU ZURE BOTEREA

1960ko eta 1970eko hamarkadetan, Neelek emakumeen subjektibitatearen sakontasunean arakatzen jarraitu zuen eta, zehazki, drama batean oinarritu zen: amatasunean. Nahiz eta aurretik ama-irudiak egin izan zituen aldizka—bereziki *Bikotea tren batean* (*Couple on a Train*, 1930), *Blanche Angel haurdun* (*Blanche Angel Pregnant*, 1937) eta *Familia hispanoa* (*The Spanish Family*, 1943)—, gai horretan ez zen seriotasunez zentratzen hasi 1960ko hamarkadaren erdialdera arte[52]. Emaitzazko obra-multzoa ez da *Pediatria-klinika* bezain grinatsua, bai, ordea, hura bezain garratza. Kasu honetan, Neelen asmoa hauxe izan zen, zintzotasuna sentimentalismorik gabe aztertzea, eta lortu egin zuen, denbora luzez amen irudietan hainbestetan agertutako estereotipoak —zaintzaile beatifikotik hasi eta Madonna sakraturaino— baztertuta[53]. Artean eta kultura herrikoian agertu ohi diren irudikapen fantasiatsuak eta melengak ez

bezala, guztiak ere onbideratuak, otzanduak eta gorpuzgabeak, Neelen amak zintzoak eta zehatzak dira aldiberean.

Neelen lanen artean, non sarritan agertzen diren haren errain Nancy eta Ginny, baita bere bilobetako batzuk ere, badaude goseak dauden haurrei bularra ematen ari diren amen irudiak; horren adibide ditugu *Ama eta haurra* (*Mother and Child*, 1956) marrazkia eta *Nancy eta bikiak* (*Nancy and the Twins*, 1971) koadroa. Horiekin batera, besoetan ume mardulak dituztela ageri diren amak ere badaude, gehienak zuriak baina ez guztiak: *Ama eta haurra* (*Mother and Child*, ca. 1962), *Nancy eta Olivia* (*Nancy and Olivia*, 1967) eta *Ginny eta Andrew* (*Ginny and Andrew*, 1978). Elikatzea eta eustea, hori da Neelen amek egiten duten bakarra. Kontortsionista baten malgutasuna eta energia-erreserba handiak eskatzen dituzten neurrian, biak dira amatasunak adierazten duen zeregin gogor eta etengabearen baliozko metonimiak. (Neelek nahiago zuen soiltasunez komunikatzea, eta horretxegatik aukeratuko zituen ziurrenez). Horregatik, amen aurpegiek askotariko emozioak jasotzen dituzte, erabakigarritasunetik eta iraunkortasunetik estoizismoraino eta solemnitateraino. Ez dira ez gutxi jasan beharreko presio fisiko eta psikologien aurrean etsipen hartuta, baitalarritutaere, diruditenak. Bakarbatek ere ez duirribarre egiten.

Bereziki zirraragarria da *Carmen eta Judy* (*Carmen and Judy*, 1972) koadroa, non ama bat ageri den, Carmen Gordon, bere alaba Judy besoetan duela, zargaldua eta ahuldua. Umeari ozta-ozta antzematen zaio bizirik dagoela: bere eskutxoarekin amaren hatza inguratzeko indarra du justu-justu, baina ez da nahikoa hark eskaintzen dion titipunta harrapatzeko; handik hilabete gutxira heriotza eragin zion gaixotasunaren sintoma zen hura[54]. Hil-ohe eszena bat ere izan daitekeen erretratu bat izaki, *Carmen eta Judy* oso bestelakoa da Neelek egin zituen ama-umeen beste irudi batzuen aldean. Gainera, *T.B. Harlem* koadroko Carlosekin eta, beharbada, *Maria haurdun* (*Pregnant Maria*) laneko Mariarekin batera Neelek biluzik edo erdi biluzik margotu zituen koloreko pertsona bakanetakoak direnez gero, Carmen eta Judy ohiz kanpokoak dira artistak izan zituen modeloen artean[55]. Carmenek Neelekin zuen harremana—bere etxeaz arduratzen zen eta bere biloba zaintzen zuen—konplexua izan zen. Zaintzaile profesionala zen Carmenek "bigarren ama" baten zeregina bete zuen Neelen seme-alabentzat, AEBko langile-klaseko beste hainbat eta hainbat emakume beltzek egin bezalaxe, familia zuri bati lagunduz. Horrenbestez, *Carmen eta Judy* hain ezohikoa izatea eragiten duen ezaugarri bera da, hain zuzen ere, irudia hain tentsio handikoa egiten duena; izan ere, bertan jasotako botere-dinamikak mesede egiten zion Neeli, baina kalte Carmeni. Baliteke modeloaren eta artistaren arteanhalako gertutasun bat egon izana, biek ondo asko ezagutzen baitzituzten beren ahuleziak, eta litekeena da haien artean lotura bat ere sortu izana biek bizitako tragediagatik; baina kontua da Carmen, Neelen enplegatu beltza zen aldetik, artistaren esku zegoela neurri handi batean, Cindy Nemser eta Andy Warhol bezalako modelo zuriak baino askoz ere gehiago. Azken horiek ere biluztu egin zituen Neelek, eta Carmenekin egindako antzera eszenaratu zuen haien sufrimendua, Warholen kasuan behintzat[56]. Bestalde, Carmenek eta Judyk pribilegio gutxi zituzten, eta artistaren begikotasuna besterik ez zuten bere pintzelaren azterketa zorrotzetik babestuak izateko. Azken batean, Neelek ezin izan zion uko egin

haien zaurgarritasunari: beren atsekabea mihisera eramateko prozesuan, agerian jarri zituen, biluztu egin zituen, literalki, mundu guztiaren aurrean. Neel ez zen ez bereziki atsegina ez bereziki bihozgabea izan pintatu zituen amekin, 1960 eta 1970eko hamarkadetako emakume haurdun biluzien bere sail paregabean antzeman daitekeenez[57].

Margotu zuen lehena, *Maria haurdun* (*Pregnant Maria*), non erretratatutako emakumea modu probokatzailean ari den posatzen *Playboy* aldizkariko erdiko orriko modelo baten antzera, 1964koa da, eta azkena, *Margaret Evans haurdun* (*Margaret Evans Pregnant*), non modeloa eserita ageri den besaulki hori batean, 1978koa. Koadroetako lautan emakumea bakarrik ageri da—adibidez, *Betty Homitzky haurdun* (*Pregnant Betty Homitzky*, 1968)—baina beste bietan—*Julie haurdun eta Algis* (*Pregnant Julie and Algis*, 1967) eta *Emakumea haurdun* (*Pregnant Woman*, 1971)— Neelek haien bikotekideak ere sartu zituen. Orokorrean, haurdunaldiaren amaiera aldera irudikatu zituen amagaiak, haien gorputzak transformazio-maila gorenera iritsiak zirenean eta haien kurbak nabarmenagoak zirenean. Formari dagokionez modelo haiek adierazten zuten desafioaz gozatzen zuen, eta aitortu zuenez, "ikuspegi plastikotik, [haurdunaldia] oso estimulatzailea da"[58].

Saileko obra bakoitza bakana da bere deigarritasunean eta sotiltasunean, eta emakume bakar batek ere ez du zehatz-mehatz gainontzekoen emozio bera transmititzen. *Maria haurdun* (*Pregnant Maria*) eta *Claudia Bach haurdun* (*Claudia Bach Pregnant*) koadroetako pertsonek konfiantza eta baretasuna transmititzen dute; *Emakume haurduna* (*The Pregnant Woman*, 1967), *Emakumea haurdun* (1971), *Betty Homitzky haurdun* eta *Margaret Evans haurdun* koadroetako protagonistak, berriz, axolagabe, kezkati, izututa eta zorabiatuta ageri dira, hurrenez hurren[59]. Eta, are eta garrantzitsuago, amaren eta haurdunaldiaren arteko botere-oreka aldatu egiten da koadro batetik bestera. Maria eta Claudia bakarrik dira egokitu zaien gorputzaren jabe. Gainerako modeloek, aldiz, harrituta dirudite gainean daramaten sabel nabariagatik; izan ere, beren anfitrioiengandik askatzeko zorian diren sabelak ematen dute. 1974an Nochlinek trebezia handiz aitortu zuenez, Neelen emakume haurdun biluziek desafio egiten diote "amatasunaren mistika atsegingarriari" eta agerian uzten dute "amatasun hasiberria[ren]" "desnaturaltasuna"[60]. Nemser bat zetorren ohar horrekin, urtebete lehenago hauxe idatzi baitzuen *Ms.* aldizkarirako: "Nahasmena, egonezina eta erresumina aditzera ematen duten koadroak dira hauek, artistek sarritan ezikusia egin izan dieten sentimenduak, alegia; izan ere, askori burua jan diete haurdunaldia eta amatasuna esperientzia beatifiko puruak direla sinetsdezaten"[61]. Dena den, deseroso badirudite ere, Neelen amagaiak duin eta ikaragaitz agertzen dira, eta ez dute lotsatuta egotearen itxurarik ematen.

Neelek, ororen gainetik, bizitako eta hezurmamitutako esperientziatzat hartzen zuen haurdunaldia. Izan ere, azpimarratu egiten zuen haurdunaldiaren faktualitate tematia eta, hala, ama errealak irudikatzen zituen beti, ez ordea mitoak, alegoriak, estereotipoak edo eslogan politikoak; uko egiten zion, gainera, moralizatzeari

eta pontifikatzeari. Behinola, esan zuen: "[Haurdunaldia] ez da interesatzen zaidana; bizitzako gertakari soil bat da. Bizitzan garrantzi handia duen partebat da, baina ez zaio jaramon ikegin. Nire iritziz, gai gisa, zilegi da zeharo, eta jendeak, apaltasun faltsuak edo epeltasunak bultzatuta, ez du inoiz erakutsi"[62]. Eta pintura Neelen aliatu izan zen ahalegin horretan. Material sentsual gisa, aukera ematen zion bere modeloetako bakoitzari substantzia emateko eta haurdunaldiaren errealitate fisikoa zehazteko. Neelentzat, xehetasun bakoitzak merezi zuen arreta, bereziki kontsumo publikorako antiestetikoegitzat jotzen ziren haiek, izan *linea nigra*, titipunta dilatatuak, zain handituak nahiz hanka puztu eta orbandunak. Artistak atsegin hartzen zuen batez ere bere modeloen sabel nabarmenetan, bereziki Margaret Evansen kasuan, zeinaren abdomena pintura-geruza hori, arrosa, lila eta berdeen segida batez osatua dagoen. (Bai haurdunaldiaren ahaltasun metaforikoa bai oro har emakumeen ugalketarako gaitasuna sinbolizatzen dituelako, litekeena da sabel hazia bere artista-lanaren metafora gisa interpretatu izana Neelek, hau da, ezerezetik abiatuta zerbait sortzeko gaitasunarena). Gainera, esan daiteke 1950, 1960 eta 1970eko hamarkadetan Imogen Cunningham-ek eta Emmet Gowin-ek emakume haurdun biluziei egindako argazkiez aparte, mendebaldeko artean ez dagoela Neelenak bezain erditze aurreko gorputzaren irudi zintzoagorik eta aldarrikatzaileagorik, ez gerraosteko garaian ezta lehenago ere.

Neelek iraultza feministaren goraldian zehar pintatu zituen bere "ama" gehienak, baina ez ziren emakumeen liberazioaren aldeko kartel bihurtu, nahiz eta puntualki harrera ona jaso izan zuten kritikari eta arte-arduradun feministen aldetik[63]. Feministaskorentzat, emakumeen opresioaren iturria bera zen amatasuna. Shulamith Firestone-k *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (1970) liburuan planteatu bezala, "ugalketari dagokionez, sexuen arteko berezko desberdintasunak zuzenean eman zion bide lanaren hasierako sexu-banaketari, klase ekonomikoetan eta kulturaletan ondoren gertatutako banaketa ororen sorburuan, eta ziurrenez kasta guztien erroan ere, dagoen banaketa horri". "Emakumeen opresioaren oinarria", ondorioztatu zuen, "ugalketarako eta zainketarako beren roletan datza"[64].

Emakumeak beren ugalketa-sistematik askatzea, baita ama gisa dituzten erantzukizunetatik ere, funtsezko lehen pauso bezala ikusten zen, hortaz, beren askatasun politiko, ekonomiko eta erotikorako bidean. Horrek azaltzen du feministek zergatik ematen zioten garrantzia haur-eskola publikoak orokortzeari, abortua legalizatzeari eta antisorgailu kimikoei, eta, Firestoneren kasuan, ugalketarako teknologia berrien garapenari eta familia nuklearraren abolizioari. Dena den, arrazoi horiexengatik, feministek ez zuten inoiz oso begiko izan amatasuna zentzurik zabalenean, haien iritziz konpondu beharreko arazo bat baitzen; batzuek, gainera, besteak beste Firestonek, nazkaz hartzen zuten zuzenean[65].

Eszeptizismo horrek argitzen du zergatik ageri diren nahiko ama gutxi feminismoaren kultura bisualean eta diskurtsiboan, askoz ere arreta handiagoa jarri baitzuen sexualitatean, autodeterminazioan, ezkontzan, etxeko lanean, genero-roletan, soldata-diskriminazioan eta emakumeen aurkako indarkerian[66]. Badira

salbuespen batzuk, horien artean *Emakume haurduna artilezko haril batean* (*Pregnant Woman in a Ball of Yarn*, 1978), Barbara Carrascorena; *Jaiotza-proiektua* (*Birth Project*, 1980–85), Judy Chicagorena; *Hamar hilabete* (*Ten Months*, 1977–79), Susan Hiller-ena; *Erditze ondoko dokumentua* (*Post-Partum Document*, 1973–79), Mary Kelly-rena; *Nire semea* (*Mon fils*, 1968), Léa Lublin-ena; eta 1973an eratutako Mother Art kolektiboak eszenaratutako interbentzioak[67]. Neel ez bezala, artista haiek gehienak arte kontzeptualean eta performancean aritzen ziren, eta abstrakzioaren, anonimatuaren eta politikaren eremuetara eraman ohi zuten amatasuna, emakumeen opresioari buruzko narratiba sendo baten baitan hertsatuta; Neelek ez zuen inoiz ontzat hartu narratiba hura. Idazle feministen artean, bereziki deigarria da Adrienne Rich testuinguru honetan, zeinaren *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* liburua Neelek bere erretratua egin eta hiru urtera argitaratuzen.

Rich ahalegindu zen bereizketa bat ezartzen instituziotzat hartutako amatasunaren —emakumeen eta gizonen arteko boterearen "desoreka" islatu eta betikotzen duena— eta emakumeen ugalketa-gaitasunaren artean —ahaltasun pertsonal eta politiko handiko iturri dena—[68]. Hala eta guztiz ere, orokorrean, bakarrik arituzen Neel amatasuna bistaratzeko zereginean, ama-lanaren agerikotasuna baiet a haren balioa berretsiz, noiz eta feminismoak kontu haren gainean enbargu birtuala inposatu zuen unean bertan, hain zuzen. Hainbeste diskurtso feministaren haize kontra, Neelen amen koadroak bizitasun handiko errieta gisa interpretatzen dira, mugimendu zabalagoarekiko solidaritate-keinu gisa baino gehiago[69]. Beste modu batera esanda, Neelek amak margotu zituen feminismoa gorabehera, ez feminismoa dela eta[70].

PINTATU ZURE POLITIKA

Dena den, feministen artean kasu sonatua izan zen Neel neurri handi batean, jarraikitasunaren eta bikaintasunaren sinbolotzat hartua: bere generoaren ondorioz aintzatespena ukatu zioten artista handi baten etsenplu bizia. Feministek, haren alde presioa egin ez ezik, errekrutatu ere egin zuten mugimenduarentzat.

Neelek berak feminismoarekin izandako harremana ez zen ez ustekabekoa ezta azalekoa ere. Izan ere, artista sozialismoarekin bezain argi identifikatu zen emakumeen liberazioarekin[71]. 1983an hau esan zion Ted Castle-ri: "Hara, begien bistakoa da emakumeok bigarren mailako herritarrak ginela, baina ez genuen horrela izan behar. Nik aurka egin nion, ezkutuan bazen ere. Ez nintzen inoiz barrikadetako lehen lerroan borrokatu, baina beti izan naiz emakumeen askapenaren aldekoa. Horrelakoa jaio nintzen, horrelakoa nintzen hogeita hamarreko hamarkadan ere, emakumeen liberazio-mugimendurik oraindik existitzen ez zenean"[72]. Neelek bere koadro bat baino gehiago lerrokatu zuen politika feministarekin, haien artean bi biluzi, *Ethel Ashton* (1930) ("begira, emakumeen liberazionista da dagoeneko") eta *Joe Gould* (1933) ("horixe da emakumeen liberazioa")[73]. Gainera,

1970eko eta 1980ko hamarkadetan aktiboki parte hartu zuen erreferente, bidelagun eta artista gisa, ekimen feministen sare zabal batean bere obra ikusgai jarrita.

Neelek feminismo modernoarekin izan zuen aurreneko topaketa 1970ean izan zen. Urte hartan, —*Sexual Politics* liburua harrabots handiz argitaratu berria zuen— Kate Millett aktibista, artista eta idazlearen erretratua pintatzeko eskaria jaso zuen *Time* aldizkariaren azalerako, "The Politics of Sex" izenburupean argitaratuko zuten 1970eko abuztuaren 31ko alerako[74]. Urte bat geroago, Neelen elkarrizketa bat argitaratu zuten *Women and Art* aldizkariaren lehen alean, baita 1971n Moore College of Art and Design-en eman zuen doktorego-tesiaren hitzaldiaren transkripzio bat ere; eta Women in the Arts kolektiboaren eskaera bat, *Whitney Annual* erakusketaren hurrengo edizioan presente egon zedin exijituz. 1972an, Mary Beth Edelson-ek *Bizirik dauden emakume artista estatubatuar batzuk* (*Some Living American Women Artists*) panteoian sartu zuen Neel, hau da, Leonardoren *Azken afaria* lanean inspiratutako fotomuntaian. 1973 eta 1976 bitartean, Women's Interart Center erakundean egindako edo hark antolatutako sei erakusketa kolektibotan jarri zuen ikusgai bere obra Neelek; erakundea 1970ean eratu zuten WAReko (Women Artists in Revolution) eta Feminists in the Arts-eko kide ziren emakumeek, arteetan genero-diskriminazioari azkena emateko helburuz[75]. [Sei erakusketetatik batek, *Women Choose Women*izenekoak (1973), *Emakumea haurdun* (1971) jaso zuen]. Women's Interart Center-en programan parte hartzeaz gainera, Neelek dohaintzan eman zituen bere zenbait obra erakundearen ongintzazko erakusketa baterako: 1973ko *ArtLift 549*. Pintoreak feministekin izan zuen kolaborazioa handitzen joan zen hamarkadak aurrera egin ahala. 1975ean, Nemserrek beste batzuekin batera Bronx Museum of the Arts-erako antolatutako *The Year of the Woman* erakusketan aurkeztu zuen bere lana Neelek; eta urtebete geroago, Ann Sutherland Harris-ek eta Linda Nochlinek batera komisariatutako *Women Artists: 1550–1950* erakusketan. Ilise Greenstein-ek asmatutako *Sister Chapel* (1978) kolaborazio-proiekturako, Bella Abzug abokatu eta politikariaren erretratu bat aukeratu zuen; lan hura emakume gailenen beste koadro batzuekin batera egon zen ikusgai[76]. 1980an "emakume ausartei" omenaldia egiten zien programa batean parte hartu zuen Neelek; Women's Caucus for Art-ek eta Coalition of Women's Arts Organizations-ek batera babestutako erakusketa izan zen hura, Eskubide Berdintasunerako Zuzenkizuna onetsi zela eta antolatua.

Geroago, 1982an, hasierako biluzi bat, *Nadya Olyanova* (1933), bidali zuen *Sexuality in Art: Two Decades from a Feminist Perspective* erakusketara; Women's Caucus for Art-ek koordinatutako hamasei erakustaldietako bat izan zen hura[77]. Garai hartan, Neelen izena New York Feminist Art Institute eskolarako aholkularien zerrenda batean agertu zen; eskola hartan "artea ingurune feminista batean" irakasten zen[78]. Aipatzekoa da Neelentzat posatu zuten pertsona asko bere inguruneko erakunde feministetako kide zirela, haien artean Mary Garrard, Linda Nochlin, Irene Peslikis eta Faith Ringgold[79].

Nolanahi ere, pintatu zituen pertsona askok ez bezala praktikatu zuen Neelek feminismoa, eta ez bakarrik aurreko belaunaldi batekoa zelako[80]. Komunismoarekin gertatu zitzaion bezala, bere feminismoa idiosinkrasia kontua zen, ez programa kontua. Gainera, ez zetorren bat ortodoxia feminista jakin batzuekin; bereziki genero-desberdintasunari beste injustizia-modu batzuen gainetik lehentasuna emateko joera, eta emakumeen opresioa sexuen borrokan kokatzekoa[81]. "Injustiziak ez du sexurik", adierazi zuen Neelek 1971n[82]. Geroago, Nemserrek galdetu zionean egon ote litekeen sentimendu "antimaskulinorik" *Joe Gould* lanean, Neelek zera erantzun zion: "Ez naiz inoiz horrelakoa izan [...] Izan ere, emakumeen liberazioaren aldeko batzuek hortxe egiten dute huts, hain zuzen". Eta jarraitu zuen: "Ez dut uste gizonek eta emakumeek aurre egin behar diogunik elkarri, nolabait ere guztiok baikara izaki, ez da hala? Bai gizonak bai emakumeak zoritxarrekoak gara, eta sarritan horrek zerikusi handiagoa du duzun diruarekin dagokizun sexuarekin baino"[83]. Neelek antzeko zerbait esan zuen 1973an, hau idatzi zuenean: "Etsaia baliteke ez izatea gizonak, sistema bera baizik, gizonak ere bultzatzen dituena elkar zapaltzera"[84]. Zalantzarik ez dago, sistema esatean, kapitalismoaz ari zela Neel.

Adierazgarria da Neelek feminismoari buruz idatzitako adierazpen bakarra, 1971koa, *Daily World* egunkari komunistan argitaratu izana eta feminista baten erretratuarekin baino, sindikalista batenarekin —Pat Whalen— ilustratu izana. Saiakera labur hura, neurri handi batean autobiografikoa ere badena, honela hasten da: "Zoragarria da emakumeak aldarrikatzen ikustea gizaki izateko duten eskubidea, eta beren produkzioa gizonezkoena bezain serio hartzekoa". Nabarmentzekoa da Neelek "produkzio" terminoa nola erabili zuen, kutsu marxista batekin, alegia. Gizarte kapitalista batean, marxistek ziotenez, langile-klasea alienatua dago bere lanaren, edo produkzioaren emaitzaz. Langileak ez dira aintzat hartzen, ezta konpentsatzen ere, eta ezeren jabe izan gabe egiten dute, baita ezer eduki gabe produzitzen ere.

Emakumeak, Neelek iradokitakoaren arabera, antzeko egoeran daude patriarkatuarekiko. Aurrerago berriro erabiltzen du terminologia marxista emakumeen egoera esplikatzeko:

> "Egia da ezin dela emakumeen benetako liberaziorik egon, baldin eta aldaketa bat sortzen ez bada gizartearen antolamenduan; horrek, jakina, aldaketa bat ekarriko luke pentsamoldean. Jabetza-erlazioak, guztia 'gauza' eta 'objektu' izatera murrizten duenak, emakumeak ere murriztu ditu 'objektu sexual' izatera, eta hainbat eta hainbat modutan mugatu eta zapaldu dituzte. Hau beti izan da, eta neurri handi batean horrela jarraitzen du izaten, gizonen mundu bat. Bulego batean, gizona da nagusia eta emakumea, berriz, idazkaria. Museoetan gauza berbera gertatzen da"[85].

Hortaz, Neelen arabera, patriarkatuak eta kapitalismoak xede bera —diruaren, boterearen eta estatusaren monopolioa gizonek izatea— eta emaitza bera —emakumeak ezgaitzea— partekatu bitartean, justizia soziala defendatzen dutenek kritika feministaren eta sozialistaren erremintak erabili beharko dituzte.

Hemen eta beste leku batzuetan jasotako bere adierazpenetatik ondorioztatzen denez, Neelen feminismoa bere ibilbidearen aurreneko hiru hamarkadetan mugituizan zen inguruneezkertiarrak zehaztuta zegoen funtsean. Izan ere, bere feminismoa zorretan dago neurri handi batean Ezker Zaharrarekin, hau da, XX. mendearen hasierako komunismoarekin, ideologia hark eman baitzion bidea Kate Weigand historialariak "feminismo gorria"[86] deitutakoari. Feminismo hura 1917–23ko Iraultza boltxebikearen, CPUSAren fundazioaren (1919) eta emakumeek AEBn sufragioa lortu izanaren (1920) arragoan eraiki zen[87]. Gertaera haiek guztiek justizia-egarria eta kontzientzia politiko sendoa piztu zituzten ezkerreko emakumeen belaunaldi hasiberri baten artean. Feministagorriek CPUSAren barrutik jarduten zuten eta, haien gizonezko kideko gehienek ez bezala, kapitalismoaren pean emakumeek bizi zuten esperientziaren espezifikotasunari egin zioten aurre. Horrekin uztartu egin zituzten klase-, genero- eta arraza-desberdintasunak[88], eta diskriminazio-teoria bat aurreratu zuten, konposatua edo "intersekzionala", oso *avant la lettre* zena[89].

Alderdira afiliatutako erakundeetako askok—Neel haietako kide izan zen bere ibilbidearen aurreneko hiru hamarkadetan—, nahiko grina handiz heldu zioten "emakumearen auziari", garai hartan deitu ohi zen bezala. *New Masses* aldizkariak artikulu ugari argitaratu zituen gaiari buruz, hauek barne: "Women on the Breadlines", Meridel Le Sueur-ena, 1932an; "Women and Communism", Rebecca Pitts-ena, 1935ean; eta "Woman against Myth", Betty Millard-ena, 1947an eta 1948an[90]. 1949ko udaberrian, Jefferson School aldizkako hitzaldiak antolatzen hasi zen emakumeei zegozkien gaiei buruz —emakume beltzak barne—, baita aparteko klaseak babesten ere, 1956ra arte, haietako gehienak feministagorriek emanak[91]. International Publishers argitaletxeak—haren liburuak irakurtzen zituen Neelek— Grace Hutchins-en *Women Who Work* kaleratu zuen 1934an, eta egile beraren *The Woman Question: Selections from the Writings of Karl Marx, Frederick Engels, V. I. Lenin, Joseph Stalin* 1951n[92]. Azken batean, Neelen feminismoa (edo, gutxienez, haren sorburua) *New Masses*en, Jefferson Schoolen eta International Publishersen elkargunean datza, non kapitalismoak topo egiten zuen patriarkatuarekin eta klaseak generoarekin. Neel "feministagorri" bat zen, ez ordea "bigarren belaunaldiko feminista" bat, eta horrek eragin zuen hain zuzen 1970eko hamarkadako emakumeen liberazioaren mugimenduarekin zuen harremantirabiratsua.

1940 eta 1950eko hamarkadetan, Neelek bi emakume pintatu zituen, haien lanagatik eta defendatzen zuten kausagatik feministagorritzat har litezkeenak:"Mother" ["ama"] Bloor eta Alice Childress[93].

Erretratu horien atzetik etorri zen, urte askoren ondoren, Irene Peslikis-en koadro bat, titulu bitxi hau duena: *Neska marxista* (*Marxist Girl*); eta bitxia da zeren Peslikis, aktibista, artista, hezitzaile eta editore errespetatua, ez zen marxista gisa ezagutzen bere garaian, feminista gisa baizik. Izan ere, Peslikis AEBko erakunde feminista zaharrenetako hiruren kide izan zen: New York Radical Women, 1967an eratua; The Redstockings of the Women's Liberation Movement, 1969ko otsailean eratua; eta Redstocking Artists, Patricia Mainardirekin batera sortu zuena 1971n, *Women and Art* aldizkaria kaleratzen lagundu zuen urte berean, alegia[94]. Hortaz, Peslikis "neska marxistatzat" hartzeak, 1972an, lideratzen laguntzen ari zen mugimendu beretik disoziatzea esan nahi zuen.

Egia esateko, Neelen tituluak atzera besterik ez du egiten kronologikoki Peslikisen eta, ondorioz, feminismoaren beraren biografian. Azken finean, bigarren olatuko feminista asko, haien artean Peslikis, Ezker Berriaren bitartez sartu ziren politikan; aktibisten koalizio handi bat zen, arrazismoari, militarismoari eta kapitalismoari aurka egiteko antolatu zena 1960ko hamarkadaren bigarren erdian[95]. Aliantza feministak eratzen eta patriarkatua planetako opresio-sistema orokortuena zela aldarrikatzen hasi zirenean ere, Peslikisek eta beste emakume batzuek terminologia sozialista erabiltzen jarraitu zuten beren testuetan; horren erakusgarri dugu The Redstockings of the Women's Liberation Movement-en 1969ko manifestua, adierazten duena emakumeek "klase zapaldu" bat osatzen dutela[96]. Baliteke *Neska marxista* titulu anakronikoa izatea Neelek Peslikisi egindako erretraturako, baina ez zen, berez, okerra.

Neska marxista kasu berezia da, baita ere, Neelek egindako emakumeen erretratuen artean, jantzita irudikatu zituenen artean behinik behin. Ideia politikoei dagokienez ausartak edo nortasun gogorrekoak izan arren, artistaren emakumezko modeloek sarritan hezurmamitzen zituzten begirunea eta errespetagarritasuna, hau da, femeninotasuna. Haietako asko oso tente ageri dira eserita, edo aurrerantz pixka bat makurtuak, belaunak juntu-juntu dituztela, edo hankak zein orkatilak gurutzatuta, besteak beste honako emakume hauei egindako erretratuetan: *Linda Nochlin*, *Ellen Johnson* (1976), *Faith Ringgold* eta *Marisol* (1981). Mercedes Arroyo eta Alice Childress ere erakusten zaizkigu emakumezko txukuntasunaren baliokide gisa. Baina hori ez da Peslikisen kasua. *Neska marxista* lanean, bere besaulkian zabal-zabal eginda ageri da. Beso bat du altxatua buru gainetik, depilatu gabeko besazpia erakutsiz, eta eskuineko hanka butakaren beso gainean jarria du, hankak zabal-zabalik[97]. Salbuespenak salbuespen, Neelen gizonezko modeloek bakarrik proiektatzen dute halako ausardia eta axolagabekeria. *Neska marxista*ren parekoena izan daitekeen koadroa *Benny eta Mary Ellen Andrews* (*Benny and Mary Ellen Andrews*, 1972) da; hain da handia da haien arteko gertutasuna, ezen elkarren ondoan egon baitaitezke. Peslikis bezala, Benny Andrews da koadroaren konposizioan nagusi eta, Peslikisek bezala, ibilbide bera izan zuen Neelen zirkulu ezkertiar beretan; 1969an Metropolitan Museum-en aurrean eta 1971n MoMA eta Whitney museoen aurrean izan ziren manifestazioetan harekin eta Black Emergency Cultural Coalition-eko (BECC) beste kide batzuekin elkartu ez ezik, marrazki bat eskaini zuen *The Attica Book*-erako—BECCek 1972an Artists and Writers Protest against the War in Vietnam-ekin batera argitaratutako bilduma—[98]. Ia elkarren isla

diren irudi horietan, itzela, berealdikoa da Peslikisen eta Andrewsen itxura. Agintaritza politikoaren eredu dira biak, eta beren sinesmen sendoekiko bezain eroso sentitzen dira beren larruazalean.

Antzematen zaien segurtasunari dagokionez, Andrewsen eta Peslikisen maila berean dauden modelo bakarrak Neelek biluzik irudikatu zituen emakumeetako batzuk dira, besteak beste, *Ruth biluzik* (*Ruth Nude*, 1964) eta *Annie Sprinkle* (1982); biek erakusten dituzte harro beren gorputzaren alde intimoenak, eta gerra moralaren eta ideologikoaren tresna bihurtzen ditu horrek. Beste bi koadrotan ere nabaria da Neelek ez zuela saihestu nahi desinhibizioa: bere alaba *Isabetta* biluziaren irudian (1934–35) eta bikiniz jantzia margotu zuen bere biloba Oliviarenean, *Olivia kapela gorriarekin* (*Olivia in a Red Hat*, 1974). Besoak gerrian jarrita, hankak zabalik eta oinak tinko lurrean, bi neskak, nerabe izatera oraindik iritsi gabeak, bi gerrari balira bezala ageri dira, borrokarako prest. Artistak zioenez, *Olivia kapela gorriarekin*, erretratu bat izateaz gain, ikono politikoa ere bazen. Olivia "emakumeen liberazioaren aldeko bataila nagusiaren erdian jaiotako neskatila bat da", idatzi zuen, "eta emakume berriaren ausardia eta oldarkortasuna erakusten ditu"[99]. Zalantzarik ez dago Neel, 20 urte bete zituena AEBn emakumeek boto-eskubidea lortu zuten urte berean eta ezarritako genero-rolei etengabe desafio egin ziena, Oliviarekin identifikatzen zela, zeina ikusten baitzuen (eta agian Isabetta ere bai) bere buruaren haragitze sinboliko eta genetiko gisa, baita emakumeiraultzaileen belaunaldi berri batena ere[100]. Obra horietan eta beste batzuetan, gainera, Neelek zeharka aditzera ematen zuen bere planteamendu politikoa gorputz-adarren eta kokotsaren jarreraren bitartez, baita konposizioarenetapintzelkadenkoreografiarenbitartez ere. Hemen, gorputzek—gorputz pintatuek, zehazki— politikoki komunikatzearen zeregina betetzen dute. Portaeren inbentario komun batez baliatzean, Neelek egiten zuen moduan, artistak, kontzienteki edo inkontzienteki, aliantza intersekzional eta multigenerazionala ezartzen du, sozialismoa, feminismoa eta liberazio beltza lotzen dituena.

Bere modeloak bezalaxe, Neel izaki politikoa izan zen nagusiki. Zenbaitetan, modu irekian eraman zuen praktikara bere humanismo erradikala, bere ekintzen bitartez; beste batzuetan, berriz, modu estaliagoan egin zuen, pinturaren bitartez. "Pentsatzen duguna esan beharko genuke itzulingururik gabe, ala dibertigarriagoa ote ezkutaketan jolasten aritzea, pentsatzen dugun hori zokoetatik zuhurtziaz ezkutatuz?", galdetu zuen behinola Neelek[101]. Hala, *Neska marxista*, *Bennyeta Mary Ellen Andrews*, *Ruth biluzik* eta *Oliviakapela gorriarekin* obrek biltzen dituzten ezaugarri sotiletan dago erantzuna—"beste edozein lekuren" mugagabetasunean— eta, oro hartuta, pintura bilakatutako manifestu bat eskaintzen dute, Neelen hain ezaugarri bereizgarri eta pertsonala aldarrikatzen duena, bere feminismo gorri iskanbilatsua, alegia.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Informazio gehiagorako Neelen jarrerari buruz artearen eta politikaren inguruan, ikus bere hausnarketak Judith Vivell-ekin izandako elkarrkzietan, "Talking about Portraits", *Feminist Art Journal* 3, 2. zk., 1974ko uda, 15. or. Urte batzuk geroago, Neelek gaineratu zuen: "Ez dut karikatura politikorik egin nahi. Egiten baditut ordea —bueno, 1926an pintatu nuen jende gajo hura—, komentario sozial bat da. Hala ere, ez da guztiz argia"; ikus Alexander Russo, "Alice Neel", *Profiles on Women Artists*, Frederick, Maryland, University Publications of America, 1985, 203. or. Ikus ere Wendy Slatkin, "Alice Neel (1900–1984)", *The Voices of Women Artists*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1993, 261–62. or.

2. Informazio gehiagorako erakunde horiei buruz, ikus Greenwich Village Society for Historical Preservation-en webgunea: https://www.gvshp.org.

3. Neel asko saiatu zen justizia arraziala defendatzen. Gogoan zuen ekitaldi batean parte hartu zuela Mamie Till-Bradley-rekin; Emmett Tillen ama zen eta haren marrazki bat egin zuen gerora; ikus Cindy Nemser, "Alice Neel", *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists*, New York, Icon Editions, 1995, 120. or. Gogoan zuen ere dirua eman ziela dohaintzan Black Panthers-i eta Malcolm Xen mitin batera joan zela; ikus Ted Castle, "Alice Neel", *Artforum* 22, 2. zk., 1983ko urria, 39. or.

4. Patricia Hills, *Alice Neel*, New York, Harry N. Abrams, 1983, 53. or.

5. Informazio gehiagorako eskubide zibilen, beltzen liberazioaren eta CPUSAren arteko erlazioari buruz, ikus Gerald Horne, "The Red and the Black: The Communist Party and African-Americans in Historical Perspective", *New Studies in the Politics and Culture of U.S. Communism*, Michael E. Brown, Randy Martin, Frank Rosengarten eta George Snedeker (ed.), New York, Monthly Review Press, 1993, 199–237. or.; eta Mary Helen Washington, *The Other Blacklist: The African American Literary and Cultural Left of the 1950s*, New York, Columbia University Press, 2014.

6. Informazio gehiagorako, ikus Washington, *The Other Blacklist*, 123–64. or., bereziki 160–64. or. Neelen erretratua Childressen *Florence* obra txalotua argitaratu zen urte berekoa da. *Masses & Mainstream* 3, 10. zenbakian argitaratu zen *Florence* 1950eko urrian, 34–47. or.

7. Informazio gehiagorako Arroyori buruz, ikus Denise Bauer, *Alice Neel's Feminist Portraits: Women Artists, Writers, Activists and Intellectuals*, erak. kat., New Paltz, Samuel Dorsky Museum of Art, State University of New York, New Paltz, 2003, 14. or.; eta Mike Gold, "Alice Neel Paints Scenes and Portraits from Life in Harlem", *Daily Worker*, abenduak 27, 1950, 11. or.

8. *Masses & Mainstream*eko zirkuluan ziren beste batzuekin batera joaten zen Neel Writers and Critics Group-eko hileroko bileretara, Annette T. Rubinsteinen etxean; ikus Pamela Allara, *Pictures of People: Alice Neel's American Portrait Gallery*, Hanover, New Hampshire, University Press of New England, Brandeis University Press[entzat], 1998, 96. or.; eta Phoebe Hoban, *Alice Neel: The Art of Not Sitting Pretty*, New York, St. Martin's Press, 2010, 116. or.

9. Hoban, *Alice Neel*, 218. or. Informazio gehiagorako Neelek izan zuen egonaldiari buruz Jefferson School-en, ikus Hills, *Alice Neel*, 86. or.; Hoban, *Alice Neel*, 116. or.; eta Andrew Hemingway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926–1956*, New Haven, Yale University Press, 2002, 247–52. or. Childressen erlazioari buruz Jefferson School-ekin, ikus Washington, *The Other Blacklist*, 126. or. Eskolako ikasgaien programan, 1956koan, "Gutxiengo nazional puertorricarra"-ri buruzko ikastaro baten irakasle gisa ageri da Arroyo, https://www. bibliomania.ws/details.php?record=46999.

10. Argitalpenaren izenburuaren bigarren hitza bakarrik ikusten denez, baliteke ere egunkariaren aurreko bertsioaren—*The Masses*—kopia baten ondoan jarrita egotea Golden eskua.

11. Neelek egindako ilustrazioa Bonoskyren "The Wishing Well" erretratutik *Masses & Mainstream*en 1949ko maiatzeko zenbakian argitaratu zen. "Hamabien epaiketaren" epaimahaiaren bere bozetoa egunkari hartan bertan erreproduzitu zen abenduan; bozeto horien inguruko zirkunstantziei buruz, ikus Allara, *Pictures of People*, 99. or. 1950eko apirileko zenbakian, Neelek *Laguntzaren azkena* (*Relief Cut*) argitaratu zuen eta, 1951ko urtarrilean,

Bonoskyren kontakizuna ilustratzen zuen marrazki bat egin zuen, "I Live on the Bowery" izenekoa. Neelek lau marrazki eman zituen, Georgie Arceren bat barne, *Mainstream*en 1958ko ekaineko zenbakirako. *Mainstream*entzat ere, Neelek W. E. B. Du Boisen erretratu bat eman zuen (1961eko otsaila) eta 1935ean Kenneth Fearingi egin zion erretratua mailegatu zuen argitalpenaren azal baterako (1961eko abuztua).

12. Neelek egin zuen komentarioari buruz Farmerren bere erretratuaz, zeinaren alabak ere pintatu zuen, ikus Nemser, *Art Talk*, 120. or.

13. Hoban, *Alice Neel*, 136. or.

14. Hal Foster, "Towards a Grammar of Emergency", *New Left Review* 68, martxoa/apirila, 2011, 105–18. or.

15. Ikus Michael (Mike) Gold, saiakera erakusketari buruz, *Paintings by Alice Neel*, apirilaren 23tik maiatzaren 23ra, erakusketaren foiletoa, New York, *New Playwrights Theatre*, 1951.

16. 1950ean, Spanish Harlemen zegoen "erabateko pobrezia" aipatu zuen Neelek, eta "humanismoaren bataila-eremu" gisa deskribatu zuen auzoa. Gold, "Alice Neel Paints Scenes and Portraits from Life in Harlem", 11. or. Ikus ere Neelen komentarioa Spanish Harlemen hezkuntza elebidunik ez zegoela aipatzen duenean, Barbaralee Diamonstein-en, *Inside New York's Art World*, New York, Rizzoli, 1979, 259. or. Azkenik, eskuz idatzitako adierazpen batean, datarik gabean, Neelek goraipatu egiten du Spanish Harlemgo jendea, eta "abandonatua, mespretxatua, gehien exijitzen zaiona eta okerrena ematen zaiona" direla esaten du, egoera latzenak jasateko dutengaitasunagatik, 1. karpetako kopiak, Alice Neel Archive, Stowe, Vermont.

17. Neel neurri handi batean da beraren eta Spanish Harlemgo auzokideen arteko harmoniari buruzko narratibaren sortzaile. Ikus, adibidez, Gold, "Alice Neel Paints Scenes and Portraits from Life in Harlem", 11. or.; eta Lynn F. Miller eta Sally S. Swenson, *Lives and Works: Talks with Women Artists*, Metuchen, New Jersey, Scarecrow Press, 1981, 125. or.

18. Neelek Nemserri gogora ekarri bezala: "[Arcek] gomazko laban bat zeraman eta zintzurra moztuko zidalako itxurak egiteko erabili zuen. Jolas bat besterik ez zen gure artean ondo pasatzeko". Hala ere, jarraitzen du kontatzen: "Behinola esan zidan: 'ez zait jolastea gustatzen'. Mutiko xelebrea eta desesperatu samarra zen", *Art Talk*, 111. or. Informazio gehiagorako Neelek bere modeloekin zuen harreman konplikatuari buruz, ikus Castle, "Alice Neel", 38. or.

19. Thomas Keenan, *Fables of Responsibility: Aberrations and Predicaments in Ethics and Politics*, Stanford, Stanford University Press, 1997, 2. or.

20. Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005, 136. or. Ikus ere Simon Critchley, *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance*, Londres eta New York, Verso, 2007.

21. Neelek bere dimentsio sexualaren testigantza utzi zuen ere bere testuetan. Prosan idatzitako datarik gabeko olerki baten bigarren estrofan, adibidez, elkartu egiten ditu desioa eta sufrimendua, plazera eta errua: "Nire buruari esan beharra daukat maitasuna tolesgabea dela– nolabait ere hain sentitzen naiz gogaitua / errudun leku zingiratsu batean –zuhaixka berde ilunen espazio bat– lur usaina /arratseko hotza, uraren soinu finak, *plisti-plasta*". Eta jarraitzen du: "Pultsu bero bat naiz kolpeka / Pultsu bero bat arratseko laku hotz eta izoztuan / Ai, urtu egiten naiz, baina uxatu egiten nau lurrak / Sofa bat nahi dut, ohe-estalki bat nire gorputz zuri faltsu honetarako / Gela bero bat, pentsamendu beroz betea", 3. karpetako kopiak, Alice Neel Archive, Stowe, Vermont.

22. Linda Nochlinek planteatzen zuen bezala, 1970eko hamarkadara arte itxaron behar izan zen "errepresentazio erotikoaren eremua" erabat iraul zedin emakumeen indar politiko gero eta handiagoari esker; ikus "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art", *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper and Row, 1988. 1973an eduki sexual nabarmena zuen artea sortzen ari ziren emakumeak; hala, Maryse Holderrek "mugimendu" izendatu zuen hura; ikus "Another Cuntree" artikulua, *Off Our Backs* 3, 10. zk., 1973ko iraila, 11–17 or. Erotismoa Audre Lordek definitzen duen zentzuan hartzen badugu —patriarkatuak luzaroan

kendu zien boterea eta baliabidea emakumeei, haien maila sekundarioa indartzeko—, keinu politiko bat da Neelek bere askatasun sexuala mobilizatzeko hartutako erabaki irmoa; ikus Audre Lorde, "Uses of the Erotic: The Erotic as Power", 1978, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press, 1984, 53–59. or.

23. Neelek kontatzen du West 42. kaleko hotel batean Johnekin batera egon zen bitartean sortu zuela *Bizipoza*; ikus Hills, *Alice Neel*, 55. or. Datarik eta izenbururik gabeko Neelen kontakizun labur batean ere agertzen da zoofilia, non baserritar batek txerri eme beltz batekin praktikatzen duen sexua, 1. karpetaren kopiak, Alice Neel Archive, Stowe, Vermont.

24. Neelek dioenez, 1978an konturatu zen zein zen *Alienazioa*ren benetako gaia, akuarelari orain duen izena jarri zionean; ikus Hills, *Alice Neel*, 55. or.

25. Ikus https://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_pro-ductioncode.php.

26. Christine Stansell, *American Moderns: Bohemian New York and the Creation of a New Century*, 2. arg., Princeton, Princeton University Press, 2010, 227. or.

27. Informazio gehiagorako sozialisten eta feministen talde horri buruz, ikus June Sochen, *The New Woman in Greenwich Village, 1910–1920*, New York, Quadrangle Books, 1972; eta Nancy F. Cott, *The Grounding of Modern Feminism*, New Haven, Yale University Press, 1987. CPUSA sozialismoa baino kontserbadoreagoa zen sexualitateari, ezkontzari eta genero-rolei buruzko gaietan. Ikus Juliet Mitchell, "Women: The Longest Revolution", *New Left Review* 40, 1.zk., azaroa/abendua, 1966, 22–23. or.; eta Robert Shaffer, "Women and the Communist Party USA, 1930–1940", *Socialist Review* 45, maiatza–ekaina, 1979, 105. or.

28. Neelek 1930eko hamarkadan Greenwich Villageko feministen berri ez izan arren (ziurrena da horren berri izatea, Golden laguna zenez gero), baliteke gertakari haren ondoren jakitea existitzen zirela, Sochenen 1972ko liburuaren bitartez (ikus 27. oharra).

29. Neelen 1978ko erakusketa Graham Gallery-n, *A Retrospective Exhibition of Watercolors and Drawings* izan zen, nire ikerketen arabera, *Bizipoza*, *Alienazioa* eta *José lotan* jendaurrean erakutsi ziren lehen aldia; atal honetan aipatutako beste lanak ez ziren askoz beranduago arte erakutsi. Informazio gehiagorako 1970eko hamarkadako Neelen biluzi probokatzaileenetako biren—*Joe Gould* eta *John Perreault*— erakusketa-historiari buruz, ikus Randall Griffeyren saiakera liburuki honetan.

30. Elaine Showalterrena da esamoldea, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*, New York, Penguin Books, 1985.

31. Jacqueline Rose, *Women in Dark Times*, Londres, Bloomsbury, 2014, ix, x. or.

32. "*Pediatria-klinika*k oso anbiguo bihurtzen du erditzearekiko nire jarrera", esan zuen behin Neelek; ikus Hills, *Alice Neel*, 23. or.

33. Hoban izan zen kontakizun hori lehenik lotu zuena *Pediatria-klinika*k biltzen dituen "irudi izugarriekin"; ikus *Alice Neel*, 66. or.

34. Neelen komentarioa, izenbururik gabea, 1928ko azaroaren 12koa, 10. karpetako kopiak, Alice Neel Archive, Stowe, Vermont.

35. Neelek berak esan zion Nemserri: "Koadro hau neure tragediaren eta gertaera haren konbinazio bat izan zen", Nemser, *Art Talk*, 100. or. Ikus ere Hills, *Alice Neel*, 22. or. Neelek esan zuen bezala: "[*Ahalegin hutsala*] lanarekin ume bat izateko kostata behar izaten duzun ahalegin bera egin nuen. Haurdunaldia. Gainerako guztia. Eta gero umea galtzearen tragedia. Guztia. Guztia", Eleanor Munro, *Originals: American Women Artists*, New York, Simon and Schuster, 1979, 125. or.

36. Izan zuen krisi mentalaren aurreko gertaeren inguruko Neelen beraren kontakizunari buruz, ikus Munro, *Originals*, 125. or. Aldi hari buruz, ikus Hills, *Alice Neel*, 32–40. or., baita Neelen datarik gabeko testu bat, "pintatu egin nahi dut" esanez hasten dena, 8. karpetako kopiak, Alice Neel Archive, Stowe, Vermont.

37. "Izugarria" da Neelek erabiltzen duen hitza; ikus Hills, *Alice Neel*, 33. or. Bere aurreko erotismoa bezala, 1930eko hamarkadako Neelen obra bereziki pertsonalak, antza, 1970eko hamarkadan iritsi ziren eremu publikora. Suiziden pabiloia, adibidez, 1978an Graham Gallery-n egin zen bere atzera begirakoan erakutsi zen lehen aldiz, Intelektuala, City Hospital eta Kenneth Doolittle (1931) akuarelarekin batera. Ikus Susan Grace Galassiren erreseina, "Alice Neel", *Arts Magazine* 53, 6. zk., 1979ko otsaila, 20–21. or. Nemserrek *Ahalegin hutsala* eta *Pediatria-klinika* erreproduzitu zituen "Alice Neel: Portraits of Four Decades"-en, *Ms.* 2, 4. zk., 1973ko urria, 48 eta 48. eta 51. or., hurrenez hurren.

38. Neelen datarik gabeko ohar batean, 1931n edo 1932an idatzian, Hills-en erreproduzituan, *Alice Neel*, 40. or.

39. Hills, *Alice Neel*, 37. or. Nahiz eta tituluak Filadelfiako Ospitale Nagusia gisa identifikatzen duen ingurunea, pazienteetako bat gutxienez Gladwyne Colony-koa da, Neel ingresatuta egon zen azkeneko ospitalekoa, *ibid.*

40. Neelek "eritasun krudela" gisa deskribatzen du gaixotasun mentala, 1931n edo 1932an idatzitako datarik gabeko ohar batean, Hills-en erreproduzituan, *Alice Neel*, 40. or.

41. Hills, *Alice Neel*, 38. or. Neelek ez du identifikatzen bere izenez etsaitzat hartu zuen psikiatra, baina Filadelfiako Ospitale Nagusiko suiziden pabiloian lan egiten zuen mediku bat da, gero baliteke Breitenbach izatea.

42. Ikus Hills, *Alice Neel*, 38–39. or. Azkenean, gizarte-langile batek arkatzak eta pintzelak eman zizkion Neeli. Neelek ziurtatu zuenez, bere susperraldiaz hizketan: "Marrazketa izan zen osatu nahi nuela erabakitzen lagundu zidana", Munro, *Originals*, 126. or.

43. Ikus Allara, *Pictures of People*, 88. or.; eta Hoban, *Alice Neel*, 141. or.

44. Informazio gehiagorako erakusketa horri buruz, baita *Erditzea*ri buruz, non Neelen gelako laguna, Goldie Goldwasser, ageri den irudikatua, ikus Allara, *Pictures of People*, 91. or.; eta Nemser, *Art Talk*, 121. or. Robert Shafferren arabera, CPUSAren prentsak askotan heldu zien herrialde kapitalistetan emakume haurdunak mehatxatzen zituzten arriskuei, "Women and the Communist Party", 93–94. or.

45. Neelek orientazio politikoko argitalpen eta erakusketetan erakutsi ohi zuen bere obra. 1936an *Naziek juduak hiltzen dituzte* jarri zuen ikusgai epaimahai bat zuen erakusketa batean, American Artists' Congress-ek babestuan eta ACA Galleries-etan egindakoan. 1937an, Neelek Pat Whaleni egin zion erretratua Waterfront Art Show aretoan erakutsi zen; New School for Social Research-ek eta Marine Workers Committee-k antolatu zuten erakusketa, marinelen eta zamaketarien greba nazional batekin bat egiteko; ikus Max Fraser, "Hands off the Machine: Workers' Hands and Revolutionary Symbolism in the Visual Culture of 1930s America", *American Art* 27, 2. zk., 2013ko uda, 110. or.

46. Halako hizkera *Art Front*eko orri beretik hartua da, non ageri den *Pobrezia*.

47. Allarak *Pictures of Peopl*en (50. or.) baieztatu arren, *Art Front*ek ez zuen haurren hilkortasunari buruzko artikulurik argitaratu, baina agian bai *Daily Worker*ek. Zoritxarrez, covid-19ak eragindako pandemiaren eztandak nire ikerketa *online* eskuragarri zeuden iturrietara mugatzera behartu ninduen, guztiak 1920ko hamarkadakoak. Horietako batek ere ez du haurren hilkortasunari buruzko artikulurik jasotzen, eta ez da harritzekoa, CPUSA ez baitzen gai horien berri erregulartasunez ematen hasi 1930eko hamarkadara arte. Ikus https://www.marxists.org/history/usa/pubs/ dailyworker/index.htm.

48. "Dirua", datarik gabe, Neelek eskuz idatzitako testua, 1. karpetako kopiak, Alice Neel Archive, Stowe, Vermont.

49. Hills, *Alice Nee*l, 22. or.

50. Nemser, *Art Talk*, 101. or.

51. Rose, *Women in Dark Times*, xi. or.

52. Neelen autorretratuak urriak dira, baina dauden gutxi horiek honela aurkeztu ohi dute: ama haurdun gisa, adibidez *Ihesa Egiptora* pinturan, edo haur baten ama gisa, adibidez *Familia*, *Intelektuala*, *Hartley zaldi kulunkarian* eta *Alice eta Richard* (1943) obretan. Informazio gehiagorako amen eta amei buruzko Neelen koadroei buruz, ikus Denise Bauer, "Alice Neel's Female Nudes", *Woman's Art Journal* 15, 2. zk., 1994ko udazkena–1995eko negua, 21–26. or.; Denise Bauer, "Alice Neel's Portraits of Mother Work", *NWSA Journal* 14, 2. zk., 2002ko uda, 102–20. or.; eta Pamela Allara, "'Mater' of Fact: Alice Neel's Pregnant Nudes", *American Art* 8, 2. zk., 1994ko udaberria, 6–31. or.

53. Neelek idatzitakoaren arabera argitaratu gabeko saiakera batean, *Artforum*i aurkeztutakoa 1975eko apirilean, eta Allara-n aipatuan, "'Mater' of Fact": "Abortuak ordeztu du Amabirjina, eta emazte eta laguntzailea emakume erasotzaile bihurtu da; horrela behar du izan. Dena kuestionatzen da".

54. Hills, *Alice Neel*, 161. or. Hillsekin *Carmen eta Judy*ri buruz Neelek partekatzen dituen oroitzapenak lañoak izateagatik bereizten badira ere, eta zentzurarik gabeak, gaur egun bihozgabea den hizkera bat erabiltzen du.

55. Nik dakidanez, *Carmen eta Judy* da Neelek 1962an Spanish Harlemetik joan ondoren pintatu zuen ama beltz baten irudi bakarra bere umearekin, eta Judy, Neelek irudikatutako bi haurretako bat desgaitasun nabariarekin; Jonathan Perlis zen bestea, garun-paralisia zuena eta bere aitarekin agertzen dena *Don Perlis eta Jonathan*en (1982).

56. Ikus Hilton Als, *Alice Neel*, Uptown, erak. kat., New York, David Zwirner Books, Londres, Victoria Miro, 2017, 113. or. Orokorrean, Alsekkutsu sentimental bat eman ohi dio Carmenen eta Neelen harremanari.

57. Neel baino lehenago oso artista gutxik margotu zituzten emakume haurdunak eta, are gutxiago, haurdunen biluziak; eta, hori egin zutenean, haurdunaldiari garrantzia kendu zioten diskrezioz, edo sinbolismoz estali zuten. Aurreko biluzien zerrenda osagabe batean sartzen dira, autoreen ordena alfabetikoari jarraituta, *Itxaropena II* (1907–08), Museum of Modern Art, New York, Gustav Klimt; *Emakumea zorriak kentzen* (1630eko hamarkada), Musée Historique, Nancy, Georges de La Tour; *Autorretratua seigarren ezkontza-urteurrenean* (1906), Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen, Paula Modersohn-Becker; *Aurrerapena* (1961), Museum of Modern Art, New York, Betye Saar; eta *Biluzia* (1952), Whitney Museum of American Art, New York, Raphael Soyer.

58. Slatkin, "Alice Neel (1900–1984)", 263. or. Irakurri Neelek giza forma biluziaren ezaugarri "plastikoei" eman zien arretaren argumentazio bikain bat hemen: Mira Schor, "Some Notes on Women and Abstraction and a Curious Case History: Alice Neel as a Great Abstract Painter", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 17, 2. zk., 2006, 149. or.

59. Evansek, bere posatze-saioa zela eta, gogoan zuenari buruz, ikus Edith Newhall, "Neel Life Stories", New York, ekainak 19, 2000, https:// nymag.com/nymetro/arts/features/3409/.

60. Nochlin, "Some Women Realists", *Women, Art, and Power*, 103. or.

61. Nemser, "Alice Neel: Portraits of Four Decades", 52. or.

62. Slatkin, "Alice Neel (1900–1984)", 263. or. Hainbeste emakume haurdun zergatik pintatzen zituen galdetu ziotenean, Neelek erantzun zuen: "Bueno, alde batetik, nik neuk seme-alabak izan ditudanez, ulertzen dut zer den haurdunaldia. Eta, bestetik, pentsatu nuen emakume baten errepresentazioa, haurdunaldia kontuan hartu gabe, oso pintura hutsala zela. Emakumeak objektu sexual gisa tratatzea da hori. Baina badakizu sexuak emaitza bat dakarrela", Diana Loercher, "Alice Neel: American Portraitist", *Christian Science Monitor*, martxoak 4, 1974. Neelen arabera, gainera, biluzi tradizionalen haize kontra doa emakume haurdun baten biluzia, "haurdun dagoen emakume bat bere buruaren jabe dela aldarrikatzen ari den heinean; ez dago salgai", Piri Halasz, "Alice Neel: 'I have this obsession with life'", *Art News* 73, 1. zk., 1974ko urtarrila, 49. or. Beranduago, haurdunen biluziak pintatzea, bai artistak bai gizartea, gorputz haurdunari zioten lotsa desegokitik "askatzeko" erabaki zuela zioen Neelek, Stephan Salisbury, "Oils and Vinegar: as a Painter and a Person, She Is an Original", *Philadelphia Inquirer*, martxoak 4, 1984.

63. Ikus Marjorie Kramer, "Some Thoughts on Feminist Art", 1971, *Feminism—Art—Theory: An Anthology 1968–2014*, Hilary Robinson (ed.), arg., Chichester, West Sussex, Wiley Blackwell, 2015, 225. or. Neelek zioen bezala *Nancy eta Oliviaz*, "Badakizu emakumeen liberazionistei zergatik gustatzen zaien beti hainbeste koadro hau: hain izututa ikusten delako", Castle, "Alice Neel", 40. or. Gainera, *Emakumea haurdun* 1973ko *Women Choose Women* erakusketan barne hartu zen, eta ondoren erreproduzitu egin zen ("Estereotipoak hausten" argazki-oinarekin) erakusketaren erreseina batean, Douglas Davis, "Women, Women, Women", *Newsweek*, urtarrilak 29, 1973, 45. or. Alice Neeli buruzko erakusketen zerrenda batean obra bera (data okerrarekin bada ere) aipatzen da erakusketa berean, eta "sortu aurreko odaliska siniestro" gisa deskribatzen da, esanez zeharo aztoragarria dela, baita desatsegina ere, Harry F. Gaugh, "Alice Neel", *Arts Magazine* 53, 7. zk., 1979ko martxoa, 9. or. Nemserrek ere erreproduzitu zuen 1973ko "Alice Neel: Portraits of Four Decades" bere artikuluan, 48. or. Ann Sutherland Harrisek *Maria haurdun* erreproduzitu zuen "The Human Creature: The Portraits of Alice Neel"-en, *Portfolio*, New York, 1, 6. zk., 1980, 75. or. Bere haurdunen biluziei buruz, Harrisek dio "emakume baten gorputza inbaditua nola geratzen den" erakusten duela Neelek, *ibid.*, 74. or. *Julie haurduneta Algis* 1968an Graham Gallery-n Neelek izandako erakusketan erakutsi zen (baina ez zen erreproduzitu zegokion foiletoan) eta Nemserren erreseinan agertu zen, *Irudi etzanak (Algis eta Julie)* [*Reclining figures (Algis and Julie)*] tituluarekin, "Alice Neel", *Arts Magazine* 42, 4. zk., 1968ko otsaila, 60. or. *Margaret Evans haurdun* Neelen estudioaren argazki batean agertzen da, "The New York Artist in Residence", *Art News* 77, 9. zk., 1978ko azaroa, 71. or.

64. Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, New York, William Morrow, 1970, 9, 81. or. Ikus ere Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, itzul. eta arg. H. M. Parshley, New York, Vintage Books, 1989 [eu. arg., *Bigarren sexua*, Elkar, 2019]. Neelek zintzotasun osoz adierazi zituen bere desadostasunak De Beauvoirrekin; ikus Castle, "Alice Neel", 37. or. Hala ere, ziurtatu ahal izan dudan neurrian, Neelek ez zuen inoiz zehazki aipatu De Beauvoirren jarrera amatasunarekiko.

65. Firestone, *The Dialectic of Sex*, 219–31. or. Haurdunaldia, Firestoneren iritziz, "barbaroa" ez ezik, itsusia ere da, *ibid.*, 226. or.

66. Ikus, adibidez, antologia hauen edukia: Deborah Babcox eta Madeline Belkin, konp., *Liberation Now! Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, Dell, 1971; Anne Koedit, Ellen Levine eta Anita Rapone (ed.)., *Radical Feminism*, New York, Quadrangle/The New York Times Book Co., 1973; eta *Redstockings of the Women's Liberation Movement, Feminist Revolution: An Abridged Edition with Additional Writings*, 2. arg., New York, Random House, 1978. *Feminist Revolution*ek bakarrik hartu zuen barnean Neelen koadroen antzera bizitako eta hezurmamitutako esperientzia gisa amatasunari heltzen dion saiakera bat, L. Annchild, "Mother Love—Mother Work", 115–17. or. Lucy Lippardek performance artisten obran haurdunaldien eta erditzeen absentzia "bitxiaz" hitz egiten du, kontuan hartuta haiek orokorrean beren gorputzak erabiltzen dituztela emakumeen esperientzia pertsonal espezifikoei heltzeko tresna gisa, baina ez du horren argibiderik ematen; ikus Lippard, "The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art", 1976, *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, New York, *New Press*, 1995, 112. or.

67. Informazio gehiagorako arte feministari eta amatasunari buruz, ikus Andrea Liss, *Feminist Art and the Maternal*, Mineapolis, University of Minnesota Press, 2009; Cecilia Fajardo-Hill eta Andrea Giunta (ed.), *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, erak. kat., Los Angeles, Hammer Museum eta DelMonico Books/Prestel, 2017; eta Catherine Spencer, "Acts of Displacement: Lea Lublin's Mon fils, May '68, and Feminist Psychosocial Revolt", *Oxford Art Journal* 40, 1. zk., 2017ko martxoa, 65–83. or.

68. Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, 1976; reed. New York, W. W. Norton, 1986, xi, 13. or.

69. Allarak sendo azaldu bezala: "Neelen haurdunen biluziek, hortaz, tabu bikoitz bati heltzen diote: gaiaren absentzia mendebaldeko artearen historian eta bere estatus gatazkatsua teoria eta praktika feministen testuinguruan", "'Mater' of Fact", 10. or.

70. Diane Cochranek 1973an aitortu bezala, Neelek "asalduraz uko egiten zion garaiko filosofiara [feministara] moldatzeari", bereziki amei agerikotasuna emateko orduan; ikus Cochrane, "Alice Neel: Collector of Souls", *American Artist* 37, 4. zk., 1973ko iraila, 63. or.

71. Neelek Ezker Zaharrarekin zuen loturak bere erritmo onari eutsi zion, mugimendu feministak erabateko bultzada lortu ondoren ere. *Daily World*ek 1970eko hamarkadan Neeli buruzko bi saiakera argitaratu zituen: Marla Hoffman, "Two Women Paint", *Daily World*, martxoak 9, 1974, 14–16. or., eta Phillip Bonosky, "Alice Neel Exhibits Her Portraits of the Spirit", *Daily World*, urriak 4, 1973, 8. or. 1979ko ekainaren 7ko *Daily World*en zenbakiak "langileen artista" gisa identifikatzen zuen Neel, eta David Gordonen bere erretratua erreproduzitu zuen, zeina editore kulturala izan zen aldizkarian. 1982an Neelek obra bat dohaintzan eman zuen Reference Center for Marxist Studies-en aldeko enkante baterako; ikus Alice Neelen dokumentuen artean jasota dagoen foiletoa, 1933–83, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

72. Castle, "Alice Neel", 37. or. Neelen filiazioari buruz feminismora, berak aitortu bezala, ikus ere Diamonstein, *Inside New York's Art World*, 261. or.; Suzanne Muchnic, "Beneath the Skin with Alice Neel", *Los Angeles Times*, apirilak 10, 1983; eta Miller eta Swenson, *Lives and Works*, 123–24. or.

73. Miller eta Swenson, *Lives and Works*, 129. or.

74. Erretratua Milleten argazki batean oinarritua dago, zeinak ez zuen posatu nahi izan Neelentzat; ikus Nemser, *Art Talk*, 118. or. Milletten *Politika sexualak* obra, kontuan hartuta gaitzetsi egiten zituela sexismoa eta patriarkatua, benetako manifestu bat bilakatu zen feminista erradikalentzat, Neelek pintatu zituenetako batzuk barne.

75. Informazio gehiagorako WARi eta Women's Interart Center fundazioari buruz, ikus Jacqueline Skiles eta Janet McDevitt (ed.), *A Documentary Herstory of Women Artists in Revolution*, Pittsburgh, Know, Inc., 1973.

76. "Hall of Fame" Sister Chapel-erako kartelean erabilitako esaldi deskribatzaileetako bat da, Alice Neelen dokumentuak, 1933–83, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Antza, Neelek hasiera batean pentsatu zuen emakume haurdun biluzi bat bidaltzea instalaziora; ikus Andrew D. Hottle, *The Art of the Sister Chapel: Exemplary Women, Visionary Creators, and Feminist Collaboration*, Farnham, E. B., Ashgate, 2014, 141. or.

77. Informazio gehiagorako Neel barnean hartu zen erakusketari buruz, ikus Eunice Golden eta Kay Kenny, "Sexuality in Art: Two Decades from a Feminist Perspective", *Women's Art Journal* 3, 1. zk., 1982ko udaberria-uda, 14–15. or.

78. Neelen izena New York Feminist Art Institute-rako aholkularitza- batzordeko kideen zerrenda batean ageri da, 1979an argitaratutako foileto batean, institutu hori eratu zen urte berean, Alice Neelen dokumentuak, 1933–83, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

79. Mary Garrard, Ann Sutherland Harris, Kate Millett, Linda Nochlin, Adrienne Rich eta Faith Ringgold, guztiak Women's Interart Center-eko aholkularitza-batzordeko kideak izan ziren, eta Irene Peslikis bertako zuzendaritza-batzordeko kidea.

80. Informazio gehiagorako feministen arteko belaunaldi-desberdinta- sunei buruz, ikus Nancy J. Chodorow, "Seventies Questions for Thirties Women: Gender and Generation in a Study of Early Women Psychoanalysts", *Feminism and Psychoanalytic Theory*, New Haven, Yale University Press, 1989, 199–218. or.

81. Neelek arte feministaren definizio mugatzailearen frustrazioa ere sentitu izan zuen, batez ere bere joera eurozentrikoa eta emakume zuriengan jarria zuen fokua. Informazio gehiagorako Neelek feminismoarekin zuen harreman konplexuari buruz, ikus Allara, *Pictures of People*, 191–216. or.; Pamela Allara, "Alice Neel's Women from the 1970s: Backlash to Fast Forward", *Woman's Art Journal* 27, 2. zk., 2006ko udazkena-negua, 8–11. or.; Denise Bauer, "Alice Neel's Feminist and Leftist Portraits of Women", *Feminist Studies* 28, 2. zk., 2002ko uda, 374–95. or.; Diamonstein, *Inside New York's Art World*, 258. or.; Mary D. Garrard, "Alice Neel and Me", *Woman's Art Journal* 27, 2. zk., 2006ko udazkena-negua, 3–7. or.; Nemser, *Art Talk*, 118. or.; eta Russo, "Alice Neel", 206. or.

82. Alice Neel, "A Statement by Alice Neel", *Alice Neel: The Woman and Her Work*, erak. kat., Athens: Georgia Museum of Art, University of Georgia, 1975, or. gb.

83. Nemser, *Art Talk*, 105. or.

84. Alice Neel, eskuz idatzitako komentarioa, 1973, Alice Neel Archive, Stowe, Vermont, *Alice Neel: Freedom* erakusketan gehitua, David Zwirner, New York, otsailak 26–apirilak 13, 2019.

85. Alice Neel, titulurik gabeko komentarioa, *Daily World*, apirilak 17, 1971, 47. or.

86. Kate Weigand, *Red Feminism: American Communism and the Making of Women's Liberation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

87. Feminismoaren, emakumeen eta CPUSAren arteko harremana erabat konplexua da. Alderdiak, sexismoa eta patriarkatua barnean hartzen zituen erakunde nagusiki maskulinoak, kasurik onenean toleratu zuen feminismoa, eta okerrenean iraindu egin zuen. Bere lehen hamarkada eta erdian, neurri handi batean utzi zituen alde batera langile-klaseko emakumeen gai espezifikoak, baina 1930eko hamarkadan, Depresio Handiaren erantzun gisa, etxearen eremuko arazoez interesatzen hasi zen gutxika, fabriketakoez gain, eta horrela hedatu zuen bere ekintza emakumeengana eta familiengana. Neelen aurrekari ideologikoetako batzuk—jatorrizko feminista gorriak, haien artean Ella Reeve "Mother" ["ama"] Bloor, Eleanor Flexner, Elizabeth Gurley Flynn, Josephine Herbst, Grace Hutchins, Mary Inman, Meridel Le Sueur, Betty Millard eta Tillie Olsen— aldaketa garrantzitsu haien abangoardian egon ziren. Informazio gehiagorako komunismoaren eta emakumeen eskubideen arteko harremanari buruz, ikus Rosalyn Baxandall, "The Question Seldom Asked: Women and the CPUSA", *New Studies in the Politics and Culture of U.S. Communism*, Brown, Martin, Rosengarten eta Snedeker (ed.), 141–61. or.; Barbara Foley, "Women and the Left in the 1930s", *American Literary History* 2, 1. zk., 1990eko udaberria, 150–69. or.; Charlotte Nekola eta Paula Rabinowitz (ed.), *Writing Red: An Anthology of American Women Writers, 1930–1940*, New York, Feminist Press at the City University of New York, 1987; eta Shaffer, "Women and the Communist Party", 73–119. or.

88. Weigand, *Red Feminism*, 15–27. or.

89. 1989an, Kimberlé Crenshaw abokatuak "intersekzionalitate" terminoa sartu zuen gizarte-egoeraren, arrazaren, generoaren, sexualitatearen, nazionalitatearen eta beste identitate-kategoria batzuen interdependentzia deskribatzeko. Crenshawk proposatzen duen bezala, feminismo intersekzionalaren ustetan, sexismoa desberdintasun-patroi trinko baten osagaia da, non identitateagatiko diskriminazio-modu bati beste forma bat gehitzen zaion. Ikus Sumi Cho, Kimberlé Williams Crenshaw eta Leslie McCall, "Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis", *Signs* 38, 4. zk., 2013ko uda, 785–810. or.

90. Hiru testu horiek hemen daude erreproduzituak: *Public Women, Public Words: A Documentary History of American Feminism, vol. 2, 1900 to 1960*, Dawn Keetley eta John Pettegrew (ed.), Lanham, Maryland., Rowman & Littlefield, 2002.

91. Weigand, *Red Feminism*, 90–91. or. Ikus ere Marvin E. Gettleman, "'No Varsity Teams': New York's Jefferson School of Social Science, 1943–1956", *Science and Society* 66, 3. zk., 2002ko udazkena, 339, 349. or.

92. Allarak argitaletxe horren liburuen zerrenda osagabe bat ematen du, Neelen liburutegi pertsonalean daudenena, 278. or., 14. zk. Zerrenda horretatik (baina agian ez liburutegitik) Bloor and Childressen liburuen edizioak falta dira. Zoritxarrez, covid-19aren eztandaren ondorioz ezin izan nuen Neelen liburutegia aztertu katalogo hau inprimatu aurretik; liburutegiak ia bere horretan jarraitzen du bere apartamentuan, 107. kalearen eta Broadway artean.

93. Informazio gehiagorako Childressek eta Bloorrek generoa, klasea eta, Childressen kasuan, arraza triangeluatu zituzten moduari buruz, ikus Washington, *The Other Blacklist*, 123–64. or.; eta Kathleen L. Brown, "The 'Savagely Fathered and Un-Mothered World' of the Communist Party, U.S.A.: Feminism, Maternalism, and 'Mother Bloor'", *Feminist Studies* 25, 3. zk., 1999ko udazkena, 537–70. or.

94. Informazio gehiagorako New York Radical Women-i eta Redstockings-i buruz, ikus Alice Echols, *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America 1967–1975*, Mineapolis, University of Minnesota Press, 1989, 72–101 or. eta 139–58. or., hurrenez hurren.

95. Ikus *ibid.*, 4–5. or.

96. Ikus https://www.redstockings.org/index.php/rs-manifesto.

97. Oso gutxi dira Neelen emakumezko modelo jantziak hankak zabalik dituztela posatzen. Hona salbuespen batzuk: *Wellesley neskak* (*Wellesley Girls*, 1967) eta *Ginny marradun kamisetarekin* (*Ginny in a Striped Shirt*, 1969).

98. Neelek adorez defendatu zituen 1960 eta 1970eko hamarkadetako ahalegin antibelizistak eta eskubide zibilen aldekoak. Saiakera honetan aipatutako manifestazioetan parte hartzeaz gain, 1966an koadro txiki bat eman zion dohaintzan Los Angelesko Artists' Tower of Protest erakundeari; 1968ko urtarrilean manifestazio batean parte hartu zuen Whitney-n, *The 1930's: Painting and Sculpture in America* erakusketan emakumerik eta koloreko artistarik barne bildu ez izanagatik protesta egiteko, Ann Temkin (ed.), *Alice Neel*, erak. kat., Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 2000, 171. or.; eta gazte beltz baten bere erretratua, *Stephen Shepherd* (1978), jarri zuen ikusgai Westbeth Gallery-ko *Voices Expressing What Is* erakusketan, Action Against Racism in the Arts-ek babestuan; erakunde hori 1979an sortu zen *The Nigger Drawings at Artists Space* erakusketaren inaugurazioaren ondoren. Azken horri buruz, ikus John Perreault, "Art Attacks", *Soho News*, otsailak 18, 1981, 48. or. Neeli buruzko Andrewsen oroitzapenei buruz, ikus Hoban, *Alice Neel*, or.; eta Temkin, *Alice Neel*, 72–73. or.

99. Alice Neel, titulurik gabeko komentarioa, June Blum, Audrey Flack, *Alice Neel: Three Contemporary American Women Realists*, erakusketaren foiletoa, Miami, Miami-Dade Community College, 1977, 11. or.

100. *Isabetta*n aditzera ematen den botere-dinamika konplexua aztertzeko, ikus Meredith A. Brownen saiakera liburuki honetan.

101. Alice Neel, komentarioa datarik eta titulurik gabe, 3. karpetako kopiak, Alice Neel Archive, Stowe, Vermont.

BETI KALEAN

SUSANNA V. TEMKIN

1975eko elkarrizketa batean, "siempre en la calle" (beti kalean) esaldia erabili zuen Alice Neelek gaztelaniaz, Habanan egin zuen egonaldiari buruz hausnartzean. Egonaldi laburra baina ikasbide handikoa izan zen hura eta, bertan, Carlos Enríquezekin ezkonduta, haren eskutik Kubako burgesian sartu zen[1]. Menderakaitz beti, ziurrena da senarrak iraintzeko asmoz esaten zion esaera hura Neelen gustuko izatea, akuilua baitzen bera bezalako emakume independenteentzat, etxeko lanak eta nahi artistikoak uztartzeko borrokan ari zirenentzat.

Izan ere, Neelen jarduna ia beti lotu izan bada ere bere etxean zuen estudioko giro intimoarekin, esaldiak kaleak harengan zuen eragina uzten du agerian, arterako leku eta iturri gisa. Ikonografia hori bere ibilbide osoan zehar agertzen da, baita Spanish Harlemen (East Harlem/El Barrio)[2] sortu zituen obretan ere. Auzo hartan 20 urte baino gehiago bizitzea erabaki zuen arren, garai hari buruz kritikariek idatzitako bibliografian agerian uzten dute nola urrundu zen Neel hiriaren erdigunean zen artearen mundutik, eta erbeste edo isolamendu gisa deskribatzen dute bere bizileku periferikoa, baita erretiro gisa ere, "mundu arraro batean"[3]. Testu horietan begien bistako arrazismoa agerian uzteaz aparte, bertan biltzen diren terminoek ulertzera eramaten dute ere Neel, nolabait ere, deskonektatuta zegoela bere ingurunetik.

Nahiz eta obra hauek, oro har, arreta handiagoa jaso duten 1990eko hamarkadaz geroztik, Hilton Als-en 2017ko erakusketa adierazgarrian esate baterako[4], Spanish Harlemgo hiru pintura bakarrik hautatu ziren Houstoneko Museum of Fine Arts-ek 2010ean artistari eskainitako atzera begirako handian, bere karreraren alderdi hori behin eta berriro baztertua izan dela nabarmenduz[5].

Saiakera honek, Neel "beti kalean" kokatzen duenak bai fisikoki bai kontzeptualki, bere jardunaren ikuspegi berri bat eskaintzen du, eta lehen planora eramaten ditu kaleko eta hiriko kulturarekiko bere hurbiltasuna, bertan izan zuen parte-hartze aktiboa eta egin zuen behaketa.

KUBAKO ATARIKOA

Sarritan, krikaren ustez, Habanako egonaldiak atariko antzeko gisa balio izan zion Neeli gerora Spanish Harlemen izango zuen esperientziarako; hala ere, Kuba eta Puerto Rico "txori beraren bi hego"[6] gisa

definitzen badira ere, halako adierazpenek ez dute aintzat hartzen zein alde handia dagoen artistak eramandako bizimoduen artean: batetik, Habanan, emakume ezkonberria zenean, familia aberatseko eta ondo erlazionatutako gizon batekin haurdun; eta bestetik, Manhattanen, langile-klaseko auzo batean, ama bakarra gisa. Aintzat hartzekoak diren alderdi horiek estalita uzten dute ere Kuban egin zuen egonaldiak artistarengan izandako eragin sakona gerora eguneroko bizitzari eta kulturari heldu eta begiratuko zien moduan. Izan ere, 1926an iritsi zen Habanara, artearen garapenak garrantzizko une bat izan zuenean errepublika gazte hartan[7]. Bere senarra, Enríquez, ez zen artista *amateur* eta anonimo soil bat, herrialdeko sortzaile moderno gailenetako bat baizik, eta, Habanara iritsi eta handik gutxira, berehala sartu zen bikotea uharteko abangoardia artistikoaren eta intelektualaren erdigunera[8]. Biek harremana zeukaten nazioartean ospea hedatua zuten pertsonekin; haietako bat Alejo Carpentier nobelagilea zen, zeinari, ustez, Neelek opari eman zion Robert Henri-ren *The Art Spirit* (1923) liburua[9]. Gainera, Habanako auzoak zeharkatu zituzten Enríquezen haurtzaroko lagun batekin, Marcelo Pogolotti pintorearekin, eta hiriburuko jendeen, lekuen eta paisaia urbanoaren bozetoak egin zituzten[10].

Zenbaitetan, Neelek kaletik ikusten zituen pertsonak gonbidatzen zituen beretzat posatzera; horren erakusgarri dugu *Eskaleak, Habana* (*Beggars, Havana*) lan espresionista, eta AEBn bueltan ere jarraitu zuen hori egiten, Filadelfian bizi zen bitartean eta, ondoren, Spanish Harlemen.

Nahiz eta Neelen esplorazio urbanoak etenda geratu 1926ko amaieran, bere aurreneko alaba, Santillana, jaio zenean, lehen bezain beste jarraitu zuen parte hartzen Kubako artearen munduan. Bere pinturak lehen aldiz bertan aurkeztu zituen jendaurrean *XII. Salón de Bellas Artes* erakusketan, 1927ko martxoan. Erakusketa, orokorrean, bere joera akademikoagatik kritikatua izan bazen ere, Neelen eta Enríquezen ekarpenak nabarmendu zituen prentsak; "Erakusketako onenatzat" hartu zituzten, baita "senar-emazte paregabe" baten ebidentziatzat ere[11]. Urte hartan bertan, Neelek zortzi bat pintura aurkeztu zituen *Exposición de Arte Nuevo* erakusketan: uhartean arte modernoaren abiaburutzat hartu zen gertaera[12]. Harrigarria da Neelek, artista ez kubatarrak (eta emakumea), erakusketa aitzindari hartan parte hartu izana, eta bete zuen zeregina Kubako artearen historiari utzitako legatuaren parte gisa[13]. Dena den, urriak izaten jarraitzen dute Kubarekin izan zuen loturari buruzko azterlanak, neurri batean Neelek atzean utzi zuelako uhartea *Exposición de Arte Nuevo* erakusketa inauguratu eta handik gutxira; urruntze fisiko bat izan zen, senar-emazteak banandu ondoren betikotu zena; hala eta guztiz ere, beti eraman zuen bihotzean Habana, eta geroago adierazi zuenez: "Nire bizitzak, Kuban, askoz ere zerikusi handiagoa izan zuen nire ondorengo psikologiarekin. Asko baldintzatu ninduen"[14].

AEBra bueltan, 1927an, Neelek aldi traumatiko izugarri bat bizi izan zuen. New Yorken, Enríquezekin elkartze labur bat izan ondoren, artista Pensilvaniako bere etxera itzuli zen, eta nerbio-krisi bat izan zuen bertan; onera etorri zenean, New Yorkeko Greenwich Villagera joan zen bizitzera. Han, kaleak eta metroaren trenbide goratuak margotu zituen, langile-klaseen paisaia osatzen zutenak. *Zamaketariak lanetik bueltan* (*Longshoremen Returning from Work*) bezalako eszenek Neelen atxikimendu politikoak aditzera ematen dituzte, baita 1930eko hamarkadan hark izandako gero eta harreman estuagoa ere artista eta intelektual erradikalekin, ziurrenez Kuban bizi izan zuen esperientziak elikatua. Neelek, Works Progress Administration-eko (WPA) beste kide batzuekin batera, Artisten Sindikatuaren eta John Reed Club-eko bileretan parte hartu zuen, eta handik aurrera hasi zen ere protesta-ekintza publikoetan parte hartzen. *Naziek juduak hiltzen dituzte* (*Nazis Murder Jews*, 130. or.) mihiseak desfile komunista bat irudikatzen du, argi-zuziek argitua, eta kaleko gertaeretan oinarritutako politika garai horretako bere lanean barneratzen duela aditzera ematen du[15]. 1938an Greenwich Village utzi eta Spanish Harlemera joan zen bizitzera Neel; garai hori dirudienez bat dator Susan Rosenbergek esandako honekin: "1940ko hamarkadan hiriko kaleak pintatzeari utzi zion Neelek; ordea, bere konpromiso soziala mantendu zuen hiriko bizitza irudikatuz, jendearen erretratuak eginez"[16]. Dena den, kaleak bere obran presentzia izaten jarraitu zuen, eta Rosenbergek aipatzen dituen erretratu horietan sotiltasunez integratuta antzeman daiteke kalea.

Neelek beranduago, ikuskera zertxobait erromantikotik begiratuta, Spanish Harlemera "egia handiago" baten bila joan zela esan bazuen ere, lekualdaketa haren arrazoia, neurri handi batean, garai hartako bere bikotekide José Santiago Negrón izan zen[17]. Artistak izugarri miresten zuen Puerto Ricoko musikaria—1934an ezagutu zuen emanaldiak egiten zituen gaueko klub batean— eta hori agerian geratzen da *Puerto Rico aske!* (*Puerto Rico Libre!*) erretratu bikainean; bertan, Negrónek kontu handiz eusten dio bere instrumentuari, begirada ilun eta sarkor bat zuzentzen ari zaigun bitartean. Pintura, bere hondo arrosa distiratsuarekin, obra-sail zabal batekoa da; obra horiek maitaleen arteko harremana jasotzen dutela dirudi, eta bere bizitza berrian Neel murgilduta dagoen kulturaren aztarrenak eskaintzen ditu. Bere bandera nazionalaren koloreekin—*la bandera bonita*[18]—jantzita, Negrón kantan ari da partitu bati begira eta partiturako letrak Puerto Ricoren estatus koloniala adierazten du, Estatu Batuen lurraldea zenean, Espainiari "erosia", Espainiaren eta Estatu Batuen arteko gerraren ondoren. 1917an puertorricar guztiei eman zitzaien herritartasun estatubatuarra, eta horrek, aukera ekonomiko hobeagoen bila, eskala handiko emigrazioa ekarri zuen berekin hainbat auzotara, besteren artean East Harlemera[19]. Fluxu migratzaile hura bizkortu egin zen 1940ko eta 1950eko hamarkadetan, eta horregatik hartu zuen inguruak Spanish Harlem izena, Neel hantxe bertan, "El Barrio"-n bizi zen garai berean. Manhattan irlako iparralderantz egin zuen lekualdaketa hura *Ihesa Egiptora* (*Flight into Egypt*) pinturan islatzen du Neelek, gaueko eszena batean,

haurdun zela sabela handituta, eta azken batean, bikote gaztea lekuz aldatzeko erabakia Negrónen familiatik gertuago egoteko izan zela aditzera ematen du. Mihise goibela da, baita siniestroa ere nolabait, eta baliteke Neelek bere amatasunagatik sentitzen zuen kezka islatzea; izan ere, galdu egin zuen bere aurreneko alaba haurtxo bat besterik ez zenean; banandu egin zen bere bigarren alaba Isabettarengandik, eta abortu bat ere izan zuen ordurako Negrónekin zela. Hala ere, tituluaren erreferentzia biblikoak liberazio bat adierazten du, babesleku baten promesa biltzen baitu, pinturaren tonu zorigaiztokoaren aurrean.

Negrónen familiak lagundu egin zuen Neel integratzen eta Spanish Harlemgo komunitatearekin harremanetan jartzen. Negrónek beste emakume batengatik utzi zuen artista beren seme Richard 1939an jaio eta handik gutxira, baina, hala eta guztiz ere, Neelek harremanetan jarraitu zuen bere bikotekide ohiaren inguruarekin. Negrónen anaia, Carlos, eta bere koinatua Margarita bere pinturetako batzuetan ageri dira, familia-lotura hori ezkutuan geratu bada ere gerora obra hauek titulu generikoekin ezagutarazi baitziren. Horregatik, *Familia hispanoa* (*The Spanish Family*) deskribapen soilak ezkutatu egiten du pinturak *bere* familia hispanoa erretratatzen duela: Margarita, Carlos bere seme zaharrarekin, bere alaba Margaritarekin eta Tommy haurtxoarekin. Antzeko zerbait gertatzen da *Bi neska, Spanish Harlem* (*Two Girls, Spanish Harlem*) pinturarekin; tituluak ez du aipatzen Neelek zuen harreman zuzena eta intimoa irudikatutako modeloekin: Antonia eta Carmen Encarnación, bere bizilagunen alabak[20].

Aldi horretako artistaren mihise ugari, besteak beste *Familia hispanoa* koadroak, emakumeak eta haurrak dituzte protagonista[21]. Pamela Allarak adierazi duenez, horrek badu lotura familia latinoetako genero-rol tradizionalekin eta horietan amaren figurak duen garrantziarekin[22]; era berean, ziurrena da Neelek bere eguneroko bizitzan interakzioa izan ohi zuen pertsonak izatea. Ama bakarra zenez, bi ume txikirekin (bere bigarren semea, Hartley, 1941ean jaio zen), emakume eta haur horiek izango ziren bere adiskide eta bizilagunak, eta haiekin zituen harremanak komunitate bereko kideak baitziren. Neelek modeloak bere etxean posatzera gonbidatu ohi bazituen ere, artistaren eta bere modeloaren arteko hasierako kontaktua kalean gertatu ohi zen sarritan. Kasu horietako bat izan zen Georgie Arce, Neelek gogoratzen zuenez bere txakurrarekin paseatu bitartean ezagutu zuen mutil bat, eta gerora bere lagun eta mihise eta marrazki ugariren protagonista izango zena[23].

ARKITEKTURA ETA ESPAZIO PUBLIKOA

Baliteke ez egotea Spanish Harlemgo eguneroko bizitzan Neelek parte hartzen zuen moduaren testigantza hobeagorik 1947ko *Arrain-merkatua* (*Fish Market*)[24] bere koadroa baino. Eszena jendetsu hau

diagonal dinamikoetan banatuta dago, merkatuko postuko salmahaiak erdirantz ainguratutakoetan; urdin kolore zilarreztatuko arrainez betea, erakusmahai honek argi eta garbi banatzen ditu bi generotan eszena hau osatzen duten irudi ugariak: eskuinaldean, bost gizon (eta emakume bat beharbada, berdez jantzia) postuan ari dira lanean; ezkerraldean, talde animatuagoa osatzen duten emakumeak eta haurrak atzera-aurrera dabiltza euren erosketekin. Pertsonaia horiek zeharo anonimoak dira eta, ezaugarri bereizgarri batzuk eta desberdintzen dituzten jantziak badituzte ere, irudikapena nahiko landugabea eta orokorra da. Koadro honek ez du agian Neelen senideen eta lagunen irudi intimoagoak transmititzen duten lotura psikologikorik jasotzen, baina halako etxekotasun-sentsazio bat dario, eta auzoko eguneroko bizitzaren erretratu kolektibo zuzen eta errealista bat eskaintzen du.

Goitik margotua, *Arrain merkatua* mihiseak goialdean kokatzen du ikuslea (eta beraz egilea) eskailera baten ertzean, beherantz jaisteko eta jendetzaren artean barneratzeko zorian. Perspektiba honek agerian uzten du merkatuaren arkitektura, eta hondoko adreiluzko horman, sabaitik zintzilik dauden lanpara luzeetan eta, oso bereziki, espazioan nagusitzen diren leiho panelatuetan jartzen du arreta. Garaiko argazki batzuek erakusten dutenez, elementu horiek aukera ematen dute merkatuko eszena hau, itxuraz generikoa, Spanish Harlemgo La Marqueta merkatu estimatuarekin identifikatzeko. Park Avenueko trenbide goratuaren azpian kokatua dago, 111. eta 116. kaleen artean. Park Avenue Retail Market izenarekin eraiki zen 1936an. Izan ere, *New Deal*eko proiektuen artean, Fiorello La Guardia alkateak higiene publikoa hobetzeko ekimena bultzatu zuen eta horren baitan sartu zuen kaleko janari-saltzaile eta postu ibiltariak hiriko bost auzoetatik hedatutako merkatu publikoen sare batean integratzea[25]. Bigarren Mundu Gerraren ondorengo urteetan, merkatu hau La Marqueta goitizenez ezagutzen zen, eta 1950eko hamarkadan jada, erosketak egiteko lekurik maiteena bilakatu zen New Yorkeko biztanle latinoen artean; izan ere, hiriko edozein bazterretik joaten ziren bertara beren sorterrietako produktuak erostera. Gaur egun oraindik jardunean dago, baina eskala murriztuagoan, *The New York Times*-eko artikulu batean merkatu hau Spanish Harlemen "sinbolo agerikoena" zela esan zuten[26]. Neelek tokiko erreferente hau irudikatzen duen moduak New Yorkeko bere paisaien ildo berari jarraitzen dio; hala, bistan da bere etxe inguruko arkitektura ezagunarekiko joera nabari zaiola, etxe orratz modernoen edo garaiko arkitektura-proiektu handientsuen aurrean; besteak beste, Chrysler eraikina edo Empire State[27]. Neelek nahiago du bertako komunitateek partekatzen zituzten espazio publikoak irudikatzea, bera eta bere auzokideak bizi ziren kale horiek.

La Marqueta bezalako merkatuek desagerrarazi nahi zuten saltzaile ibiltariaren irudia Neelen lehenengoetako kale-eszena batean ageri da, eta bere data bat dator gutxi gorabehera auzora iritsi zen garaiarekin. *Spanish Harlem* titulu soilarekin, pinturak bista zeihar bat erakusten du artistaren apartamentutik, 107. kalean, Negrónekin partekatu zuen aurreneko etxebizitzan. Saltzailea kale elurtu batetik nekez bultzaka ari den bitartean bere orga, bere bidean den eraikinak pinturaren planoa

bultzatzen ari dela dirudi, hurbil-hurbil dagoela agerian utzita. Gertutasun fisiko hori errepikatu egiten da Neelen auzokideen presentziarekin, zeinen bizitza pribatua jendaurrean geratzen den agerian: emakume bat joste-mahaiaren aurrean eserita leihoetako batean, eta bikote gazte bat haur jaio berri batekin Neelen eraikinean sartzen. Pertsonaia horietako batzuek nolabaiteko irakurketa alegoriko bat iradokitzen badute ere (batez ere kontuan hartzen badugu artista haurdun zegoela pintura hau egiten ari zenean), periferian kokatzen dira harrigarriro. Haien ordez, elementu arkitektoniko jakin batzuetan zuzentzen da foku nagusia: sarrerako ate xumeak, leihoetako mentsulak, suteetarako eskailerak, solairuen fatxada paraleloak. Neel ingurune eraikiaren xehetasun horietan oinarritzen da, itxuraz interesik gabeak diren horietan, eta beste obra batzuetan ere geratzen da hori agerian; horren adibide ditugu, *East 249. kaleko sarrera* (*East 249 Street Entrance*, ca. 1938) eta, modu sendoagoan oraindik, *Familia hispanoa*, non bihotz-formako burdinazko hesiak, Margarita eta bere semeak inguratzen dituena, eszena kanpoaldean kokatu ez ezik, familiaren maitasuna ere aditzera ematen duen.

Spanish Harlem neguko koadrora itzuliz, sarrerako zutabe garaiak eta burdinazko hesiak mugatu egiten dute kaleko bista, halako klaustrofobia-sentsazio bat aditzera emanez. Bakardade-sentimendu hori, larritasun existentzialarena ere izan daitekeena, hainbat arte-historialarik azpimarratu dute Neelek hiri-paisaia nola irudikatzen duen aztertzeko orduan, besteak beste, Allara, Barry Walker eta Rosenberg-ek[28]. Hala ere, aditu horiek Neelek margotzen duen perspektiban oinarritu dute irakurketa hori; Neelek bere apartamentuaren barnealdetik begiratzen du kanpoalderantz eta horrek, aditu horien ustez, nolabaiteko distantzia nabarmentzen du haren auzoko biziarekiko. Dena den, artistak bere komunitatearen alaitasuna islatzen duten pinturak ere sortu zituen. Adibidez, *Eraikina Harlemen* (*Building in Harlem*) pinturak etxebizitza-bloke bat erakusten du zeru urdin oparo baten azpian, eta auzokideak izkina batean berriketan. Konposizio horiekin alderatuta, lehenagotik sortua den *Spanish Harlem* kaleko bizitzaren ikuspegi isilago bat dela esan daiteke, negu-aldiarekin bat datorrena.

Negrónengandik banandu eta handi bi urtera, 1939aren amaieran, Neel apartamentuz aldatu zen eta iparrerago zegoen etxalde batean jarri zen bizitzen, 1962ra arte. Paisaiaren aldaketa txiki horrek hondo-oihal bat eskaini zion *Mutil dominikarrak 108. kalean* (*Dominican Boys on 108th Street*) bere mihiserako; bi gazte dira bertan protagonista, eta haien identifikazio kulturalak aditzera ematen du gehienbat Puerto Ricotik etorritako jendea bizi zen auzo hartan beste nazionalitate desberdinen presentzia ere bazegoela. Eszena kanpoaldean kokatzeak funtsezko zeregina betetzen du mutikoen nortasunaren hainbat alderdi agerian uzteko garaian; beren jarrerek, hankak aldenduta dituztela eta eskuak poltsikoetan, kalean harrokeriaz aritzeko pentsatutako modu bat iradokitzen dute. Beren aurpegi musu-betetan haurrei dagokien halako inozentzia-kutsu bat oraindik sumatzen bazaie ere, ingurune urbano horretan erakusten duten jendaurreko itxura harroxko horrek beren adinari dagokiona baino heldutasun handiagoa espresatzen du, edo sinestarazi nahi den konfiantza bat gutxienez.

Zutik, irudiaren lehen planoan, eszenaurre bat balitz bezala, mutilak kale erdian irudikatu ditu literalki, kalearen ikuspegi moztuaren aurrean, nonageri diren espaloia eta, atzean, apartamentu-eraikinak. Berrizere, Neelek xehetasun arruntetan jarritako arreta agerian geratzen da hesien forja apaingarrian, izkinako bodegaren erakusleihoko iragarkietan, "Felipe" dioen graffiti zatian (eskuinaldeko mutilaren buru gainean) eta, esanguratsuena beharbada, etxearen sarrerako eskaileretan bildutako pertsona-taldean; litekeena da mutilak bertatik atera izana. Bere bozetoen koadernoetan, Neelek Manhattan iparraldeko auzo horretako kulturaren eta komunitatearen ezaugarri hauek eta beste batzuk jasotzen ditu, bereziki haurren eta helduen marrazkien bitartez, eskaileretan, zutabeen eta balaustraden ondoan jolasten edo berriketan ari diren bitartean. Neelek normalean ez zuenez aire zabalean margotzen, zirriborro horiek eta auzoaz zuen ezagutza sakonak laguntzen zioten bere mihiseak osatzen behin estudioan zela, eta hainbat obrak, besteak beste, *Mutil dominikarrak 108. kalean* pinturak bere jardunerako Spanish Harlemen kokatuta egoteak izan zuen garrantzia islatzen dute.

KIDEKO ARTISTAK ETA LEGATUA

Neelen pinturari zuzenduak izan badira ere "Spanish Harlemeko lehenengo ahots argia eta ederra" hitzak, ez da auzo horretako kaleetan inspirazio bila aritu izan zen artista bakarra[29]. Hala ere, heldutako gaiari dagokionez, hurbilen zituen kidekoak kameraz baliatu ziren, ez ordea pintzelez. Helen Molesworth arte-arduradunak, Neelen kasuan, argazkilaritzaren aldean pintura-baliabidearen espezifikotasunari buruz zentzu handiz idatzi badu ere, haren lana komunitateko nahiz kanpoko argazkilarienarekin konparatu izan denean, Neelek bizitako esperientziak bere obra modulatzen duen modua azpimarratzen da[30].

1940ko hamarkadan, Helen Levittek, Neelekin batera WPAn egon zenak, bere objektiboa erabili zuen Spanish Harlem dokumentatzeko, eta Janice Loebekin eta James Ageerekin batera, 1948an film labur bat ekoiztu zuen, titulu egoki hau zuena: *In the Street* (Kalean). Neelek bezala, Levittek auzoan zeuden arraza desberdinetako haurrak erretratatzen zituen, sarritan jolasean ari ziren bitartean, eta *New York (bi haur dantzan)* [*New York (Two Children Dancing)*] irudia dugu horren erakusgarri. Levitten irudi gehienak tolesgabeak dira, baina nolabaiteko distantzia mantentzen zuen argazkia egiten zien pertsonekiko; izan ere, autorearen presentziaren aurrean axolagabe edo jarrera hotz batez ageri direla ematen du[31]. Bere metodologian, Levittek angeluhandi bat erabiltzen du argazkia ateratzen ari zaien pertsonak konturatu ez daitezen kameraz; bere urruntze nahitako horrek kontrastatu egiten du Neelek margotzen dituen pertsonekiko harreman pertsonalago horrekin, eta ziurrenez Levitt auzoan arrotz izateak baldintzatu egin zuen, urrun baitzegoen bertako erritmotik eta eguneroko bizitzatik[32].

Ia hogeita hamar urte geroago, Bruce Davidsonek auzo beraren argazkiak egin zituen *100. kalea ekialdea* (*East 100th Street*) bere sailerako: bi urteko proiektu bat, kokaleku horretako biztanleetan oinarritua. Sailaren hautaketa bat 1970ean jarri zen ikusgai Museum of Modern Art-en (MoMA), zeinak auzoko pobrezian jarritako enfasi gordinak polemika piztu baitzuen artistari ikuspegi voyeuristikoa leporatu ziotelako, edo, A. D. Coleman kritikariak hitz gogor hauekin adierazi zuen bezala: "Davidson, zalantzarik gabe, arrotz bat ez ezik, atzerritar bat da ere. Ez da ez beltza ez puertorricarra, zuria baizik; eraikineko bizilagunek bezala, ghetto hori 'maite eta gorrota' dezake, baina haiek ez bezala, aukera du bertatik irteteko"[33]. Colemanen kritika *New York Times*en agertu zen, Felipe "Phil" Dante argazkilari puertorricarrak sinatutako aipamen labur baten ondoan, zeinak artistaren jatorriaren debatea desbideratu eta esplotatzailetzat jo zuen Davidson, galdera soil bat formulatuta: "Non da gure arima?"[34].

Dantek bere irakurleei ohartarazi zien Levitten argazkiak Davidsonek huts egin zuen leku hartan arrakasta lortu zuen artista baten adibide zirela; baina deigarria da ez azpimarratu izana beste pareko argazkilarien izena, besteak beste Hiram Maristanyrena eta Sophie Riverarena. Maristanyk, bere bizitza osoa Spanish Harlemen igaro eta Neel bizizen kaletik oso gertu hazi izan zenak, Neelen pinturarekin ahaidetasun estetikoa duten argazki ziztagarrietan erakutsi zituen auzoko haurrak eta gazte helduak. Izan ere, bere *Gizon gazteen taldea 111. kalean* (*Group of Young Men on 111th Street*) nerabeen jarrera eta kokatzen dituen lekua ikusita, Neelen *Mutildominikarrak 108. kalean* pinturakoen hurrengo belaunaldikoak dirudite haiek. Riverak Bronx auzoa hartu zuen bere lanaren oinarritzat, eta Neelek bezala, kaleetan aurkitzen zituen bere modeloak; izan ere, haren *Erretratu Nuyoricarrak* (*Nuyorican Portraits*) sailak lotura kontzeptual bat du Neelen lanarekin tokiko komunitatearen kronista bisual gisa. Proiektu horretarako, Riverak, bere etxetik pasatzen zirenei galdetu ohi zien puertorricoarrak ote ziren eta, baiezkoa bazen erantzuna, bere estudiora gonbidatzen zituen argazki-saio bat egitera. Arraza zurikoa zenez, Neelen jatorriak Riveraren proiektutik baztertu bazuen ere, artistak konexio nabarmena du Riverarekin eta Maristanyrekin, hirurek sortu baitzituzten biziizan ziren auzoetako irudiak.

Levittek eta Davidsonek ez bezala, zeinen Spanish Harlemgo argazkiak beren bizitzan zehar MoMAn aurkeztuak izan baitziren[35], Maristanyk, Riverak eta Neelek ez zuten arreta bera jaso kritikarengandik[36]. Izan ere, Maristanyk eta Neelek 1968an eta 1971n Whitney Museum of American Art-en eta Metropolitan Museum of Art-en izandako protestetan parte hartu zuten; protesta haien arrazoia hauxe izan zen: artista beltzen eta latinoen ordezkaritza eza erakunde ohoratu haietan[37]. Neel hasia zen jada parte hartzen 1930eko hamarkadako manifestazio publikoetan, gutxiengo zirenen gizataldeetako artisten eskubide zibilek eta berdintasunak kezkatzen baitzuten, eta kezka horrek berak bultzatu zuen berriz ere 1960ko eta 1970eko hamarkadetan kaleak hartzera. Agian ez gaitu harrituko bi argazkilari puertorricoar horiek merezi duten arreta jasotzeko oraindik zain daudela jakitea, baina Neelen beranduko ospeak, baita Spanish Harlemgo bere obrek berriki izan duten birrebaluazioak ere, eragina izan dute ondorengo belaunaldietako

artisengan. Jordan Casteel pintoreak, adibidez, argi eta garbi adierazten du Neel inspirazio-iturri bat dela bere lanerako, bere auzoan, Harlemen, eta New Yorkeko kaleetan aurkitzen dituen pertsonen erretratuetan ere oinarritzen dela kontuan hartuta[38]. Gizon eta emakume homosexualen Neelen irudiek paralelismo garaikide bat dute David Antonio Cruzen pinturarekin, zeinak erretratuari buruz duen ikuspegiak ikusarazi egiten dituen sarritan ahaztu eta/edo baztertzen diren gorputzak. Eraildako transexualei buruz Cruzek egindako azkenetako sailak Neelen obran sumatzen den duintasun isil eta ahaltsu bera du. Figurazioak azkenaldi honetan izan duen susperraldiak Neel aintzatespen handiago baterantz bultzatzen du, bereziki jatorri desberdinetako artista berrien aldetik, eredutzat hartzen baitute Neel euren burua eta inguratzen dituzten komunitateakerretratatzeko garaian.

SPANISH HARLEM ATZEAN UTZITA

Oroipen pertsonalen estanpa poetikoen eta bere istorio imajinatuen artean nahasirik, Hilton Als idazleak Spanish Harlemekin Neelek izan duen harremanaren muinari heltzen dio *Alice Neel: Uptown* erakusketaren katalogoan.

> Harlem bere etxea zen. Borroka zegoen, baina borroka on bat zen; eta pobrezia zegoen, baita maitasuna ere. Ama ezkongabe gisa, bi haurrekin eta hilabete bukaerara iristeko ahaleginetan, borroka hori bere auzokideen aurpegietan antzematen zuen, bere haurrek ere gonari estu heltzen ziotelako eta besoekin lepotik inguratzen zutelako. Neelen beharrean zeuden eta Neel bera ere beharrean zegoen. Ez zen gelditzen ustez berea ez zen komunitate horren aldean desberdina ote zen edo haiekin kidetasunik ba ote zuen behatzera: emakume zuri bat zen, Pennsylvanian hezia, era guztietako aukerak izan zituena, baina hain aukera gutxi ere izan zituena aldi berean. Ez zion axola. Emakumea zen eta egin beharrekoa egingo zuen, besterik gabe. Spanish Harlemgo kide sentitzen zelako, edo auzoarekin identifikatzen zelako, bere itxura alde batera utzita[39].

Auzoarekiko pertenentziaren edo arrotz izatearen gaiari berriro lotuta, Neelen komunitateak bere bizitzan hartzen zuen garrantzizko lekuaren testigantza ematen du Alsek. *Harlem bere etxea zen*. Bere lagunekin, senideekin eta auzokideekin batera sufritzen zituen auzoko atsekabeak, eta bizi ere egiten zituen bertan izaten ziren pozaldiak. Ironikoa da Neelek bere komunitatearekin partekatu zuen halabeharra 1962an amaitu izana, bizi zen etxeko jabeak alde egitera behartu zuenean. Artistak hauxe esan zuen: "Bota egin ninduten besterik gabe. Inoiz ere ez nintzateke bestela joango. Bitan banatu zuten etxea eta askoz ere garestiago alokatu zuten erdi bakoitza"[40]. Gentrifikazioaren biktimatzat hartu zuen Neelek

bere burua, oraindik ere El Barrio auzoan gertatzen ari den arazoa; eta, egia esan, ez zen lekualdatu zuten bakarra. 1950eko hamarkadaren amaieran eta 1960koan zehar, Spanish Harlemen eskala handiko aldaketak egin ziren hirigintza-paisaian, etxe zaharrak desagerraraziz marjinaltzat hartutako eremuetan. Altuera baxuko eraikin xumeak eraitsi egin ziren blokez bloke, eta haien ordez babes ofizialeko etxe altuak altxa ziren; hala, hedadura handiak konfiguratu ziren, gaur egun auzoaren profil paisajistikoa neurri handi batean zehazten dutenak[41].

Bere etxeko jabearen laguntzarekin, Manhattaneni a beste aldeko muturrera lekualdatu zen Neel, 107. kalea eta Broadway etorbidearen elkargunean zegoen apartamentu batera, Columbiako Unibertsitatearen hegoaldera justu. Leku hartan ere aldaketa demografikoak gertatzen ari baziren ere, populazio latinoaren hazkundea besteren artean, ez dirudi, aurretik egin zuen bezala, Neelek bertan konektatu zuenik kaleko kulturarekin. Garai horretan sortu bazituen ere bere erretratu ezagunenak, bere modeloekin (gehienak zuriak) izaten zituen elkarraldiak oso bestelakoak ziren Spanish Harlemen izandakoen aldean. Auzoz aldatu izanagatik, garai hartan zuen adinagatik, edo lortzen ari zen ospeagatik eta ondorioz egingo zituen bidaiengatik, nola edo hala, badirudi Neel ez zela *betikalean* behin Upper West Side-n ezarri zenean.

Beste modu batean izango zen Spanish Harlemen jarraitu izan bazuen? Auzoak utzikeria urbanistiko handiena jasan zuenean, Neel ez zen bertan bizi, eta ez zuen parte hartu ekintza erradikaletan, Young Lords Party erakunde militanteak antolatu eta Neelek ziurrenez bat egingo zuen haietan[42]. Gainera, Neelek ez zuen auzoko arte bisualen loraldia ere ikusi: auzoan El Museo del Barrio museoa eta Taller Boricua artisten kolektiboa sortu ziren, eta 1960ko hamarkadaren bukaeran eta 1970ekoaren hasieran puertorricarrak aitzindari zituzten beste hainbat komunitate-talde eta -erakunde antolatu ziren. Historia horretan Neelen papera aieru soil bat besterik ez bada ere, auzoarekiko zuen kidetasuna agerian geratzen da hainbat obratan, besteak beste, *Ilunabarra Spanish Harlemen* (*Sunset in Spanish Harlem*); pintura hori auzotik aldeegin bainolau urte lehenago sortu zuen, eta agur poetikotzat jotzen da gaur egun. Mihisea, non eraikin xume batzuk ebakita ageri diren arratsaldeko zeru nahasiaren kontra, Spanish Harlemi Neelek egindako himno bat da. Irudikapenean oker samar ageri diren blokeak dantzan ari direla dirudi, Negróni jarraituz "¡Puerto Rico Libre!" abestu bitartean; izan ere, kanta horrek lotura du Spanish Harlemera Neel iritsi izanarekin, ia hogei urte lehenago.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Cindy Nemser, *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists,* New York, Icon Editions, 1995, 100. or.

2. Izendapen horiek (East Harlem, Spanish Harlem eta El Barrio), testu honetan bereizi gabe erabiliak, Manhattango auzoari dagozkie; 96. eta 143. kaleek mugarriztatua, Bosgarren etorbidea eta East River artean kokatua.

3. Ikus Jeremy Lewison eta Barry Walker, *Alice Neel: Painted Truths*, erak. kat., Houston, Museum of Fine Arts, Houston, 2010, ikus batez ere 78., or.; eta Gerald L. Belcher eta Margaret L. Belcher, *Collecting Souls, Gathering Dust: The Struggles of Two American Artists, Alice Neel and Rhoda Medary*, New York, Paragon House, 1991, 177. or.

4. Garai hartan jarritako arreta handiagoaren adibideen artean ditugu erakusketa hauek: *Alice Neel in Spanish Harlem*, Dia Center for the Arts, Bridgehampton, New York, 1991, katalogo batekin batera, Henry Geldzahler-en testu batekin; eta *Alice Neel: The Years in Spanish Harlem,* Robert Miller Gallery, New York, 1994. Hilton Als, *Alice Neel, Uptown*, erak. kat., New York, David Zwirner Books; Londres, Victoria Miro, 2017.

5. *José* (1936), *T.B. Harlem* (1940) eta *Familia hispano beltza* (*Black Spanish Family,* 1950) ziren horiek. Ikus Lewison eta Walker, *Alice Neel: Painted Truths*, 112–13, 114–15, 220–21. or.

6. Metafora herrikoi hori hemendik jasoa da: 1893ko "A Cuba" poema, poeta eta aktibista puertorricar Lola Rodríguez de Tió-rena, Karibeko bi uharteen historia eta kultura paraleloak aditzera ematen dituena.

7. Kubako artearen aldi horretako historia osatuago bat hemen aurkitzen da: Juan A. Martínez, *Cuban Art and National Identity: The Vanguardia Painters, 1927–1950*, Gainesville: University Press of Florida, 1994. Neeli eta Kubari buruzko informazio gehiago, hemen: Elvis Fuentes, "Havana–New York: A Missing Link in the History of Modern Cuban Art", *Nexus New York: Latin/American Artists in the Modern Metropolis*, Deborah Cullen (ed.), erak. kat., New York, Museo del Barrio, 2009, 70–71. or.; eta Pamela Allara, *Pictures of People: Alice Neel's American Portrait Gallery*, Hanover, New Hampshire: University Press of New England [for] Brandeis University Press, 1998, 59–64. or.

8. Enríquezek eta Neelek 1924an ezagutu zuten elkar, Pennsylvania Academy of the Fine Arts-eko saio batean, Chester Springs-en; bertan maitasun-harreman bizkor eta bizi bat izan zuten Enríquez AEBtik egotzia izan aurretik. 1925ean ezkondu egin ziren; Neel hurrengo urtean elkartu zen bere senarrarekin Habanan. Enríquezek, ondoren sari nazional ugari irabaziko zituenak Kuban, erakusketa aitzindari batean parte hartu zuen New Yorkeko Museum of Modern Art-en 1944an: *Modern Cuban Painters.* Artistari buruzko informazio gehiagorako, ikus: Juan A. Martínez, *Carlos Enríquez: The Painter of Cuban Ballads*, Coral Gables, Florida: Cernuda Arte, 2010.

9. Patricia Hills, *Alice Neel*, New York: Harry N. Abrams, 1983, 21. or.

10. Enríquezek bezala, Pogolottik AEBn ikasi zuen; esperientzia hark baliteke irmotu izana hirukotearen harremana. Pogolotti, "arte iraultzailean" ziharduena, bat zetorren Neelen politikarekin eta haren konpromiso sozialaren zentzu sakonarekin. Bien arteko inolako korrespondentziarik aurkitu ez bada ere, jakina da elkar idazten jardun zutela beren bizitza osoan zehar, eta 1969an Neelek Pogolotti bisitatu zuen, zeina Mexikon bizi zen garai hartan.

11. Egileak hemendik itzulia: Martí Casanovas, "Almanaque: XII Salón de Bellas Artes", *Revista de Avance* 1, 3. zk., apirilak 15, 1927, 67. or.

12. Katalogoak dioenez, Neelek ikusgai jarri zituen *Kapela beltza* (*Black Hat*), *Natura hila* (*Still Life*), *Etxeko eszena* (*Domestic Scene*), *Paisaia* (*Landscape*), *Biluzia* (*Nude*), *Ama eta haurra* (*Mother and Child*), *Kalea* (*Street*) eta *Argi-kontra* (*Chiaroscuro*). Katalogoan obrak ez daude datatuak.

13. Neel ez zen parte-hartzaile ez kubatar bakarra: Adja Yunkersek ere, Errusian jaioak, parte hartu zuen erakusketan. Era berean, Kubako artearen historiari Neelek egindako ekarpenen artean, alde batera utzi ohi diren horien artean, aipatzekoa da *Exposición de Arte Nuevo* erakusketaren inguruan sortutako eskandalu txiki batean bete zuen zeregina, Enríquezek emazteari biluzik egindako erretratuak erakusketaren egoitzaren arduradun zen Asociación de Pintores y Escultores elkarteak zentsuratu zituenean, horien "gehiegizko errealismoagatik" kexak egon zirelako, eta erakusketa-gune alternatibo batera lekualdatu. *Revista de Avance* abangoardiako argitalpenaren editoreeek (erakusketaren antolatzaile) defendatu egin zituzten Enríquezen biluziak; ikus "De un Realismo Exagerado", *Revista de Avance* 1, zk., maiatzak 15, 1927.

14. Hills, *Alice Neel*, 21. or.

15. Aipatzekoa da Neelek obra hau aurkeztu zuenean Artisten Sindikatuaren erakusketa batean, prentsaren kritika jaso zuela manifestarietako batek zeraman kartelak oso mezu argi bat zuelako. Protesta-pintura horien artean daude ere *Uneeda galleta-fabrikako greba* (*Uneeda Biscuit Strike*, 1936), eta *Salbatu Willie McGee* (*Save Willie McGee*, ca. 1950). Emily Genauer, "New Fall Art Exhibits Feature by Tyros' Promising Efforts", *New York World Telegram*, irailak 12, 1936.

16. Susan Rosenberg, "People as Evidence", hemen: *Alice Neel*, Ann Temkin (ed.), erak. kat., Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2000, 43. or.

17. Nemser, *Art Talk*, 108. or.

18. Puerto Ricoko "Qué bonita bandera" abesti tradizionalaren aipamen bat da; *plena* bat da (Puerto Ricon jatorria duen musika herrikoia), Puerto Ricoren estatus kolonialari buruzko erreferentzia iraultzaileak biltzen dituena. Abestiak uharteko banderari buruz hitz egiten du, patriotismoaren beste sinbolo batzuk bezala, debekatuak izan zirenak 1958ko 53. lege ezagunaren pean; lege hura Puerto Ricoco legegileek eman zuten mugimendu independentista zigortzeko.

19. "Jones-Shafroth Legea" izenez ezagun den legearen onespenarekin batera sartu zen AEB Lehen Mundu Gerran, eta indar armatuetan puertorricarren derrigorrezko errekrutatzea bultzatu zuen. Herritar estatubatuarrak izan arren, puertorricarrek ez zuten botorik AEBko Kongresuan eta ezin zuten parte hartu hauteskunde federaletan, beste lurralde batzuekin bat zetorren egoera.

20. Neelen pinturen tituluen historia konplikatua da. Artistaren errain Virginia (Ginny) Neelen arabera, koadroei ikusgai jartzen zirenean jartzen zien titulua, eta ez beti; normalean, pinturak sortu eta askoz ere geroago jartzen zien titulua, eta sarritan formula deskribatzaile bat hartuta funtsean. Nahiz eta Neelek lagundu haiei izen bat ematen, urteetan zehar, obra berak titulu desberdinak edo haien bariazioak hartu izan ditu.

21. Carlos ez da ageri konposizioan, zeukan tuberkulosia tratatzeko egin zioten ebakuntza batetik osatzen ari zelako; gertaera horren testigantza ematen du Neelek *T.B. Harlem*en. Koadro horren tituluak ez du aipatzen modeloak artistarekin zuen harremana. Spanish Harlemen zeuden tuberkulosi-kasuen kopuru hain handiak baliteke eragin izana geroago Young Lords Party alderdiaren ekintza iraultzailea 1970eko hamarkadaren hasieran; ikus 42. oharra.

22. Allara, *Pictures of People*, 137. or.

23. Neelek eta Arcek elkarri idazten jarraitu zuten azken hori 1974an hilketagatik kartzelaratua izan ondoren.

24. Hau, gutxienez, Neelek margotutako arrain-merkatuaren bigarren eszena da. Gerald eta Margaret Belcherrek diotenez, Neelek irudi bat sortu zuen antzeko titulu batekin WPArako lan egiten zuen bitartean, baina bere ikuskatzaile John Lonerganek baztertu egin zuen, zeinak adierazi zuen: "Mundu guztiari ez zaio odola zuri bezain beste gustatzen, Alice". Neelek aldaketak egin zizkion irudiari eta berriro jarri zuen WPAren oniritziaren pean; geroago, Neelek berak eskuratu zuen pintura eta erantsi zion berriro odola. Neelen obra goiztiar honi buruzko informazio gehiago, Belcher eta Belcher, *Collecting Souls*, 173. or.

25. Arthur Avenue Retail Market merkatua, Bronxen, eta duela gutxi itxitako Essex Market, Lower East Side-n, proiektu honen parte ziren baita ere.

26. Alex Mindlin, "Hope Amid the Plantains", *New York Times*, maiatzak 18, 2008.

27. Neelen garaikide askok, besteak beste, John Storrs, Georgia O'Keeffe, Diego Rivera eta Margaret Bourke-Whitek, modernitatearen leku horietan inspiratutako artelanak sortu zituzten.

28. Allara, *Pictures of People*, 149–60. or.; Barry Walker, "Cityscapes", hemen: Lewison eta Walker, *Alice Neel: Painted Truths*, 178–79. or.; Rosenberg haratago doa adieraztean: "Neelen pinturetan, garai hartako eraikinetako

fatxaden eta etxarteen gainazal gogorrek eta bista konplexuek [...] Spanish Harlemgo auzokideei egindako bere erretratuek iradokitako antzeko sentsazioa transmititzen dute. Bi kasuetan, pinturaren gainazalaren barneraezintasunak bat dator gaien barneraezintasunak psikologikoarekin, eta iradokitzen duen giroa armairu baten barnetik kanpora begiratzean sorrarazitakoaren antzekoa da". Ikus "People as Evidence", 47.or.

29. Michael (Mike) Gold, erakusketa bat zela-eta egindako adierazpenak, *Paintings by Alice Neel, April 23 to May 23*, erakusketaren foiletoa, New York, New Playwrights Theatre, 1951.

30. Helen Molesworth, "Looking with and Looking at Alice Neel", hemen: *Alice Neel: Freedom*, erak. kat., New York: David Zwirner Books, 2019, ikus batez ere 16. or.

31. Max Kosloff argazkilaritzako kritikariak argazkilariaren begiradaren anbibalentzia gisa definitu du Levitten obraren ezaugarri hori; ikus analisia hemen: Vojislava Filipcevic, "In the Streets of Harlem: Race and Textures of Space in Helen Levitt's New York Photographs and the Levitt-Agee Documentary Films", *Columbia Journal of American Studies* 9, 2009ko udazkena, 116. or.

32. Levitti bere teknikaz hitz egiten entzuteko, ikus Melissa Block, "Helen Levitt's Indelible Eye", *All Things Considered*, National Public Radio, urtarrilak 17, 2002, https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1136521. Levitt aldi labur batez irakasle izan zen East Harlemgo eskola batean, eta rol horrek halako nagusitasun bat eta distantzia bat eman zizkion, Neeli auzokide gisa antzematen zaion intimismoarekin kontrastatzen dutenak. Levittek auzoarekin zuen harremanari eta bere argazkietan izan zuen inpaktuari buruzko informazio gehiagorako, ikus Elizabeth Margaret Gand, "The Politics and Poetics of Children's Play: Helen Levitt's Early Work", doktorego-tesia, Kaliforniako Unibertsitatea, Berkeley, 2011, https:// escholarship.org/content/qt2sf6765x/qt2sf6765x.pdf?t=mtfs2p.

33. A. D. Coleman, "Two Critics Look at Davidson's 'East 100th Street': What Does It Imply?", *New York Times*, urriak 11, 1970.

34. Philip (Felipe) Dante, "Two Critics Look at Davidson's 'East 100th Street': But Where Is Our Soul", *New York Times*, urriak 11, 1970.

35. Helen Levittek lehenengo aldiz jarri zituen ikusgai Spanish Harlemgo bere argazkiak 1943an, MoMAko *Helen Levitt: Photographs of Children* erakusketan.

36. Neelen lana ez zen 1960ko hamarkadara arte barnean hartu Museum of Modern Art-eko erakusketa bakar batean ere. Erakunde honek jabetzan duen Neelen Spanish Harlemgo garaiko pintura bakarra Georgie Arce (1953) da; 2017an eskuratu zen.

37. 1960ko hamarkadaren bukaeran eta 1970ekoaren hasieran, Black Emergency Cultural Coalition-ek antolatutako protesta-ekitaldietan parte hartu zuen Neelek, erakusketa eta bilduma publikoetan emakume eta artista beltzak eta hispanoak hautatzen ez zirelako; protesta haietako batzuk hauek izan ziren: 1968ko manifestazioa Whitney-ren aurrean, *The 1930's: Painting and Sculpture in America* erakusketagatik; 1969koa Metropolitan-en *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900–1968* erakusketaren aurka; eta 1971koa Whitney-n *Contemporary Black Artists in America* erakusketagatik.

38. Antwaun Sargent, "Why an Alice Neel Painting Is Stuck in This Artist's Psyche", *T: The New York Times Style Magazine*, maiatzak 28, 2019, https://www.nytimes.com/2019/05/28/t-magazine/jordan-caste-el-alice-neel.html.

39. Als, *Alice Neel, Uptown*, 32. or.

40. Nemser, *Art Talk*, 112. or.

41. Madeleine Sims-ek auzoaren inguruan egindako azterlanaren arabera, 1967an ia 171 akre (69 hektarea) lursail eraitsi ziren. Ikus Sims, "East Harlem: An Inquiry into Development", graduatu aurreko tesia, Fordham University, 2016, https://www.fordham.edu/download/downloads/id/5699/madeleine_sims_-_east_harlem.pdf.

42. The Young Lords of New York talde iraultzailea 1969an eratu zen, eta Pantera Beltzen alderdiarekin (Black Panther Party) lotzen da bere sorburua; erakundeak jarrera erradikalak hartu zituen osasun-sistema, hezkuntza, elikadura eta beste zerbitzu publiko batzuk auzo marjinatuetara, haien artean Spanish Harlemera, eramatea lortzeko. Young Lords taldeari buruzko informazio gehiagorako, ikus Darrel Enck-Wanzer, *The Young Lords: A Reader*, New York, New York University Press, 2010. Tentagarria da Neelek egin izan zitzakeen Young Lords taldekide *cool*-en erretratuetan pentsatzea; ordea, Maristany izan zen irudi horiek atzeman zituena alderdiko argazkilari ez ofizial gisa eta bertako zuzendaritzako kide gisa.

“DEN-DENEI ERAKUTSIKO DIET”: AMA/ARTISTA BAT ETXEAN

MEREDITH A. BROWN

Egunkariak, aldizkariak eta liburuak pilaka, belusezko sofa bat eta aulki batzuk, landare joriak, familia-argazkiak eta artelanak markotan; horren guztiaren erdian, pintzelez eta trapuz betetako pote eta pitxerilara bat tximiniako apalaren gainean; eta astobat, pintura-tutuak eta paleta handi bat gelaren erdian. Bete-bete eginda dagoen egongela horretatik, Alice Neelek pasilloetako koadroak ekartzeko eskatzen dio bere laguntzaile eta errain Nancy Neeli; gonbidatuak etorri zaizkio arteari buruz berriketan jardutera, ardoa edatera eta eramateko pizza jatera, eta haiei erakutsi nahi dizkie. Horrela hasten da *Portrait of Alice Neel, 1976–1982* collage-filma, Michel Auder-ek zuzendua; zinegile frantsesa da Auder, New Yorken bizi dena, eta Neelen laguna[1]. Neel margotzen eta bere arteazhizketan filmatzeazgain, haren etxekoxehetasunak jaso zituen Auderrek, besteak beste, paretetako pintura pitzatua eta hiriaren bistak leihotik. Etxeko eszena bakoitza artelan bat balitz bezala dago tratatua. Bai pelikulak bai bere tituluak iradokitzen dutenez, artistari eta haren aparteko irudiei buruzko edozein azterlan osagabea litzateke ez balitu jasoko Neelek irakurtzeko, bisitei harrera egiteko, bere umeak zaintzeko eta margotzeko erabiltzen zituen gelak.

Emakumezko beste artista askok bezala, Neelek ez zuen inoiz aparteko estudiorik eduki. XIX. mendeaz geroztik jasan behar izan zituzten mugak zirela medio, emakumeek galarazita izan zituzten kideko gizonek esku-eskura zeuzkaten hainbat aukera profesional eta elkartzeko edo espazio jakin batzuk erabiltzeko eskubidea. Etxeari eta familiari lotutako erantzukizunek are eta nabarmenago alboratu zituzten emakumeak etxeko eremura, eta apenas uzten zieten astirik eta babes sozialik beren nahi artistiko profesionalak etxetik kanpo bilatu ahal izateko[2]. Neelen kasuan, gainera, arazo ekonomikoek eta ama bakarra izatearen erantzukizunek behartuta, margotzeko astoa apartamentuan bertan jartzea zen aukera bakarra. Bere ibilbide profesional oparoan, Neelek beti jardun zuen etxean margotzen, eta eremu fisiko horretan, bere identitatearen eta bere betebeharren parte zen era berean alaba, ama eta amona izatea. Hainbat pinturatan bere etxeko barne-espazioak irudikatu zituen, beti erabili ohi zituenak bai etxeko gela gisa bai lanerako eremu gisa; horietan egiten zien harrera auzokideei, ezagunei eta bestelako jendeei beretzat posa zezaten. Hala, pintura horietan artistak anbibalentzia adierazgarria erakusten zuen bi alderdi hauen artean: bere generoari atxikitako zereginak, familia zaintzeari eta, bereziki, amatasunari dagozkienak, eta bere helburu artistikoak.

"Garai haietan aitzindaria nintzen ni", esan zion Neelek Taylor Mead idazle eta aktoreari, Andy Warholen Factory-ko kide zenari, Auderrek 1976an filmatzen zituen bitartean[3]. Bere apartamentuan zegoen Meadekin solasean, 1930 eta 1940ko hamarkadetan bere bizitza pertsonalean hartu zituen erabaki burujabeak kontatzen. Mahainahaspilatsu baten aurrean eserita, hartz-buru baten irudia atzealdean esekita zuela eta bere mihise bereizgarriak inguruko pareten kontra jarrita, bere bizitza sexualaz hizketan ari zen bera baino hogeita bost urte gazteagoa zen *underground*zinema-izar queer batekin; zertarako eta jendaurrean plazaratu behar zuten film artistiko baterako; zalantzarik gabe, Neel jakitun zen egoera horretan iraganaldiko forma hura erabili izana—"garai haietan"— ironia handiz hartua izango zela. Egindako hautu inkonformistek markatu zuten Neelen bizitza osoa, tartean, sorkuntzari lotutako ibilbide bat aukeratu izanak. Senar bat aurkitzea eta seme-alabak haztea: horiexek ziren, Neel bezala bizitegi-auzoetako klase ertaineko familietakoak ziren emakumeengan sustatu ohi zituzten anbizio bakarrak. Izan ere, Dorothy Thompson kazetari estatubatuar itzaltsuak etxetik kanpo jardun profesional bati ez ekiteko aholkatzen zien emakumeei *Ladies' Home Journal* aldizkarirako hilero idazten zuen zutabean—1937tik 1961era arte kaleratu zen agerkari hura—. Idazle izan nahi zuen alegiazko alaba bati zuzendutako artikulu bat idatzi zuen Thompsonek 1939an, eta bertan zera gomendatzen zion neska gazteari: "gizon zintzo bat" heztera bidera zitzala bere ahaleginak, ez "bigarren mailako nobela bat" idaztera, horrekin aditzera emanez senar-emazteen arteko harremanak izan behar zuela emakume baten lehentasuna, eta, gainera, gizonak bakarrik izan daitezkeela jeinu sortzaileak. Emakumeek eskakizun handiko lanbide bat eta familia-bizitza zoriontsua uztar zitzaketela pentsatzea "ameskeria bat" zen Thompsonen hitzetan[4]. Litekeena da Neelek irakurri ohi zuena egunkaria edo aldizkari ezkertiarren bat izatea, *New Masses* esaterako, eta ez *Ladies' Home Journal* bezalako emakumeentzako aldizkariak; dena den, bere haurtzaro osoan zehar jaso—eta gaitzetsi— izan zituen halako mezu sexistak: "Amak esan ohi zidan, 'Ez dakit zer egiteko asmoa duzun; neskatxo bat baino ez zara'. Horrek, ordea, suntsitu ordez, nire asmoak handitzera eraman ninduen, hauxe bainuen buruan: 'erakutsi egingo diet, erakutsi egingo diot amari, den-denei erakutsiko diet'"[5].

Neelek bere etxeaz egindako lehen irudietako batek—*Familia* (*The Family*) izeneko akuarela txiki bat, 1927ko udan margotua gurasoei egin zien bisitaldi batean— haurra zenean bizi zen etxearen egitura psikologikoa ematen du aditzera arkitekturaren bidez. Akuarela hiru eremu horizontal desberdinetan dago banatua, eta bere gurasoen etxebizitzaren zehar-ebaki bat du, non maila bakoitza koloka dagoen behekoaren gainean. Beheko solairuan, sotoan—gris-tonu desberdinetako ur-kolorez irudikatua—, ezkerraldeko galdara handiak bertan ageri den gizonaren irudirantz zabaltzen ditu bere hodi itzelak. Itxura tristeko irudi hori pintorearen aita da, George Washington Neel: mehea, erdi burusoila, beherantz begira, eta gorputza ozta-ozta orekan eskailera-mailen ertzean. Nekeak jotako "Nire aitatxo grisa" deitzen zion Neelek[6]. Bere gainean, tonu beroz margotutako motiboz beteta dagoen gela baten dekorazioa nabarmentzen da, eta emakumeak daude bertan. Neelek tamaina ikaragarri handian irudikatuzuen bere burua, eserita, soineko arrosa batekin, begiak itxita dituela atseden hartzen, eta alaba, masail guri-guriekin,

magalean duela. Gainazala ikuslearen aldera makurtuta duen mahai obalatuaren azpian makurtuta, betaurrekodun emakume bat —Alice Neel zaharrena— ageri da; tximu-itxura du eta ekinean ari da zorua garbitzen. Bere ezkerreko zapataren punta beheko mailako lerro beltz malkarrera iristen da, senarrari ostiko bat ematekoetaberrirosotorabidaltzekoprestedo,eskaileraren goialdera ailegatuko balitz. Goiko solairuko gelan, Neelen neba txikia, Peter, kulunkaulki batean etzanda dago; bere oinak eta burua markotik kanpo geratzen dira. Beheko solairuetan gertatzen ari denetik aparte eta aldenduta, edo axola ez diola, liburu bat irakurtzen ari da, ahotik zintzilik duen zigarrotik ke-zutabe lodi bat irten ahala. Generoaren arabera ez ezik, bakoitzari dagozkion zereginen arabera ere bereizita ageri dira belaunaldi desberdinak; aita eta ama, etxea mantentzeak nahitaez berekin dakartzan lan fisiko esker txarrekoengatik nekeak jota; eta seme-alabak, elikatzeko eta adimena lantzeko zereginetan. Neelek zeregin fisiko batean murgilduta irudikatzen du bere burua: bere alabatxoa urrumatzen. Hala, *Familia* koadroan ez da artista-lanetan ageri, ama-lanetan baizik. Bere ama, berriz, ero-begirada duen emakume histeriko bihurtu du lan fisikoak, eta iragarpen ikaragarria da hori oraintsu erditua den Neel ezkonberriarentzat. Neel familiaren hiru belaunaldi hartzen dituzten gela isolatu horiek forma lautuekin eta perspektiba anitzekin soildutako espazio gisa birsortuta daude, eta etxekotasun aztoragarri baten agertoki dira.

Urte batzuk geroago, Neelek izena jarri zion artegatasun psikologiko horri, 1927ko abenduan bere aurreneko alaba hil ondoren 1928ko azaroan bigarren alaba, Isabetta, jaio zenean bizi izan zuen tentsioa aipatzean. "Dikotomia izugarria" deitu zion: "Isabetta maite nuen, jakina. Baina margotu nahi nuen"[7]. Neel ez zen amatasunaren anbibalentzia hori pairatzen zuen bakarra. "Seme-alaba txikiak dituen edozein emakumek [...] sorkuntza-lan serio bat egin nahi duenak", idatzi zuen 1979an Susan Rubin Suleiman literatur kritikariak, "lan horrek autoafirmaziorako, introspekziorako eta bakarka borroka egiteko borondateari dagokionean berekin dakarren guztiarekin, prest egon behar du borrokarik okerrenerako, bere buruaren kontrako borrokarako, alegia"[8]. Idaztearen eta ama izatearen arteko gatazka etengabe horretan, Suleimanen arabera, borrokan jardun beharra dago bi zeregin horiek bateraezinak direla pentsatzen duten ideologien eta instituzioen aurka, eta, era berean, barne-borroka sortzen da artistak/amak dituen sorkuntza-premien eta seme-alabak uzteko desio errudun-sentimenduz josiaren artean[9]. Suleimanek arazo horren inguruan idatzi zuen garaian, 1970eko hamarkadaren bukaeran, artista feminista askok helduzioten ama-lanaren eta artista-lanaren arteko kontziliazioaren gaiari[10]. Baina 1930eko hamarkadaren erdialdean nekez lor zitekeen halako konfrontazioa hitzez adierazterik eta esperientzia hori artean islatzerik. Neelek 1929ko akuarela satiriko batean ematen zuen aditzera bereizketa hori. *Intelektuala* (*The Intellectual*) izeneko lan hartan, bi emakume hizketan ari dira, eta hirugarren bat zutik ageri da atzealdean; Neel konposizioaren ezkerraldean dago, eta bere hiru besoak erabiltzen ditu alabatxo mugituari kasu egiteko eta hizketaldi "intelektualari" jarraitzeko ahalegin etsi batean[11].

Neelen barne-gatazka, artearen eta amatasun-zereginen artean, nolabait arindu egin zen tarte batez, senarrak, Carlos Enríquezek, utzi eta euren alaba Isabetta Kubara eraman zuenean. Oso urte latza izan zen hura Neelentzat: nerbio-krisi bat jasan eta gainditu zuen, Cornelia kaleko apartamentu batera joan zen bizitzera, Greenwich Village-ra, eta lana aurkitu zuen Works Progress Administration-eko (WPA) pintura-sailean. Horregatik, kontserbatzen diren garai hartako Neelen obra gehienak konpromiso soziala erakusten duten konposizioak dira, kaleko eta bizitza publikoko irudiak jasotzen dituztenak, baita pertsonaia publikoenak ere. Salbuespen adierazgarri bat bere alabaren erretratu bat da, 1934an hasi zuena, Isabetta bueltan etorri zenean udaldia amarekin eta aitona-amonarekin hondartzan igarotzeko, Belmar-en (New Jersey). Obra horretan, marra arrosa eta gorridun alfonbratxo baten gainean zutik eta biluzik margotu zuen Neelek ia 6 urteko alaba, zurez panelatutako pareta batean aurrean. Bere buruaz seguru, Isabettaren jarrerak eta bere gorputz biluziak polemika piztu zuten obra hori egin zuen garaian. Bere karrera osoan zehar, berak ikusten zuen moduan irudikatzen zuen Neelek giza gorputza, arau sozialez kezkatu gabe. Dena den, neskatilaren ageriko biluztasunak asaldatu egiten zituen 1930eko hamarkadako galeristak. "Galeriek ez zuten koadroa ikusgai jarri nahi", zioen Neelek, "lizuna zelakoan"[12]. Neskatilak aldaketan ditu eskuak irmo jarrita, eta oinak, neurriz gainekoak, kanpoaldera zabalduta, Edgar Degasen *Hamalau urteko dantzari txikia* (*Petite danseuse de quatorze ans*, 1878–81, National Gallery of Art) eskultura famatu bezain polemikoaren antzera[13]. Jeremy Lewison arte-historialariak adierazi bezala, poseak gogora ekartzen du, baita ere, Paul Cézanneren *Bainularia* (*Baigneur*, ca. 1885, Museum of Modern Art), Neelek ziurrenez ikusia zuena[14]. Cézannek paisaia zabal batean kokatu zuen bere modeloa; Neelek, berriz, 1930eko hamarkadaren erdialdeko bere obretan egin ohi zuenaz bestela itxuratu zuen *Isabetta*ren ingurua, eszena bere familia-ingurunean kokatzeko erabaki irmoak bultzatuta edo. Gazte zenetik, Neelen gurasoek etxe bat alokatzen zuten udaldiak New Jerseyko kostaldean igarotzeko, eta berak eutsi egin zion tradizio horri bere familiarekin, hasiera batean etxe alokatu desberdinetan, hemen irudikatutako honetan adibidez, eta gero, 1935etik hil zen arte, New Jerseyko Spring Lake herrian erosi zuen landetxe txiki batean. *Isabetta* lanaren sakonera urriko barne-espazioa aktibatzen duten angelu zorrotzek eta lerro diagonalek, neskatilaren begirada izukaitzarekin batera, gertutasun-sentsazioa sorrarazten dute, eztia eta aztoragarria aldi berean.

Isabettak amarekin bizitako bi udaldietako familia-argazkiek neska zoragarri bat erakusten dute, bere adinerako batere ohikoa ez den konfiantza erakusten duena bere buruarekiko —Neelek ederki jasotzen du sentsazio hori koadroan—. *Isabetta*k, aldiz, agerian uzten du nolako botere-desberdintasuna sortzen den artista batek (jantzita) modelo biluzi bat margotzen duenean. Dinamika hori are eta gehiago konplikatzen da artista ama denean eta, modelo biluzia, bere alaba[15]. Etxe-giroan irudikatutako Isabettaren biluztasunak sorrarazten duen intimitateak kontrastatu egiten du bere burua lotsarik gabe erakusteko duen moduarekin; Neelek haurraren gorputzaz egindako irudi ausarta eta irmoa ama baten harrotasun-ekintza bezala har daiteke, baita probokazio erotiko bezala ere. Kontrako indar horiek bizitasun berezia hartzen dute *Isabetta*ren kasuan, artegagarria ere bai beharbada, elementu aztoragarri bat baitago

ama-alaben arteko harremanaren atzean eta, beraz, obran bertan: ia bizitza osoan, baita koadro hori margotu zen garaian ere, urrunduta egon ziren Neel eta Isabetta. Hala, euren arteko ama-alaba lotura konplexua, alderdi askotan lazgarria eta misteriotsua ere bazena, nekez erauz daiteke mihisetik ere.

Bere lan artistikoari dagokionez, eta ama-alaba arteko ez ohiko elkarraldi baten testigantza gisa, *Isabetta*k esanahi berezia izan zuen Neelentzat; izan ere, aldendutako alabaren ordezko bat bilakatu zen ia[16]. Amaitu bezain laster, obraren argazkiak egiteko agindu ez ezik, haren ondoan posatu ere egin zuen bere bikotekide Kenneth Doolittle-rekin partekatzen zuen apartamentuan ateratako argazki batean, 1934an. Irudi horretan, Neelek harro inguratzen du besoarekin mihisea, berriro ere urrun duen alaba besarkatzen ariko balitz bezala. Beste besoarekin Doolittleri heltzen ari da. 1935ean, Doolittlek, haserrealdi bortitz batean, Neelen 350 bat obra suntsitu zituen, besteren artean koadro, marrazki eta argazki pertsonalak, *Isabetta* eta neskatilaren beste erretratu bat barne, garai berean margotua. Etxeko gertaera traumatiko hartan *Isabetta* suntsituta geratu zenez, Neelek biluzi txundigarri haren kopia ia doi-doia sortu zuen argazkian eta bere alabaren oroipenetan oinarrituta. Isabettaren posean adierazitako konfiantza, bai originalean bai bere ordezkoan, bat dator Neelen pintzelkada ausartarekin, etxeko espazio partekatu batean lan egiten duen eta alaba irudikatzen duen ama baten erakusgarri fisiko gisa. Mihise sastakatuetako batzuk nolabait berritzea lortu bazuten ere (haien artean, Isabetta haurtxo zeneko erretratu bat, Neelek buruz margotu zuena 1930ean, Carlosek neskatila Kubara eraman ondoren), bere obra gehienak zeharo suntsituta geratu ziren. Eguneroko bizitzan hezur-haragizko alaba faltan izatea nahikoa ez, eta alaba margotua ere suntsitu egin zioten Neeli, etxean bertan (eta haren kontra) egindako eraso bortitz batean. *Isabetta* berriro margotzea suspertzeko ekintza bat izan zen, Neelek sinbolikoki jardun baitzuen lanean bere galera bikoitza—bere alaba eta bere artea— osatzeko. 35 bat urtez bere eskuetan egon ondoren, 1971n edo 1972an Neelek saldu egin zion *Isabetta* Jonathan Brand-i, bere lagun Millen Brand nobelagile eta poetaren semeari, esanez: "Izugarri gustatzen zait *Isabetta*. Badakizu zergatik? Bere dotoreziagatik"[17]. 1981ean—ordurako sei biloba zituela— Neelek berriro margotu zuen "*Isabetta*"; alabatxoaren bozeto bukatugabe ederra osatu zuen orduko hartan, neskatila biluzik erakusten zuena, zutik, ia berrogeita hamar urte lehenago Jersey Shore-n alokatua zuen etxe hartan. Obrak izenburu iradokitzailea du: *Oroipenak* (*Memories*).

1938az geroztik, Doolittle utzi eta José Santiago Negrón musikariarekin harreman bat hasi ondoren, eta hurrengo hogeita lau urteetan, Spanish Harlem izan zen Neelen bizilekua eta lanlekua; auzo pobretua zen hura, etnia desberdinetako jendea batzen zuena[18]. "Treneko bagoi" itxurako pasillorik gabeko etxe luzanga baten mugen baitan, East 108. kaleko 21. zenbakian zegoen apartamentu-bloke bateko hirugarren solairuan (bi seme txikirekin joan zen bertara bizitzera 1942an), Neelek ahalegin guztiak egin zituen ama gisa zituen erantzukizunen eta artista gisa zituen anbizioen artean oreka bilatzeko, eta margotzeko tartetxoak lapurtzen zituen handik eta hemendik, txikiek siesta egiten zuten bitartean zein gauez loak

hartzen zituenean[19]. Garai hartan ama bakarra zen, baliabide, denbora eta espazio mugatuak zituena; hortaz, mihiseak eta pinturak egongelan, sukaldean edo logelan muntatzen zituen, eta etxeko betebeharrak islatzen zituen bere sorkuntzetan, etxearen eta lanaren arteko edo, bigarren olatuko feministek 30 urte geroago argi eta garbi utzi bezala, eremu pertsonalaren eta politikoaren arteko mugak lausotuta.

Sam Brody-k, Neelen seme txikienaren aitak—ogibidez argazkilari profesionala eta dokumental-zuzendaria—, 1946an egindako argazki batek ondo jasotzen du haien egunerokotasunaren nahas-mahas hura, aldi berean ama eta margolaria izateak berekin zekarrena. Bertan, Neel astoaren aurrean ageri da bataz jantzia, ezkerreko eskuarekin mihisea ukitzen ari dela, eta bere bi semeak, Richard eta Hartley, 6 eta 4 urtekoak hurrenez hurren, eskola-uniformez jantzita ikusten dira, kanape batean elkarren ondoan eserita, amaren atzealdean. Aitzitik, 1944an Brodyk Neeli egindako argazki batean, emakumea zoruan dago eserita, hankak gurutzatuta dituela, marradun gortina batzuen aurrean pilatutako koadro eta marko mordoz inguratuta: emakume artista emankor baten erretratua da, bere lanekin bakar-bakarrik. Bietan, Neelek irribarre egin gabe begiratzen dio kamerari, artistaren seriotasuna eta amaren nekea erakutsiz. Argazkiek jasotzen duten barne-espazioa etxe-girokoa da nabarmen (haurren presentzia, kanapea, gortina apaingarriak), eta, eztabaida gabe, baita artistikoa ere (astoa, mihiseak, markoak). 1940ko eta 1950eko hamarkadetan, beren burua anbizio handiko artistatzat zuten emakumeak—Neel haietako bat zen— euren emakume-bizipenak eta arte-jarduna bereiztera adoretzen zituzten irakasleek eta gizonezko kideek, arrakasta profesionala lortzeko bide bakarra horixe omen zutelakoan[20]. Neelek, ziurrenez, modu inplizituan ulertu zuen hori; izan ere, bi argazkietan bere obrekin etxean agertzen bada ere, 1944ko erretratua—haurrik gabe dagoena— erabili zuen sei urtetan bere bakarkako erakusketa bakarra izan zenerako gonbidapena egiteko; erakusketa hura West 58. Kaleko Rose Fried's Pinacotheca Gallery-n egon zen ikusgai 1944ko martxoaren 6tik 22ra. Eta 1960an berriro erabili zuen Alfred Leslie-k *beat* literaturari buruz egindako *The Hasty Papers* antologiarako ekarpen modura; "Alice Neel bere estudioan" argazki-oina jarri zioten irudiari[21]. Argazkian agertzen den espazioa bere estudio gisa identifikatzean, ustez dagokion lekuan aurkezten da artista.

Ordea, alde batera uzten da tokiaren funtsezko alderdi bat: Neelentzat estudioa eta etxea leku bera zirela. 1970eko hamarkadatik aurrera feministek zioten bezala, etxeko eremua eta eremu artistikoa ezin bereizi izateak identitate mingarri eta zatitua sorrarazten zuen emakume artista modernoengan[22].

Etxea, batez ere emakumeentzat, karga psikologikoa duen espazioa da, konfort- eta gatazka-lekua norberaren intimitateari eta harremanei dagokienez. Louise Bourgeois-ek—hura ere eginahalak eta bi egindakoa etxean artea sortzeko New Yorken semeak hazten zituen bitartean— gai hori arakatzen jardun zuen 1946–47ko *Etxe-andrea* (*Femmemaison*) izeneko pintura- eta marrazki-sailean; bertan, etxe-formako

buruekin irudikatu zituen emakumeen gorputzak. Irudi surrealista horiek artista/amaren dilema adierazten dute, Mignon Nixon arte-historialariak dioen bezala, etxekoandre/etxeko andre bat, "borroka egiten [duena] deserrotzearen eta etxekotasunaren, amatasunaren eta gizonezkoen desioaren zamatik askatzeko"[23]. AEBn, 1940 eta 1950eko hamarkadetan, ukatu egiten zen, baita patologizatu ere, emakume baten desio artistikoen eta ama gisa zituen betebeharren arteko gatazka. Helene Deutsch psikologo estatubatuar ospetsuak zera ere planteatu zuen *The Psychology of Women* (1944–45) liburuan: emakumeen garapen psikologikoa "normala" denean haien "sorkuntza intelektual eta artistikorako grina" ezeztatuta geratzen dela "ugalketa-funtzioaren mesedetan"[24]. Hau da, emakume "normal" bat izatez da sortzaile, baina bulkada hori, gaztea denean literaturaren edo artearen bitartez bideratu dezakeena, ugaltzeko gogoak ordezten du seme-alabak hazita izan arte. Neelek erretratu batean irudikatu zuen Adrienne Rich idazle eta poeta feministak garaiei aurrea hartu zien liburu bat idatzi zuen amatasunari buruz, eta bertan gaitzetsi egiten zuen emakumeen sormenaren definizio sistematiko hori, bere ustez kultura patriarkalaren emaitza zelako, ez ordea biologiarena; hauxe zioen: "arrek sentitzen dituzten inbidia, benerazioa eta beldurra, emeek bizitza sortzeko duten ahalmenarekiko, emakumeen sormenari dagokion beste edozeren aurkako gorroto bihurtu izan dira sarritan. Ama izatera mugatzeko ez ezik, gure sorkuntza intelektualak edo estetikoak desegokiak, funtsik gabeak eta eskandaluzkoak direla ere esan izan digute emakumeoi"[25].

Bourgeoisek eta Richek bezala, Neelek aurre egiten zion emakume eredu horri—edo artista edo ama—eta bere jardun artistikoaz baliatu zen muga horiei aurka egiteko. Etxeko bizitza irudikatzean, ez zegoen prest ugaltzeagatik sormenari uko egiteko, ama izateak dakarren lanagatik lan profesionala baztertzeko[26]. Adibidez, 1950ean egin zuen Richard eta Hartley semeen erretratu batean, 1946an Brodyk ateratako argazkiaren bere bertsioa egin zuen Neelek.

Bertan, egile gisa irudikatu zuen bere burua; ez zen beste artista baten irudiaren objektu estatikoa. Neelek bere irudia sortu zuen, inoren irudiaren barruan egon ordez. Bere familia-eszena propioa da: bi semeak, itxura melankolikoarekin, begiak zabal-zabalik dituztela, Brodyren argazkiko kanape berean eserita eta pareta beraren aurrean ageri dira. Hartleyk esku bat du Richarden sorbaldan jarria anaitasun-keinu batean; Richardek, aldiz, hatzak gurutzatuta ditu gordiar korapiloa osatuz, denek bizi zuten "dikotomia izugarriaren" seinale fisiko gisa. Ez da etxeko eszena bat, familia-anbibalentziari dagokion bat baizik. Kolore ilunek eta espazio lautuak hertsatu egiten dituzte irudiak, eta anaien arteko gertutasuna azpimarratzen dute; xehetasun osoz irudikatutako aurpegiek, berriz, amaren begirada aztertzailea uzten dute agerian.

Harrigarria iruditu arren, Neelek behin bakarrik erretratatu zuen bere burua artistari eta amari dagozkion lanetan bi rol bereizi horiek hartzen duten espazio lehiatuan; *Hartley zaldi kulunkarian* (*Hartley on the Rocking Horse*, 1943) margolanean, hain zuzen. Neelen obran ezohiko mihisea da bere eremu-

sakoneragatik, eta haren seme txikia erakusten du, orduan 2 urte zituena, zaldi kulunkari baten gainean. Neelek kalean aurkitu zuen zalditxoa, etxetik gertu, eta Hartleyren arabera, etxera igo, garbitu eta berriro pintatu zuen semeek jostailu bat izan zezaten: artista/ama lanean jo eta ke[27]. Umea, zalditxoaren eskulekuei gogor helduta, itzela ageri da lehen planoan; bere begi argi handiak beltzez daude nabarmen delineatuak, eta erdi zabalik duen ahoan esne-hortz txikien ilara bat ikusten zaio. Zalditxoaren atzean, eskuinaldean, marra horizontalak dituen gortina bat dago (Neelen 1944ko argazkiko gortina bera), egongela eta pintorearen logela banantzen dituena[28]. Gortinaren atzean aulki bakarti bat ageri da, eskailera-itxurako bizkarraldea eta lezkazko eserlekua dituena. Aulki hori (edo antzeko beste bat) Neelek garai hartan egindako koadro batean baino gehiagotan ageri da, besteak beste *Natura hila frutarekin* (*Still Life with Fruit*, 1940), *Mercedes Arroyo* (1952), *Kristallandua frutarekin* (*Cut Glass with Fruit*, 1952), eta *Georgie Arce 2. zk.* (*Georgie Arce No. 2*, 1955) lanetan: oroigarri bisual bat da, Neelek erretratu guztiak, eta ez bakarrik bere familiarenak, etxean margotu zituela erakusten duena. Neelen lagun Mike Gold kazetari eta aktibistak pintorearen etxe/estudioa goraipatu zuen hark 1951n New Playwrights Theatre-n egin zuen erakusketarako idatzi zuen saiakeran: "Alicek urteak daramatza bere semeekin Harlemgo pisu batean bizitzen. Sukaldea da bere estudioa, eta modeloak, aldiz, bere bizilagunak eta kaleak. Filadelfiako antzinako familia batekoa izan arren—Iraultza garaikoa—, bere koadroek agerian uzten dute hemen dagoela bere benetako familia"[29]. Komunista konprometitua zen Gold, eta balioa ematen zien Neelen eta bere modeloen estatus ekonomikoari; gainera, azpimarratu egiten zuen nola betetzen zuen etengabe artista/ama rol bikoitz hori, artista ama zela eta bere estudioa bere etxea zela aintzat hartuta.

Bizitako identitate horiek Neelek berak ere jaso zituen *Hartley zaldi kulunkarian* lanean. Goian, ezkerraldean, bere burua irudikatu zuen komodaren gainean zintzilik dagoen ispiluan islatuta, adats luzea bizkarretik behera doakiola eta besoa mihiserantz goratua duela: bere semearen erretratua etxeko eremuan sortzen ari den emakume bat. Artearen historian aditua zenez, zalantzarik gabe Neelek ezagutzen zuen ispiluan islatutako irudiaren baliabidea, artista batek baino gehiagok erabilia; bereziki, ondo jakina den bezala, Diego Velázquezek *Meninak* (1656, Museo Nacional del Prado, Madril) koadroan eta Henri Matissek, besteak beste, *Carmelina* (1903, Museum of Fine Arts, Boston) lanean, non artistaren aurpegia islatutako irudiaren barnean ageri den[30]. Artista/amaren islaren presentziak, etxean jolasean ari den semearen erretratu baten barruan ageri den autorretratu txikiago horrek, konplexutasuna gehitzen dio konposizioari[31]. *Hartley zaldi kulunkarian* obran, bai artistaren lana, bai amaren lana jartzen ditu agerian Neelek. Estudioko eta etxeko espazio psikologikoek, artistaren eta amaren identitateek, bat egiten dute.

1962ko udazkenean zortzi gelako pisu batera lekualdatu zen Neel, Broadwayko West 107. Kaleko 300. zenbakira[32]. Berriro ere, egongelan ezarri zuen astoa, argi asko sartzen baitzen bertan iparrera jotzen zuen begiratokitik. Lan egiteko leku gehiago eta denbora gehiago zituela, Neelek bere praktika ere aldatu zuen: neurri handiagoko mihiseak aukeratu zituen, irudien zati handiagoak margotzen hasi zen, eta zokalo bat

edo ate baten markoa iradokitzen zuten lerrogutxi batzuetara mugatuzen bere ingurune berria irudikatzeko. Gainera, semeak hazita zituenez gero, Neel bera ez zegoen jada ama eta artista izatearen "dikotomia izugarrian" harrapatuta. Horren ordez, beretzat posatu zuten beste emakume batzuengan irudikatu zuen drama hori. 1960ko eta 1970eko hamarkadetan bereziki, era berean amak eta profesionalak ziren emakumeen erretratu ugari egin zituen Neelek. Sarritan irudikatu ohi zuen ama bere umea zaintzeko ekintzan[33]. Adibidez, Nancy eta Olivia (*Nancy and Olivia*, 1967) lanean, Neelen errain Nancyk urduri eusten dio bere aurreneko alabari bularraren kontra. Nancy eta bikiak (*Nancy and the Twins*, 1971) pinturan, Neelek nekeak jotako ama irudikatzen du, granate koloreko diban batean erdi etzanda. Nancyk askatuta ditu alkandora zuriaren botoiak, ezkerreko bularra agerian utzita, larrugorritan dauden biki guriei titia emateko prest. Neelek emakume gaztea espazio horretan alabak zaintzen irudikatu nahi izateak, hau da, bere laguntzaile gisa lanean jarduten zuen espazioan, eta hautu hori emakumeen liberazio-mugimendua goren unean zenean egiteak, aditzera ematen du asmoa ez zela amatasun tradizionala irudikatzea. Horren ordez, amatasunak berekin dakarren lan fisikoa eta lan horrek bai adimenarentzat bai gorputzarentzat adierazten duen karga jasotzen duten erretratu zuzen eta idealizaziorik gabeko horietan, Neelek bere arte-jarduna baliatu zuen ama langilearen gatazka agerian uzteko eta horri aurre egiteko: "ama izatearekin batere zerikusirik ez duen autorrealizazioa" lortzeko nahia batetik eta bere umeari dion maitasun desinteresatua eta harekiko konpromisoa bestetik, kontuan hartuta umeak ama behar duela amak bere lana behar duen bezainbeste, amatasunetik haratago[34].

Linda Nochlin arte-historialariak —Vassar College-ko irakasle, doktoregoko ikasle New Yorkeko Institute of Fine Arts-en, emazte eta bi ume txikiren ama zenak 1960ko hamarkadaren bukaeran eta 1970ekoaren hasieran— berak lehen pertsonan bizitako gatazka hori deskribatu zuen: "Lanak zuzendu behar banituen, errudun sentitzen nintzen ez nintzelako ari graduondoko mintegi bati buruzko txostenerako ikertzen; mintegiari buruzko txostenean lanean ari banintzen, larritu egiten nintzen erosketak egin ez izanagatik; erosketak egitera joaten banintzen, haurrari behar adina arreta ematen ari ez nintzela pentsatzen nuen"[35]. *Redstockings* mugimenduaren *Everywoman* testu erradikala eta hazkunde betean zen emakumeen liberazio-mugimenduaren beste argitalpen batzuk irakurri ondoren, Nochlinek bat egin zuen gero eta handiagoa zen emakume-talde batekin (gizon batzuk ere biltzen zituena); talde horrek artearen munduko *statu quo*a gaitzesten zuen eta ordezkaritza eta aintzatespen handiagoa aldarrikatzen zuen emakume artista garaikideentzat zein historikoentzat. Hala, garaiei aurrea hartu zien artikulu bat argitaratu zuen Nochlinek 1971ko urtarrilean *ArtNews* agerkarian: "Why Have There Been No Great Women Artists?" (Zergatik ez da emakume artista handirik egon?)[36]. Nochlinek, baita beste batzuek ere, gainditu nahi zituzten genero-oztopoen isla ikusi zuten Neelen pinturan, eta ahalmen handiko erreferente transgresore bat, Neel berarengan[37]. Neelek, era berean, bere aurreneko alaba jaio zenetik sufritu zuen dikotomiaren hezurmamitzea ikusten zuen Nochlinengan eta beste profesional batzuengan.

1973an Nochlini orduan 4 urte zituen Daisy alabarekin egin zion erretratuan, bi irudiak, kolore biziz jantzita, elkarren ondo-ondoan daude eserita Neelek zeukan zeta berdez tapizatutako inperio estiloko sofa batean. Artistak xehetasun handiz erreproduzitu zituen sofaren tapiza, lore-brokatu delikatua, baita urre-koloreko tatxetak, atzapar-itxurako hankak eta kaobazko marko taillatu kurbatua ere. Ann Temkin arte-arduradunak esan izan duen bezala, "Neelen etxea eta haren artea bereizezinak ziren"[38] eta, honakoa bezalako erretratuetan, pintoreak altzariari emandako tratamenduak ezaugarri sinbolikoa hartzen du, konposizioaren dinamika psikologikotik zerbait erakutsita. Beretzat esanahi berezia zuen sofa jakin batean kokatu zituen Nochlin eta Daisy[39]. Nochlin aditua zen XIX. mendeko frantziar artean, eta, beharbada, horri keinu egiteko eserarazi zituen inperio estiloko sofa hartan.

Arrazoia edozein izanda ere, Neelek erretratugintzaren intersubjektibotasunarekin hartua zuen konpromisoa indartuta ageri da erretratuak bere etxean margotzen zituelako, kontrolpean zuen ingurune batean alegia, ez bere modeloen etxean.

Linda Nochlin eta Daisy (*Linda Nochlin and Daisy*) lanean ama-alabek finko begiratzen diote ikusleari, Daisyk arreta handiarekin, eta Nochlinek artista bat lanean behatzen ari den arte-historialari baten begi aditu eta aztertzailearekin. Neelen presentzia ere agerikoa da artista gisa, ez bakarrik modeloen aurpegietan, begirada itzultzen dioten neurrian, baita bere pintzelkadan eta berea zuen sofa hura—Nochlinek ez kerrekoeskua ez tinko oratua duena—xehetasun handiz irudikatzeko moduan ere.

Daisyren eskuak amarenaren jarrera erreproduzitzen du, belaunaldi-ondorengotzaren irudikapen bisual batean[40]. Nochlinek gogora ekarri zuenez, Neel harrituta utzi zuen bere aurpegian ikusi zuen hersturak, eta deiadar egin zuen esanez: "Badakizu? Ez dirudizu hain larri, baina horrela atera zait"[41]. Neelek ipuinekin entretenitu zuen Daisy ordu luzez posatu bitartean asper ez zedin, baina Nochlin ahalegin betean aritu zen neskatilaren gorputz mugitua etenarazten, bere eskuineko eskua haurraren aldakan tinko ezarrita. Tamar Garb arte-historialariak adierazi duenez, irudi honetan Neleen proiekzio bihurtzen da Nochlin: "Baliteke Nochlinen kopeta zimurtuak eta jarrera larri eta tentetuak amatasunaren artegatasuna adieraztea, baina aurrean duen ama/artista da bere herstura modeloarengan islatzen ari dena"[42]. Zentzu horretan, Neelek Nochlinen aurpegian jaso zuen tentsioa amaren "dikotomia izugarriaren" tentsioa da, bere betebehar profesionalak eta ama izateari dagozkionak orekatzen saiatzen ari den amarena, hain zuzen. Ordurako amona zen Neeli kontu hura dagoenek ourrutixeago geratzen bazitzaion ere, ondo gogoratzen zuen kezka bat igarri zion bere modeloari.

Bere gorputza mihiseetan artista/ama gisa irudikatu gabe ia berrogei urte igaro ondoren, Neelek autorretratu bat egin zuen 1980an, lanean murgilduta dagoen artista/amona baten irudi aparta. 1970eko hamarkadaren bukaerako eta 1980koaren hasierako argazki askotan, eserita ageri da bere

egongela/estudioan, egunkariairakurtzenedo margotzen, mihisezinguratutaeta, batzuetan, biloba batekin edo gehiagorekin. Irudi horiek—eta egunkarietan zein aldizkarietan horiekin batera agertzen ziren testu askok—ile zuria, aurpegi atsegina, begi berde distiratsuak eta, uste ez arren, mingain zorrotza zituen amona xelebre gisa agertzen dute Neel[43]. Bai arte-argitalpenetan bai hedabide nagusietan betikotu den Neelen bertsio hori artistaren nortasunaren zati bat zen, zalantzarik gabe, bere onurarako erabiltzen zuena kritikaren eta jendearen aldetik merezi zuen atentzioa erakartzeko; *Autorretratua* (*Self-Portrait*) lanean, aldiz, Neelek jarrera irmoz irudikatu zuen bere burua. Biluzik, marra zuri-urdineko bere besaulkiaren ertzean eserita—beste artista batzuei posatzeko eskaini ohi zien berbera eta, ziurrenik, estimu handian zuena—, Neelek bere lanabesei eusten die: pintzel bat du esku batean, eta trapu bat bestean. Horrela, kontrajarri egin zituen gizonezko artistaren tradizio maskulino nabarmena —pintzelei helduta agertzea, tresna falikoak balira bezala—, eta emakume zahar baten irudiaren errepresentazio lotsagabea. Bere laurogei urteko gorputza, bularrak zintzilik eta sabela irtena, lau ume erditu, bi seme hazi eta sei hamarkada baino gehiago asto baten aurrean lanean igaro zituen emakume baten gorputza da. Bere begiradak darion arreta, adinean gora egindako begi haiek bere buruaren isla jaso ahal izateko behar zituzten betaurrekoek azpimarratua, bat dator artista handi baten begirada serio eta finkoarekin. *Hartleyzaldikulunkarian* lanean ez bezala, non haurra den konposizioaren elementu nagusia eta artista/amaren irudi islatua atzealdean ageri den neurri txikiagoan, hemen, Neel da gai nagusi eta bakarra. Bere ama-gorputz zahartua bere etxe/estudioan sorkuntza-lan betean diharduela irudikatzean, Neelek 65 urteko ibilbidearen amaiera ematen du aditzera *Autorretratua* lanean; etxeko espazioa ama- eta artista-lanak bateratzen saiatzeko dinamika ustez ezinezkoa, hau da, "dikotomia izugarri" hura bizitzearen esperientzia eszenaratzeko aprobetxatzen ikasi zuen bidaia luze hartan.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. *Portrait of Alice Neel, 1976–1982*, Michel Auderrek zuzendua, 1986; Collector's Edition 2000, VHS. Phoebe Hoban-ek ere antzera hasi zuen artistaren biografia, *Alice Neel: The Art of Not Sitting Pretty* (New York, St. Martin's Press, 2010, 1. or.): 107. kaleak eta Broadway etorbideak bat egiten duten bidegurutzeko apartamentuaren garaiko deskribapen batekin; etxeak familiarena izaten jarraitzen du, eta Neel bertan bizi zen garaiko objektu eta altzari ugari daude oraindik. Joan Kufrin-ek ere apartamentua deskribatuz hasten du Neeli buruzko kapitulua bere *Uncommon Women* liburuan (Piscataway, New Jersey, New Century Publishers, 1981, 133–34. or.).

2. Emakumeek, mendebaldeko artearen historian zehar, beren jardunean izan dituzten hainbat eragozpen jaso zituzten Ann Sutherland Harris-ek eta Linda Nochlinek beren *Women Artists: 1550–1950* erakusketa aitzindariaren katalogoko saiakeran. Bere zatian, Nochlinek zioen emakumeei uko egiten zitzaiela arte profesionaletako prestakuntzarako eta tailerretarako sarbidea, eta "emazte, ama eta etxeko aingeru izateko xedea" esleitzen ziela gizarteak. Linda Nochlin, "Women Artists After the French Revolution", hemen: Ann Sutherland Harris eta Linda Nochlin, *Women Artists: 1550–1950*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art; New York, Alfred A. Knopf, 1976, 56. or.

3. Alice Neel, hemen: Auder, *Portrait of Alice Neel*, 24 minutu. Zalantzarik gabe, Mead ezaguna da batez ere Warholen 1964ko *Taylor Mead's Ass* pelikulako antzezle izateagatik. Neelek Warholekin eta *queer* gaiekin zuen harremanari buruzko xehetasun gehiagorako, ikus Randall Griffey-ren saiakera liburuki honetan.

4. Dorothy Thompson, "If I Had a Daughter", *Ladies' Home Journal*, 1939ko iraila, hemen aipatua: Stephanie Coontz, *A Strange Stirring: "The Feminine Mystique" and American Women at the Dawn of the 1960s*, New York, Basic Books, 2011, 46. or.

5. Alice Neel, Cindy Nemser-ekin elkarrizketa, 1971 edo 1975, hemen aipatua: Helen Molesworth, Simone Leigh eta Moyra Davey, "Alice Neel: Viva la Mujer", azaroak 2, 2019, hemen: Recording Artists, podcast, 35:33, https://www.getty.edu/recordingartists/season-1/neel/.

6. Alice Neel, hemen: Patricia Hills, *Alice Neel*, New York, Harry N. Abrams, 1983, 19. or.

7. *Ibid.*, 29. or. Louise Bourgeoisek 1995eko elkarrizketa batean are eta deskribapen esplizituagoa eskaini zuen artista gisa eta haur txikien ama gisa bizi izan zuen esperientziari buruz. 1943ko bere marrazki bat komentatzean, emakume heldu batek ahoan duen ume batena, Bourgeoisek zioen: "Jaten ari naiz [umea], berarekin ahoa bete-bete egiten, ez baitakit zer egin berarekin. Ezereztu egin nahi ditut [umeak], gertakari bat direlako, karga izugarri handia direlako. Haiek jatea da desagerrarazteko modu bakarra". Louise Bourgeois, "Interview with Marie-Laure Bernadac", hemen: *Louise Bourgeois, Destruction of the Father/ Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923–1997*, Marie-Laure Bernadac eta Hans-Ulrich Obrist (ed.), Cambridge, Massachusetts, MIT Press; Londres, Violette Editions, 1998, 295–96. or.

8. Susan Rubin Suleiman, "Writing and Motherhood", 1979, hemen: *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, Shirley Nelson Garner, Claire Kahane eta Madelon Sprengnether (ed.), Ithaca, New York, Cornell University Press, 1985, 363. or. Suleimanen saiakera —ama izanda idazle-lanean (edo sorkuntzari lotutako beste edozein lanbidetan) jarduteak dakartzan berariazko zailtasunak planteatzen zituena— argitaratu baino hiru urte lehenago, Adrienne Rich poeta eta saiakera-idazleak amatasunari buruzko lehen testu feministetako bat plazaratu zuen, gaia esperientzia pertsonal gisa ez ezik "instituzio politiko batean integratutako" kontu gisa aztertuta; testuan zehar, kultura patriarkalaren emaitza moduan aztertzen du amatasunaren anbibalentzia, Neelen "dikotomia izugarria", alegia. Adrienne Rich, *Of Woman Born, Motherhood as Experience and Institution*, 10. urteurreneko edizioa, New York, W. W. Norton, 1986, ix. or.

9. Suleiman, "Writing and Motherhood", 363–64. or.

10. Ikus, adibidez, Meredith A. Brown, Oriana Fox eta Frances Jacobus-Parker, "Making Art with Your Kids: Generation, Cooperation, and Desire in Parent-Child Artwork of the 1970s", hemen: *Collaboration and Its (Dis)Contents: Art, Architecture, and Photography since 1950*, Meredith A. Brown eta Michelle Millar Fisher (ed.), Londres, Courtauld Books Online, 2017, 134–57. or.

11. Neelek zioen "hirugarren beso bat" margotu ziola bere buruari "umeak lan handia ematen zidalako, baita hirugarren hanka bat ere, bere atzetik ibili behar izaten nuen eta". Neel, hemen: Hills, *Alice Neel*, 26. or. Halabeharra zer den (gaiaz ari garenez, neuri gertatutako zerbait aipatzera noa): egun batean, COVID-19aren ondoriozko itxialdian etxetik lanean ari nintzela, ordenagailu aurrean eserita saiakera hau idazten nengoela, alaba txikiak egin berri zidan marrazki bat erakutsi zidan; lau beso eta kopeta zimurtua jarri zizkidan irudian. "Amatxo, beti hain lanpetuta zaudenez", esplikatu zidan, "beso gehiago behar dituzu".

12. Neel, hemen: Hills, *Alice Neel*, 50. or.

13. Degas 1917an hil ondoren, argizarizko eskultura horren brontzezko molde-lanak egin ziren 1922an. Metropolitan Museum-ek 1929an eskuratu zuen *Hamalau urteko dantzari txikia* eskulturaren brontzezko alea, Louisine eta Henry O. Havemeyer-ek egindako legatuaren barruan. Litekeena da Neelek Met museoan ikusi izana eskultura hura, 1930eko erakusketa batean ikusgai jarri zutenean legatu hori ospatzeko.

14. Jeremy Lewison, "Showing the Barbarity of Life: Alice Neel's Grotesque", hemen: Jeremy Lewison eta Barry Walker, *Alice Neel: Painted Truths*, erak. kat., Houston, Museum of Fine Arts, Houston, 2010, 41. or.

15. Ama batek bere umea biluzik margotzeak dakarren dinamika deserosoa ez da denborarekin murriztu. Hala, adibidez, 1980ko hamarkadaren erdialdetik 1990ekoaren hasierara arte, Sally Mann argazkilariak oraindik nerabezarora iritsi gabeak ziren semeari eta bi alabei biluzik egindako irudi batzuk eman zituen argitara, eta argazkiek polemika piztu zuten artearen munduaren barruan, baita kanpoan ere, kutsu intimoa, ausarta eta zenbaitetan bortitza edo sentsuala baitzuen haien ikonografiak. 1992an, Richard Woodward kritikariak "ardura eragiten duten kezka pertsonalak" aipatu zituen Mannen artearen harira: "Baldin eta [Mannen] erantzukizun irmoa, berak dioenez, 'umeak edozein kaltetik babestea' bada, ezagueraz jarri al ditu arriskuan argazki horiek pedofilia existitzen den mundu batean argitaratuta? Haurrek ba al dute aukerarik erretratu polemikoetan agertzeko baimena modu librean emateko artista beren gurasoa denean—*bereziki* hala denean—?". Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann", *New York Times Magazine*, irailak 27, 1992, 30. or.

16. Phoebe Hoban-ek (Neelen biografoa) eta Andrew Neelek (artistaren biloba eta zine-zuzendaria) Neelen eta Isabettaren arteko harremanaren gaiari heldu zioten. Baina ikerlan horri ekin aurretik bai ama bai alaba zenduta zeudenez eta dokumentu original gutxi kontserbatzen direnez, ez dago gaian sakontzeko modurik. Hobanek dio urria dela geratzen den ama-alaba arteko korrespondentzia, baita Neelen eta Isabetta hazi zuten izeben artekoa ere. Isabettak umetan amari Jersey Shore-ra egin zizkion bi bisitaldietan ateratako argazkiez gain, neskatxak idatzitako gutun batzuk ere badaude Alice Neel Archive (Stowe, Vermont) erakundean gordetako paperen artean. Ama-alaba arteko harremanari buruz, ikus Hoban, *Alice Neel*, 72–73, 120–22, 145–46, 314–15, 352–62. or.; eta Andrew Neelen *Alice Neel* pelikula (See Think Films, 2007), non Isabettaren senarra eta seme-alabak agertzen diren ama-alaben arteko harremanaz hitz egiten.

17. Neel, hemen aipatua: Jonathan Brand, "Fire and Alice", artistarekin izandako elkarrizketa baten transkripzio argitaragabea, ca. 1982–83, 13. or.

18. Neelek Spanish Harlem bizitoki hartu izanari eta arte eta kultura latinoarekin izan zuen harremanari buruzko informazio gehiagorako, ikus Susanna V. Temkin-en saiakera liburuki honetan. Berriki egindako *Alice Neel, Uptown* erakusketak ere Neelen ibilbideko garai hura izan du gai. Ikus Hilton Als, *Alice Neel, Uptown*, erak. kat., New York, David Zwirner Books; Londres, Victoria Miro, 2017.

19. Neel, hemen: Hills, *Alice Neel*, 79. or.

20. Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, 3. arg., Londres, Thames and Hudson, 2002, 324. or.

21. Alice Neel, "A Statement", hemen: *The Hasty Papers: A One-Shot Review*, Alfred Leslie (ed.), New York, Alfred Leslie, 1960; birrargitalpen osatuagoa, Austin, Texas, Host Publications, 2000, 91. or.

22. Chadwick, *Women, Art, and Society*, 324. or. Ikus, baita ere, Suleiman, "Writing and Motherhood", 352–77. or.; eta Susan Rubin Suleiman, "On Maternal Spilling: A Propos of Mary Gordon's 'Men and Angels'", *Signs* 14, 1. zk., 1988ko udazkena, 25–41. or.

23. Mignon Nixon, *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2005, 56. or.

24. Helene Deutsch, hemen aipatua: Suleiman, "Writing and Motherhood", 358. or.

25. Rich, *Of Woman Born*, 40. or.

26. 1970eko hamarkadan Neel ezaguna zen arte-ekitaldietan, fakultateetan eta museoetan emakumeentzat ematen zituen hitzaldiengatik, eta neska gazteei beti gomendatzen zien, irmoki egin ere, seme-alabak txikiak ziren bitartean sorkuntza-anbizioa albo batera uzteko joerari aurre egiteko. Cindy Nemserri zera esan zion: "Seme-alabak izatea erabakitzen baduzu eta haiek hazi bitartean pintatzeari uzten badiozu, betiko utzi duzu. Edo, bestela ere, afizionatu soila izango zara. Ez dut uste posible denik urteetan pintatzeari utzi eta beste gauza batean zentratzea. Dibortziatu egingo zara zure artetik". Neel, hemen: Cindy Nemser, *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists*, New York, Icon Editions, 1995, 109. or.

27. Hartley Neel, elkarrizketa egilearekin, irailak 30, 2019.

28. Hemen komeni da aipatzea etxean lan egiten duen artistaren auzia bai klase sozialaren bai generoaren isla dela. Neel pobrea zen, eta bere apartamentua, Spanish Harlemen kokatua, auzoko gainerako etxebizitzen parean handiagoa eta argitsuagoa balitz bezala deskribatzen badute ere, ez zen bereziki handia. "Treneko bagoi" itxurako pisua zenez gero, mutilen logeletatik pasa behar zen lehenengo, eta Neelen logelatik gero, egongelara iristeko; margotzeko eta bere lagunei harrera egiteko erabili ohi zuen lekura iristeko, alegia. Baliabide gehiago zituzten emakume artistek beren etxeko aparteko gela batean ezar zezaketen estudioa, edo bestela beste eraikin batean. Baliabide urriko gizon artistek ere etxean lan egin ohi zuten, baina kasu horretan segurutzat jotzen zen emazteek erraztu egingo zizkietela gauzak. Adibidez, Jackson Pollock eta Lee Krasner Springs-eko etxera bizitzera joan zirenean, East Hampton-era, Pollockek libre zegoen goiko gela erabiltzen zuen estudio gisa; Krasnerrek, aldiz, egongelan pintatzen zuen eta mihiseak eta pinturak jaso behar izaten zituen lana amaitutakoan, gela atseden hartzeko eta lagunei harrera egiteko moduan uzteko. Pollockek bere estudioa izateko gaitu zuenean gaur hain ezaguna den aletegia, Krasnerrek aurreneko aldiz pintatu ahal izan zuen aparteko espazio batean; propio bere estudioa izango zen hartan. Pollock hil ondoren, Krasnerrek etxetik kanpo atera zuen estudioa, askoz ere handiagoa zen aletegi hartara.

29. Michael (Mike) Gold, erakusketari buruzko aipamena, hemen: *Paintings by Alice Neel*, apirilak 23–maiatzak 23, erakusketaren liburuxka, New York, New Playwrights Theatre, 1951; hemen berrargitaratua: Hills, *Alice Neel*, 89. or.

30. Artistaren irudia ispiluan islatzeak aurrekari historikoak ditu artearen arloan, baina baita egurrezko zalditxoak ere, nahiz eta Neel ez zen horretaz jabetu bere etxeko eszena margotu zuenean. Goyaren *José Costa y Bonells (1870ean zendua), Pepito izenez ezaguna* (ca. 1810) erretratuan —1961az geroztik Met-en bilduman dagoena— mutiko bat ageri da militar jantzita eta jostailuzko zaldi baten bridei helduta. Neelek 1975eko urrian egin zioten elkarrizketa batean esplikatu zuenez, Goyaren koadro hori, "atzealdean jostailuzko zalditxo bat" duena, Met-en ikusi zuenean, orduan ausartu zen *Hartley zaldi kulunkarian* ikusgai jartzera. Alice Neel, hemen: "Art and Alice Neel", Forum, WGTV Atlanta, 1975eko abenduaren 19an emana, VHS, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

31. Neelek bere bizitzari buruz egiten zuen narratiban indargune eta transformazio mentalerako eremu gisa funtzionatzen zuen ispiluak. 1930eko hamarkadaren hasieran izan zituen suizidio-ahaleginen ondorioz, Neelek hilabete batzuk eman zituen Gladwyne Colony-n ingresatuta. Filadelfiako aldirietan zegoen sendategi psikiatriko pribatu bat zen hura, Seymour DeWitt Ludlum psikiatra esperimentalak zuzentzen zuena, eta azken horrek pintatzera eta marraztera animatu zuen, suspertzeko balioko ziolakoan. "Ludlum doktorea pertsona zoragarria zen", gogora ekarri zuen Neelek 1982an. "Esan ohi zidan: 'Zergatik ez diozu zure buruari ispiluan begiratzen sendatzeko?'". Eta halaxe egin zuen. Beraz, ispilu margotuak "sendatzeko" indarra biltzeko gai izan zen emakume baten erretratua eskaintzen du. Neel, hemen: Hills, *Alice Neel*, 39. or.; eta Kufrin, *Uncommon Women*, 145. or.

32. East 108. kaleko apartamentua utzi egin behar izan zuen Neelek, jabeak erabaki baitzuen eraikina berritzea eta alokairuagatik artistak ordaintzen zuena baino gehiago eskatzea. Etxejabeak Upper West Side-ko apartamentua erakutsi zion Neeli, eta ez zuen zalantzarik egin; alokairuan hartu zuen handia zelako eta Columbiako Unibertsitatetik gertu zegoelako, garai hartan bere bi semeak bertan ari baitziren ikasten. Neel, hemen: Nemser, *Art Talk*, 112. or.

33. 1980a baino lehen, Neelek autorretratu gutxi egin zituen; baina konposizio batzuetan bere burua irudikatu zuenean—esaterako, *Familia* (*The Family*), *Familia* (*The Family*), *Pediatria-klinika* (*Well Baby Clinic*), *Intelektuala* (*The Intellectual*) edo *Hartley zaldi kulunkarian* (*Hartley on the Rocking Horse*) lanetan—amatasunaren lan fisikoan murgilduta zegoela izan zen.

34. Suleiman, "Writing and Motherhood", 356. or.

35. Linda Nochlin, *Representing Women*, Londres, Thames and Hudson, 1999, 21. or.

36. *Ibid.*, 17. or. Ikus, baita ere, Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *ArtNews* 69, 9. zk., 1971ko urtarrila, 22–39, 67–71. or.

37. Neelek 1970eko hamarkadako feminismoarekin eta emakumeen arte-mugimenduarekin zuen harremanari dagokionez, ikus Kelly Baum-en saiakera liburuki honetan.

38. Ann Temkin, "Alice Neel: Self and Others", hemen: *Alice Neel*, Ann Temkin (ed.), 28.or.

39. Michel Auder, "Undergoing Scrutiny: Sitting for Alice Neel", Ann Temkinek moderatutako mahai-ingurua, Philadelphia Museum of Art, apirilak 6, 1999, hemen: *Alice Neel*, Ann Temkin (ed.), 75.or.

40. 2004an eman zuen hitzaldi batean, Nochlinek bere buruari galdetzen zion ea koadro hartan eskuak irudikatuta zeuden moduak modeloen jarrera soilik jaso beharrean ez ote zuen erreproduzitzen "amen eta alaben arteko harremanaren izaera errepresiboari buruzko behaketa orokorrago bat". Linda Nochlin, "Alice Neel: Lecture, Victoria Miro Gallery, London, May 2004", hemen: *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, Maura Reilly (ed.), Londres, Thames and Hudson, 2015, 286.or.

41. *Ibid.*

42. Tamar Garb, "'The human race torn to pieces': The Painted Portraits of Alice Neel", hemen: Lewison eta Walker, *Alice Neel: Painted Truths*, 30.or.

43. Ikus, adibidez, E. F. Porter Jr., "Blithe Spirit, Collector of Souls", *St. Louis Post-Dispatch*, abenduak 14, 1975; Paul Richard, "Alice Neel: Portraits and the Artist", *Washington Post*, urriak 8, 1976; eta Patricia Burstein, "Painter Alice Neel Strips Her Subjects to the Bone—and Some Then Rage in Their Nakedness", *People*, martxoak 19, 1979, 63–64.or.

FRUTA(K) PINTATZEN

RANDALL GRIFFEY

> Pentsatzen duguna esan beharko genuke itzulingururik gabe edo dibertigarriagoa ote ezkutaketan jolasten aritzea, pentsatzen dugun hori zokoetatik zuhurtziaz ezkutatzea?[1]—Alice Neel

2012ko elkarrizketa batean, Geoffrey Hendricks-ek, Fluxus mugimenduko artistak, gogora ekarri zuen Alice Neelentzat posatu zuela bere mutil-lagun, bera ere artista, Brian Buczak-ekin, Neelen apartamentuan, Upper West Side-n[2]. Neelen beste modelo batzuen zuzeneko kontakizunek bezalaxe—besteren artean Mary Garrard-enak eta John Perreault-enak— Hendricksen oroitzapenek Neelen sortze-prozesuaren ikuspegi interesgarri bat eskaintzen dute. Hirurek 1977ko udazkenean ezagutu zuten elkar Hendricks irakasle zen Rutgers Unibertsitatean. Hala, hirira bueltan eramatea eskaini zion Neeli bikoteak, hark campusean diapositibekin hitzaldi bat eman eta gero. Neelek, mesede haren truke, bere pisuan kafe bat hartzera gonbidatu zituen. "Kontalari bikaina zen", gogoan zuen Hendricksek. "Bere erretratuetan bezala, pertsonaren barruraino sartzen da eta erauzi egiten du bere nortasunaren esentzia".

Kontua da Neelek ez zuela bere gonbidatuekin amaituko arratsalde hartan elkarri agur esan ziotenean. Hurrengo goizean, Nancyk, artistaren errainak, telefonoz deitu zien esateko Alicek gustura egingo ziela erretratu bat arratsalde hartan bertan; eta aurreko eguneko arropa bera jantzita eramatea nahi zuela.

Emaitzazko erretratu bikoitza errepresentazio informal bat da, eta sexu bereko bi pertsonak elkarri dioten maitasunaren xarmaz betea; samurra da ia, Neelen erretratuei, bereziki helduen erretratuei, oso gutxitan aplikatu dakiekeen adjektiboa. Koadroan bikote bat ageri da artistaren sukaldeko mahaiaren inguruan eserita; txoko hori bera *Botilabeltzak* (*Black Bottles*, 1977) koadroan ere antzeman daiteke. Hendricks, betaurrekoekin eta jertse berde argi batekin, bere begirada gurutzatzen ari da ikuslearenarekin, eta egun amaierako bizar hasiberriak inguratzen du bere irribarrea. Buczakek, begirada ameslaria duenak, koadrodun alkandora gorri bat darama jantzita, eta botoiak askatuta dituenez bere bularralde iletsua erakusten du, konposizioari karga sexuala ematen dion xehetasuna, alegia. Hendricksen sorbaldaren gainean du Buczakek besoa jarria, bion gorputzak estutzen dituen besarkada ezti batean. Bi modeloak are gehiago elkartzen dituen eta energiaz betetzen dituen halo berde horixka hori Neelen azkeneko garaiko estiloaren bereizgarria da.

Lehen planoan, platano falikoen benetako orgia batek gainezka egiten du fruta-ontziaren ertzetik eta haietako bat makurtu egiten da ahuakate baten inguruan, Buczaken keinua errepikatuz Hendrick besarkatzean. Neelek

erdiko planora eraman zuen natura hilaren elementu hori, gogoan du Hendricksek, "begietan keinu bihurri bat zuela" eta horrekin iradoki zuen lizun samarra den txiste bisual dibertigarri bat balitz bezala funtzionatzen zuela, gizon homosexual eta maitale gisa kodetzen baitzuen bere modeloen sexu-identitatea.

"Pintatzen ari zen bitartean", azaldu zuen Hendricksek, "erabat kontzentratua zegoen koadroan. Ez zegoen inolako konbertsaziorik; aurretik eta ondoren hitz egiten genuen". Izan ere, Neelen, Hendricksen eta Buczaken arteko komunikazioak 1977ko posatze-saio hartatik askoz ere haratago jarraitu zuen[3]. Hala, adiskidetasun haren oroitzapenak Archives of American Art-en daude gordeta Neelen gauza pertsonalen artean, besteak beste, San Valentin txartel bat bihotz-formarekin, Buczakek Neelentzat diseinatu zuena eta bi gizonek sinatu zutena. "Inporta zaizu Geoff eta biok noizbait zu bisitatzera joatea?", galdetzen dio Neeli datatu gabeko ohar batean, eta gaineratzen du eragingarri maitekor batez: "Pastatxo batzuk eramango ditugu"[4]. Neelek berriro pintatu zuen Buczak (Hendricks gabe) 1983an.

Neelekin liluratuta zeuden beste hainbat artista bezala, bere ibilbidean zehar erretratatu zituen gay lagunen zerrenda luzean sartzen dira Hendricks eta Buczak, baita beste batzuk ere, garai hartan, baita oraindik ere, homosexualtzat identifikatu gabe jarraitzen zutenak[5]. Neel baino gazteagoak ziren eta, ikuspegi estetikotik edo belaunaldi desberdinetakoak izateagatik, ezaugarri askotan bat etorri ez arren berarekin, gerora, bere kontaktu-sarean sartuko ziren. LGTBQ modeloak ugariak dira Neelen konposizio famatuenetako batzuetan, *Andy Warhol* lanetik hasita *Kate Millett* eta *Jackie Curtis eta Ritta Redd*[6] erretratuetaraino. Orokorrean, Neelen *queer* modeloak zuriak eta gizonezkoak ziren batik bat; izan ere, arrazari eta generoari dagokienez, ezaugarri demografiko adierazgarriak ziren horiek bere modeloen lanbideetan. Literaturan, artean, musikan eta modan ziharduten *queer* pertsonak ziren, eta horrek nabaritasun handiagoa ematen zien. 1970eko hamarkadako bere modeloetako gehienak sartuta zeuden New Yorkeko giroetan teilakatu egiten ziren eremu pertsonala eta profesionala; horietako batzuk Warholekin lotutako giroak zirelarik.

Neelek aurreko hamarkadetan lider komunista eta afroamerikar nabarmenak pintatu bazituen ere, bere LGTBQ modeloetatik oso gutxik zuten lotura publikoa homosexualen eskubideen aldeko mugimenduarekin, hura aktibo zegoen mugimendua bazen ere garai hartako bere koadro gehien-gehienak egin zituenean. Hori horrela izanda ere, bere modeloetatik bik gutxienez, Bella Abzug-ek (1975) —kongresista eta eskubide zibilen defendatzailea— eta Ed Koch-ek (1982) —New York hiriko alkatea— parte-hartze zuzena izan zuten homosexualen eskubideetan giltzarri izan ziren legeetan; eta beste batzuk, haien artean Perreault, Garrard eta David Bourdon, artearen kontserbatzaile eta historialari gisa betetzen zuten jardun profesionalaren testuinguruan, aktibistak izan ziren emakumeen, homosexualen eta beltzen defentsan. Bere *queer* modeloetako batzuk, Hendricks eta Buczak besteak beste, bikote sentimentala ziren, baina Neelek margotutako beste duo batzuek harreman ez tradizionalak zituzten, eredu

heteronormatibo eta monogamoetatik aldenduak, kontrakoa adierazten duten suposizio anitzak egon arren. Neelentzat posatzearen esperientzia partekatzeaz gain, gazte haietako batzuek halabehar zoritxarrekoa ere partekatu zuten, hiesaren epidemiak erasanda hil baitziren, Neel bera 1984an hil eta gutxira. Haietako bat Buczak izan zen, 1987ko uztailaren 4an zendua.

Neelek egiten dituen LGTBQ pertsonen erretratuak bere humanismo handi eta etenezinaren emaitza dira, bizitzaren dibertsitate konplexuarekin hartua zuen konpromisoarena. Modelo haiek, gutxiengo sexualetakoak izateagatik baztertuak izan ez ezik, artistaren ia bizialdi osoan zehar gizarteak kriminalizatuak eta diskriminatuak, eta lege estatalen eta federalen zorroztasunaren menpe jarriak ere izan ziren. Beren burua ezkutatzera edo orientazioz aldatzera behartuta ikusi zuten gizakien kategoria zabal bat zirenez, LGTBQ pertsonak oso aukera erakargarria ziren pintorearentzat tarteka ideiekin "ezkutaketan" jolasteko. Horretarako, Neelek, inkonformista sexuala ere bazenak nolabait, desioaren eta identitatearen sinboloak gehitu ohi zituen *queer* modeloen bere irudikapenetan. Beste kasu batzuetan, generoaren eta androginiaren topiko agerikoenak, eta nahiko ohikoak, arakatzen zituen.

"Oso kontziente naiz eszena politikoaz", onartu zuen Neelek 1974an, "baina [...] gorroto diet begien bistako koadro politikoei, estereotipatuak eta aspergarriak direlako"[7]. Izan ere, Neelen obraren anbiguotasunean dute sorburua konplexutasun jori horrek eta erakargarritasun horrek, baina baita, neurri batean, gaizkiulertu eta irakurketa oker batzuek ere behatzailearen aldetik, eta, hain zuzen ere, hori da LGTBQ pertsonen bere irudiek bereziki eragin izan dutena. Zalantzarik ez dago Neelen pinturek aintzatetsi egiten dituztela haien bizitzak eta identitateak, baina horregatik ez dira nahitaez hartu behar aldarrikatzailetzat ikuspegi soziopolitiko batetik. Neelek bere bizitzan eta bere artean LGTBQ gaiak barnean hartu zituen moduan mugak eta hutsaltasunak ere jasotzen dira eta, kausa afroamerikarrak eta feministak defendatu bazituen ere, baita haien aldeko manifestazioetara elkartu ere, esan daiteke motz samar geratu zela 1970eko hamarkadan zehar LGTBQ kulturarekin eta politikarekin hartu zuen konpromisoa.

Feminismoarekiko bere jarrera bezala, artistaren jarrera pertsonala sexu- eta genero-identitatearen eta adierazpenaren aurrean, pentsatu ohi dena baino konplexuagoa izan zen kasu askotan[8].

XX. mendea neurri handi batean definitu zuten iraultza sozial, politiko eta kultural anitzen lekuko gisa, bere bizitzan zehar eboluzio nabarmen bat ere ikusi zuen Neelek LGTBQ identitatearen eraikuntza publikoan eta *queer* agerikotasunaren inguruko ezbaietan. Litekeena da *queer* pertsonekin izan zuen aurreneko kontaktua Greenwich Village-n izatea, 1920 eta 1930eko hamarkadetan alderdi jakin batzuetan teilakatu ohi ziren gutxiengo bohemio eta sexualen elkargunea baitzen auzoa[9]. Bertan baziren —eta oraindik ere badaude— *queer* pertsonentzako establezimendu batzuk, haien artean oso ezaguna den bat, Stewart's Cafeteria (geroago Life Cafeteria), 116. zenbakian kokatua, South 7. etorbidean. Bai tokikoak bai turistak

erakartzen zituzten eskandaluengatik famatua, Stewart's inspirazio-iturri izan zen *queer* kulturaren errepresentazio bitxi bat egiteko zinemaren hasierako aldietan. 1932ko *Call Her Savage* pelikulako eszena batean, Nasa Springer (Clara Bow-k antzeztua), zita gogoangarri batera bertaratzen da Villageko leku marjinal batean, eta bere adiskidearekin kez betetako taberna batean sartzean da, non ikuskizun nabarmen bat —*drag* ikuskizun bat nolabait— antzeztu berri duten zerbitzariek (eta ondoren dator zalaparta). Stewart's *Greenwich Village-ko taberna* (1934) da ere, askoz ere modu argiagoan, Paul Cadmus-ek pintatutako konposizio lizunaren eszenarioa, Public Works of Art Project-erako (PWAP) lan egiten zuen bitartean margotutakoa (Neelek ere lan egin zuen bertan)[10].

Ez dakigu Neel sarritan joaten ote zen Stewart's-era, baina ziurrenik bai, taberna hartan elkartu ohi baitziren artistak, eta oso gertu zegoen bere apartamentutik, Cornelia Street-en, hiru etxadi eta erdi harantzago besterik ez. Joan ohi zena seguruenik Christopher Lazare zen, zeina erraz asko imajina dezakegun tabernako ateazeharkatzen eta bertan esertzen. Berebikote Kenneth Doolittle-ren bitartez ezagutuzuen Neelek Lazare idazle eta editorea, eta 1932an akuarela bat egin zion, homosexuala zela ezagun zen modelo baten bere aurrenetako erretratu bat, alegia. Entzule hertsiak probokatu nahian beharbada, artistak frogatu gabeko gertakari bat ezagutzera eman zuen gerora, hau da, nonbait ere Lazareri "harreman gogorrak" gustatzen zitzaizkiola, aditzera emanez sexu truke ordaintzen zituen gizonak desio zituela; horren harira, aipatzekoa da gero eta errazago aurki zitezkeela halako gizonak 1930eko hamarkadan, zailtasun ekonomiko izugarriek eragindako prostituzioak izan zuen goraldiaren ondorioz[11].

Neelen "pertsonen irudi" askok bezala, Lazareren erretratu horrek desafio egiten die erretratuaren artearen planteamendu konbentzionalei, modeloaren irudi bakan, koherente eta dotore bat aurkeztu ohi dutenei. Aitzitik, Neelek orri berean hiru aldiz pintatu zuen Lazare, serio, betaurrekoekin, eta bere laugarren erretratu bat erantsi zuen behean, eskuinaldean. Konposizioaren ezkerraldean, Lazare zutik ageri da, ikusleari aurrez aurrebegira, jarrera dotore eta lasai batean, eskua aldakan duela. *Dandy* modernobat ematen du, Oscar Wilde eguneratu bat, jendaurrean bere burua erakutsi ohi zuen bezala ziurrenez, modan zegoen gidari-txapel zapal antzeko bat buruan duela —txapelaren buruxka-marrazkiak trazu beltz sendoekin irudikatu ditu Neelek— eta arraiadun kamiseta bretoi batez jantzita —artistak lerro urdin laburrekin margotu du jantzia, ondoren bere obraren ezaugarri bereizgarrietako bat bihurtuko zen osagaia—. Konposizioaren gainerakoan, Lazarek momentu intimoago eta sentiberago batzuetan dagoela dirudi. Eskuinaldeko ertzean, idazleak bata (edo xal) solte bat darama negelez estalia duen bularraldea erakutsiz; gaitz ezezagun bat, eta ondoeza fisikoaren aurrean Neelek sentitzen zuen enpatiaren aurrenetako erakusgarri bat, berriro ere agertuko zena irudikatu zituenean Carlos Santiago Negrónen zauri izugarria 1940ko *T.B. Harlem* koadroan eta orbainez betetako toraxa 1970ean Andy Warholi egin zion erretratuan. Erdian, Lazare, albora begira, makurtuta ageri da, modu surrealista batean burutik zakil bat irteten zaiola; ageriko broma, modeloaren identitate eta desio homosexualei keinu egiten diena: literalki, buruan darama sexua.

1932an Neelek beste bohemio literario *queer* bati egin zion erretratu bat, oraingoan modu konbentzionalago batean Lazarere n erretratuaren aldean. *Martin Jay* erretratua editore komunista gazteaetaenigmatikoa hondo gorri ilun bat atzean duela ageri da, hatzak gurutzatuta dituela, lepo luzeko jertse ilun batez jantzia, eta bere begi urdin argiekin ikuslearizuzenean begira. Jayk, jaiotzean Ronald Lane Latimer izena zuenak eta goitizen eta pseudonimo ugari erabili izan zituenak, poeta estatubatuar garaikide batzuen lana sustatu zuen, bereziki Wallace Stevens-ena; hark 1935ean argitaratu zuen bere *Ideas of Order* obra kanonikoa[12]. Neelek trazu lodizko ingeradekin azpimarratutako forma lautuak, abstraktuak nolabait, erabili zituen. Horrelako ingeradak Estatu Batuetako antzinako "folk" arteari lotutako naif arteari dagozkio, 1930eko hamarkadan oso modan zegoena AEBko galeria eta museoetan. Erretratu horretan elementu sinbolikoak erabili ez bazituen ere, komeni da aipatzea Jayren ezkerraldeko masailean gehitu zuen orban gorria, inperfekzioa giza izateari atxikitako ezaugarria dela sinestuta zegoenaren adierazgarri.

Salbuespenak salbuespen, *queer* pertsonaia ezagunak neurri handi batean desagertu egin ziren Neelen obratik 1930eko hamarkadaren ondoren, eta 1962an Upper West Side-ra lekualdatu zenean bakarrikagertu ziren berriro[13]. Hala ere, absentzia horren arrazoi zehatzak ez daude argi. "Izugarri gustatzen zitzaidan Greenwich Village. Zoragarria zen", gogoratzen zuen Neelek 1975ean. "Baina alde egin nuen azkenean, lesbiana asko zebilelako auzotik paseatzen. Ez dakit, toleranteagoa izan beharko nuke beharbada"[14]. Bere gisako komentario guztiz probokatzaile horrek iradokitzen du zein neurritaraino 1938an Spanish Harlemera aldatu izanak murriztu zuen bere gertutasuna eta konpromisoa *queer* kulturarekiko baina, gainera, agerian uzten du artista damu zela aurretik bere auzokide lesbianenganako erakutsi izan zituen sentimenduengatik. Kontua da, *queer* pertsonen erretratuak Neelen lanetan guztiz desagertu zirela ia hiru hamarkadaz. Desagertze horren arrazoiak haren egoera pertsonalean nahiz testuinguru soziokulturalean bilatu behar ditugu: batetik, etxean gero eta erantzunbehar gehiago zituen Neelek; bestetik, Gerra Hotzaren garaian pertsona homosexualek gutxiespen eta kriminalizazio nabarmena jasan behar izan zituzten, perbertitutzat eta predatzailetzat hartuak izateraino, eta horrek jendaurrean ageriko presentzia saihestera eraman zituen[15]. Ordea, Neelen garai hartako erretratu ugaritan agertzen dira Alderdi Komunistako liderrak eta eskubide zibilen aldeko mugimenduko aktibistak, gehienak pertsona zisgenero eta heterosexual gisa irudikatuak.

Neel beti kezkatu izan zen genero-berdintasunaz eta justizia sozialaz, eta komunismoarekiko bere konpromisoarekin bateratzen zen kezka hori; hala ere, Neelek gizon homosexualak onartu izanak, haien artean Lazare eta Jay, ausardiaz eta itzulingururik gabe irudikatu zituenak, bere humanismo pertsonal apartekoan du sorburua. Robert Shaffer-ek adierazi bezala, "1930eko hamarkadan komunistentzat aberrazio sexual bat zen homosexualitatea, edo kapitalismoak ezaugarri zuen bizimoduaren tentsioak eragindako bizio bat"[16]. Izan ere, Mike Gold aktibista komunistak eta kazetariak, Neelen lagun eta defendatzaileak, kritika homofoboak adierazi zituen hark gaitzesten zituen autoreen obraren aurka, haien artean Thornton Wilder-ena, Pulitzer sari bat

baino gehiagoren irabazle[17]. Burokraziarekiko eta dogmekiko alergikoa zenez, Neel ez zen inoiz, berak aitortu bezala, "komunista on bat" izan[18] eta, LGTBQ pertsonak gizartearentzat mehatxu arriskutsu bat balira bezala ikusi nahi ez izatean, jakinaren gainean edo ez, alderdiaren dogmak urratzen ari zen, besteak beste Goldek eta beste lider komunista batzuek defendatutako homofobia.

Gainera, Neel parte zen artista estatubatuarren belaunaldiarentzat, arte modernoaren sorkuntza eta ikusmoldea sarritan ikusten ziren mugatuta identitate nazionalari, generoari eta sexualitateari buruz elkargurutzatzen ziren diskurtsoengatik[19]. Gold ez zen eraso feminizatzaileak eta homofoboak egiten zituen bakarra, mespretxagarri, naturaren kontrako edo arrotz ikusten zituen sorkuntza kulturalen aurka. Artista gailen batzuek, esaterako Thomas Hart Benton-ek, arrandiaz erakusten zuten beren homofobia matxista, eta harro agertu ohi zuten gainera. Zenbait arte-kritikarik—bereziki AEBra iristen ari zen Europako modernitatearen alderdi abangoardistenei uko egiten zietenek— pozoitu egiten zituzten beren testuak kritika xenofoboekin eta genero-joerarekin gizonezko artisten aurka. Malcolm Cowley idazleak gogoandu halako erasoen biktima izatearizion beldurra, *Exile's Return* (1934) autobiografian:

> Amesgaiztoak izaten nituen eta haietan arte garaikidearen aurkako gaizkinahiagatik sufritzen nuen. Konspirazio ireki bat ote difamazioaz baliatuta? [...] Pentsatzera ere iritsi nintzen arte modernoaren aurkako ofentsiba orokor bat gertatzeko zorian zela, gizonezko idazle, pintore eta musikari moderno guztiak homosexualak zirela eusten zion teoria batean oinarritua[20].

Zentzu horretan, baliteke Lazare eta Jay arketipo bat izatea, Cowley eta beste gizonezko artista asko obsesionatzen zituena; bizitza bohemioaren, intelektualtasunaren eta perbertsio sexualaren elkar hartze estereotipatua zegoela sinestuta zeuden, kultura amerikarra, artea barne, kutsatzeko arriskua zuena eta gizarte amerikarra bera ahuldu zezakeena, haien ustez. Hala eta guztiz ere, sexualitatearekiko Neelen ikuspegi progresistak, nolabait, aldi oso hartan nagusitu ziren halako omisio homofobo eta kulturalei argi eta garbi uko egitea zekarren berekin.

1960 eta 1970eko hamarkadetan LGTBQ modeloak berriro agertu ziren Neelen obran, eta, izan ere, liberazio homofilo eta gayaren mugimenduei esker homosexualtasunak lortutako agerikotasun handiagoaren sintoma izan zen hura —eta neurri bateraino lagundu ere egin zuen horretan—. Pertsona homosexualekiko opresioa, diskriminazioa eta indarkeria murriztera bideratutako defentsa eta antolamendua San Frantziskon sortu zen hasiera batean, 1966an agintarien errepresioaren aurka izandako erreboltabaten ondorioz; gertaera hark oihartzun handia izan zuen eta Compton's kafetegiko istilu gisa eman zen ezagutzera; Neelen eta New Yorkeko hiritarren etxetik gertuago, 1969an Stonewalleko istiluak izenez ezagutzen den errebolta espontaneo transformatzailea gertatu zen baita ere. Hurrengo hamarkada funtsezko beste mugarri (eta

atzerapauso) batzuek markatu zuten, besteren artean aipatzekoak: 1973an homosexualtasuna ezabatu zuten American Psychological Association-eko patologien zerrenda ofizialetik; AEBko historian lehen aldiz, Harvey Milkek, argi eta garbi adierazi ondoren homosexuala zela, kargu politiko hautetsi bat lortu zuen 1977an (eta hurrengo urtean asasinatu egin zuten). 1977ko urtarrilean Miami-Dade konderrian diskriminazioa debekatzen zuen dekretu bat onetsi izanarekin gorengo mailara iritsi zen homosexualen eskubideen aldeko borroka, batez ere Anita Bryant-en "Save Our Children" (Salbatu gure seme-alabak) kanpaina nazional arrakastatsuaren ondoren, urte hartan bertan, ekainean, dekretua baliogabetzea lortu zuenean. New Yorken, Koch alkatea udal organismoetan gizon eta emakume homosexualen diskriminazioa eragotziko zuen lege baten alde agertu zen; 1978ko urtarrilean onetsi zen, eta ondo asko ezagutzen zuen Neelek, prentsa-kontsumitzaile amorratua zela kontuan izanda[21].

Testuinguru horretan, Neelek, LGTBQ pertsonak erretratatu ez ezik, publizitatea eman zien haiei berak egindako erretratuei. Bere entzuleak Lazare, Warhol, Curtis eta beste batzuen pasadizoekin entretenitzen zituen eta horrekin zuhurtziaz bermatze zuen, gainera, bere artearekiko—"beste garai batzuetako" asto gaineko koadroak— belaunaldi berri batek erakutsiko zuen balioespen kulturala eta interes orokorra. Orduak eman zitzakeen bere pinturaz hizketan (eta halaxe egin ohi zuen sarritan), bere obraren bitartez hartzaile gazteagoekin konektatzeko berezkoa zuen gaitasuna agerian utzita.

Neelek diapositibekin ematen zituen hitzaldien oinarrietako bat Andy Warholen erretratu eztia zen[22]. Bertan, Warhol erdi biluzik, begiak itxita eta eskuak gurutzatuta dituela ari da posatzen, meditazio-egoeran edo otoitz egiten ari balitz bezala. Haren gorputz hitsa, eta batere atletikoa ez zena, aztertzeko aukera ematen dio ikusleari; irudiak hartzen duen espazio irekiak erraztu eta lagundu ere egiten du azterketa hori. Neelen pintura-teknikak azpimarratu egiten du modeloaren zaurgarritasuna; izan ere, trazu finak oso-osorik desegiteko zorian diren bizi-lerro prekario gisa interpreta daitezke metaforikoki. Argi-bloke urdin eta irregular batek eusten dio bere ezkerraldetik; tonu bereko aldagai ez hain saturatu baten azalera luzeak, berriz, maitekor laztantzen du bere eskuineko profila. Warhol espazio bare batean erakustean, Neelek 1970eko abuztuaren 12ko[23] arratsaldean hasi zuen erretratuak ikuspegi existentzialista batetik irudikatzen du modeloa, haren ospetik eta haren arteari darion kutsu kontsumista eta egunerokotik aldenduta.

Warholen toraxa gurutzatzen duten orbainek, josi eta ondutako haragi-errekastoak bailiran, euskarri abdominaltzat daraman kortseak konprimatuak, konposizio gehiena hartzen dute. Jakina denez, Warholen narriadura 1968ko ekainaren 3an bera hiltzeko Valerie Solanasek egin zuen saialdiaren ondorio izan zen, baita bizitza salbatzeko nahitaez egin behar izan zizkioten hainbat eta hainbat ebakuntzaren ondorio ere[24]. Orbainak, Neelek adierazi zuen bezala, haren trauma etengabearen marka literalak ez ezik, metaforikoak ere badira. "Hain nago josita, Dior soineko bat ematen baitut", aitortu zion Warholek John

Leonard kazetariari: "Ez naiz dutxatzera ausartzen. Beldurra ematen dit. Begiak ixten ditut. Ez du hain itxura txarrik, ordea. Egia esan, orbain zoragarriak dira; politak dira umorez begiratzen badiezu. Zera gertatzen da, oraindik ondo ez nagoela gogorarazten didate eta ez dakit noizbait osatzera iritsiko naizen ere"[25]. Warholen komentarioak aitorpen bat dira, baina zeharka aditzera ematen dute ere, modu diskretu eta tipiko batez, bere autopromozioa; bere orbainen deskribapenak gehiago pizten du irakurlearen jakin-mina.

Warholek orbainez betetako bere gorputzarekiko interes publikoa landu eta ase egin zuen aldi berean, ez bakarrik prentsan, baita argazkien bidez ere. Brigid Berlin, Factory-ko kide, Warholen soinari Polaroidak ateratzen hasi zen hura suspertu eta gutxira, eta saldu egin zizkien (bost dolar bakoitza) kalean ausaz topatzen zituen oinezkoei. 1969an, Richard Avedon-ek estudioko argazkiak egin zizkion Warholi, bere gorputz eraldatuarekin artistak zuen erlazioa arakatzeko. Haietako batean Warhol kameraren aurrean ageri da, alkandora goratuta duela orbainak erakusteko, eta zabalik ditu eskuak, Kristo gogorarazten digun pose batean. Geroago, martirioaren ageriko topiko horiek eramango zuten David Bourdon kritikaria Warholen zauriak "bere ospearen estigmatzat" hartzera[26]. *Andy Warhol, Artista, New York Hiria* (*Andy Warhol, Artist, New York City*) argazkian, Avedonek modu desberdin batean irudikatu zuen Warhol: haren soina erretratatu zuen, burua ere ebakita; Warholen eskuineko eskua probokatiboki beheratzen da bere sabelaren behealdera eta ezkerreko hatz lodiak separatu egiten du bere kortsearen gerri-zerrenda haragi pixka bat gehiago erakusteko. Bere epidermis zuria, orbainekin, josita dagoen larruazal bat bezala erreproduzitzen da hemen, bere gorputzaren irudi hori, fetitxistena, markoztatzen duen larruzko txaketa beltzaren oso antzera. Halako irudiek bere errealitate pertsonala eta bere identitate publikoa eraiki zituzten erasoaren ondoren: Daniel Morrisek esan bezala Avedonen argazkiei buruz, "Warholek itxurei dagokien eremuan 'ondorengo' irudigisa existitu nahi zuen, indarkeria kultural etik bizirik irtendako beste pertsona ospetsuekin batera; esterako, Jackie O."[27].

Berlinen eta Avedonen argazkietan Warholek bere burua erakutsi izanak eman zuen bide Neelekin saio bat egitera, Berlinek dokumentatua. Bere begi itxiek, Neelen erretratuan eta Berlinen Polaroidetan, meditazio-egoera bat ez ezik, hark aitortu bezala, bere gorputz mutilatua behatzeko ukazioa ere aditzera ematen dute. Gainera, Warholek Neelentzat posatu izanak agerian uzten du gero eta gehiago onartzen—baita deseatzen ere—hasia zela *beste batzuek* begira zezaten.

Avedonekin kontraste nabarmenean, Neelek desexualizatu egin zuen bere modeloa, eta pasibo, biktimizatu eta feminizatu aurkeztu zuen. Pinturak agerian uzten du Neelen ustetan Warholen homosexualitatea bere itxurazko androginian zetzala, sarritan aipatu ohi zuen ezaugarria erretratu horri buruz hitz egiten zuenean[28]. Esan daiteke bere soina, argilun-eremu zabalez margotua, bular eroriek osatua dela, grabitatearen menpe utzitako haragia, Neelek bere *Autorretratua*n (*Self-Portrait*) hamar

urte geroago bere fisonomia zahartuaz egin zuen irudia iragarriz edo. Bere modeloari eman zion tratamendua krudel samarra iruditu zitzaion kritikari bati behintzat, obra lehen aldiz jarri zenean ikusgai Graham Gallery-n, 1970ean. Gerrit Henry ere kexu zen *Art International*en erretratuari buruz esan zuenean "benetan merezi duena baino androginoago erakusten du Andy Warhol"[29]. Beharbada, arrazoi horrexegatik deskribatu zuen Warholek irudia bere egunerokoan "armairu-pintura" gisa, besteren artean iradokiz nahiago zuela inork ikus ez zezan[30].

Genero-transgresioa berriro ageri da esplizituago 1970ean Neelek margotutako erretratu bikoitz batean —psikologikoki ñabarduraz betea eta sarritan gaizki ulertua—, Jackie Curtis artista, dramaturgo eta poetari egin zion horretan bere lagun eta kolaboratzaile Ritta Redd-ekin. Curtis eta Redd burutik oinetara gorputzak estututa ageri dira Neelen erretratu horretan, non muga bertikalek areagotu egiten duten bien arteko gertutasuna. Bikoteak modu kezkagarri samar batean begiratzen dio ikusleari; Curtisen begiak, trazu ilun batez eta begi-itzal urdin batez delineatuak, finko ari zaizkigu begira. Bien aurpegiek oso intentsitate espezifikoa eta hazpegien errealismoa adierazten duten bitartean, inguratzen dituen espazioaren xehetasunak (eserita dauden bankua barne) lausotuta ageri dira. Curtisen begi-itzal urdinaren aldaera lohitu eta urtuago batek biak inguratzen ditu halo irregular bat eratuz, elkarri gehiago hurbilduta. Neelek zuzeneanaplikatuzuenpintura,modusotiletalinealean,etahorreknabarmendu egitenditu Curtisennarrasti tankerako aurpegiera eta gorputz-adar luzangak; izan ere, bere dotorezia deigarria bere galtzerdi beltz gardenetan ageri den karreragatik bakarrik etenda ikusten da; bertatik umorez ateratzen zaio behatz lodia. "Ikusten behatz hori?", Neelek galdetu zion gerora kazetari bati. "Gizonezko behatz bat da"[31]. Bere adats horia erakutsiz eta beso luzeko kamiseta batez eta bakeroz jantzita, Curtisen femeninotasun parodiko eta performatiboaren (nahiz eta azken batean ez oso komenigarria) kontrapuntu gazte "maskulinoa" da hemen Redd. Ia neba-arreba siamdarren antzera, modan zegoen inkonformismoaren duo bereizezin bat balira bezala ageri dira irudikatuta Curtis eta Redd.

Curtis, jaiotzean John Holder Jr. izena eman ziotena, Manhattaneko Lower East Side-ko kontrakulturaren irudi gailena zen eta ospetsu egin zen *underground* giroan 1960ko hamarkadaren bukaeran eta 1970ekoaren hasieran; Warholen orbitan egin zuen sarraldia, eta hark aurkeztu zion aktorea Neeli. Curtisek eta Reddek artistarentzat posatu zutenean, Warholen "super-izar" entzutetsu bat zen Curtis, eta Joe Dallesandro-rekin eta Candy Darling-ekin lan egin zuen orain ikoniko bilakatutako *Flesh* (1968) pelikulan. Ondoren, aktoreak Penny Arcade-rekin lan egin zuen *Women in Revolt* (1971) lanean ere; "emakumeen liberazio-mugimenduaren" bertsio adeigabe bat, Neelek, bere garaiko feminismoarekiko kontraesaneko sentimenduak zituenak, bihotz-bihotzez gomendatuko ziona publikoari[32]. 1969an, *New York Times*eko artikulu zabal batean, honela deskribatu zuten Curtis: "Baliteke izatea East Village-ko aurreneko dramaturgo autoktonoa"[33]. "Ez naiz mutil bat, ez eta neska bat, ezta marikoi bat, *drag queen* bat edo transexual bat ere; ni neu bakarrik naiz, Jackie", adierazi zuen Curtisek, generoari eta sexualitateari lotutako kategoria murriztaile oro gaitzetsiz eta, horrekin

batera, gay liberazio-mugimenduarekin lotzen zuen gay identitatearen korronte nagusiaren kide izateari uko eginez[34]. Curtis ez bezala, Redd —eszenatokitik kanpo Richard Zollo zen bere izen ofiziala[35]— ia soilik Neelen koadroan erretratatua dagoelako da gaur egun ezaguna. Aktore gisa, bigarren mailako paperak izan ohi zituen eta, besteren artean, Curtisen musikalean parte hartu zuen; Off-Off Broadway-n eman zuten eta *Vain Victory, the Vicissitudes of the Damned* (1971) izena zuen. Reddek berak Curtisi buruzko txutxu-mutxuak jaso zituen 1970eko hamarkadan idatzi zuen artikulu batean; elkarrekin izan ziren festa bat gogora ekartzen zuen bertan, non "denbora-pasa" ibili omen zen Edward Albee dramaturgo eta *Nor da Virginia Woolfen beldur?* antzerki-obrarenegilearekin[36].

Neelen erretratu bikoitzak ospatu egiten du Curtisen eta Redden arteko adiskidetasuna, bereziki 1970 inguruan batu zituen harremanestua; baina Redden rola ere azpimarratzen du Curtisen dontzeila gisa eta agerian uzten ditu Curtisen nortasun menderakaitza, haren gero eta ospe handiagoa eta protagonismo-egarria. Erretratuan ikusten denez, ikuslearengana makurtzen da, Redden inguruan eta bere aurretik mugituz, horrela Redd Curtisen itzalean geratzen da, literalki. Curtisen eskuineko oinak eskuinalderantz bultzatzen du Redden ezkerreko hanka, konposiziotik bota nahi izango balu bezala, nahiz eta bisualki Curtisi eusten ari zaion Redd[37]. Hala ere, obra horretan jasotako intimitate fisikoak gaizki ulertuak eragin zituen eszenatokitik (eta mihisetik) kanpo bikoteak zuen harremanari buruz, zeina, Penny Arcaderentzat, ez zen inoiz ere egiazko idilio bat izan[38]. Neelekin egindako posatze-saiorako, agerikoa da Curtis eta Redd berriro antzezten ari zirela zegozkien paperak *WR: Mysteries of the Organism* filmean: erdi dokumentala erdi fikzioa, Wilhelm Reich sexologoaren obran oinarritua eta Dušan Makavejev zuzendari eta gidoilari abangoardista serbiarrak egina[39]. Curtisek eta Reddek uztailean lan egin zuten Makavejeven pelikulako eszenetan (irailean Neelentzat posatu baino bi hilabete lehenago gutxi gorabehera)[40] eta bertan bikote bat antzezten dute, hauek osatua: transexual bat (Curtis, eszena ugaritan agertzen dena) eta mutil-lagun anonimo bat (Redd, hitz bakar bat ere esaten ez duena eta bitan bakarrik agertzen dena). Bikote heteronormatibo eta monogamoaren parodia batean, Times Square-tik ari dira paseatzen eta izozki bat jaten, gizonezko *off* ahots bat, betile artifizialak eta eguzkitako lozioak iragarriz, emakumezko edertasunaren estandar komertzial amerikarrak —itxura denez, hain nabarmen makillatua, Curtisek ironikoki hezurmamituak— aldarrikatzen ari den bitartean[41]. Gero, Curtis bakarrik agertzen da berriro eta protagonistaren aurreneko amodio-esperientzia erotikoa partekatzen du; konfesio horrek jarraitu egiten du, Curtis eta Redd rantxera-auto baten atzealdeko eserlekuan musukatzen ikusten diren eszenako *off* ahots baten moduan. Harreman horri azkena emateko aukerari buruz hausnartzen ari den bitartean Curtis —harreman konplikatua da protagonistaren sexu-aldaketa ezagunagatik—, eszena hori Reddekin —mutil-lagun ohi anonimoa eta mutua— atzera begirako eszena nostalgiko bat balitz bezala interpretatu daiteke.

Nahiz eta Neelek, beste askok bezala, sarritan oker identifikatu ohi zuen Curtis trabesti gisa, argi dago miretsi egiten zuela haren inkonformismo tematia. Curtis eta Redd Harvard Club-en ezagutu zitueneko kontakizuna

(garai hartan kideak generoaren arabera bereizten zituen klub pribatua), jendaurrean kontatzea gogokoen zuenetako bat zen[42]. Gainera, Patricia Hills-ekin izandako elkarrizketa batean, Curtis protagonista zuen eszena gogora ekarri zuen Neelek, bere erakusketaren inaugurazioan Moore College of Art and Design-en 1971n: "Ikaragarria!", deiadar egin zuen pintoreak pozarren. Irakasle guztiekin zitak hitzartu nahian ibili zen. Eta gero nirekin etorri zen emakumeen komunera [...]. Bai, bai, hura ikuskizuna prestatuzuena"[43].

Moore College-n izandako inaugurazioan ateratako argazki batek agerian uzten du Neelek eta Curtisek elkarri zioten mirespena eta, bide batez, Curtisek eta Reddek elkarrekin zuten harreman asimetrikoa. Erretratu bikoitzaren aurrean posatzen, Reddek eta Curtisek ludikoki birsortzen dute konposizioa, nahiz eta Reddengandik urrundu eta Neelengana hurbiltzen den Curtis. Hala, benerazioz uzkurtzen da Neelen oinetara, eta hark ama-irudiaren rola hartzen du, ezti-ezti besarkatuz kamerari irribarre egiten dion bitartean. Modu maltzur batean beharbada, baina zalantzarik gabe modu nabari batean, bakoitzaren jarrerak, orokorrean, koadroan Reddek eta Curtisek dituzten jarrerak erreproduzitzen dituzte, nahiz eta kasu honetan Curtisek labur-labur egiten duen Redden papera Neel protagonistaren aurrean. Bitartean, baliteke Redden espresio melankonikoak aditzera ematea jabetzen dela bere garrantzi sinbolikoaz.

Bere erakusketaren inauguraziora bertaratu izanagatik esker ona erakutsiz beharbada, Neelek marrazki enigmatiko bat eman zien opari Reddi eta Curtisi, Warholi egin zion erretratuarekin zerikusia duena[44]. Oroigarri gisa, irudi horrek, beren arteko adiskidetasuna omentzeaz gain, nabaritu egiten du elkar ezagutzeko eta artearen bitartez etorkizunean elkartzeko aukera eman zien abagune hura. Marrazkia Warholen aurpegian oinarritzen da, eta modu antzemangarri batean uzten du alde batera modeloaren soina, paper zahar hondatuak zeharka oroitarazten badu ere pertsonaiaren zaurgarritasuna. Bozetoaren goialdean pintoreak biei zuzentzen dien eskaintza maitekorra bada ere, ("To Ritta + Jackie with love / Alice") [Rittari + Jackieri bihotzez / Alice], Curtisen ondasun pertsonalen artean geratu zen obra, harentzat zuen garrantziaren seinale, alegia. Haien arteko beste triangulazio adierazgarri bat 1984an gertatu zen, Curtisek telefonoz deitu zionean Warholi jakinarazteko Neel zendu zela[45].

Neelek, 1970ean, David Bourdon eta Gregory Battcock ere pintatu zituen; kidekoak artearen munduan eta, ziurrenez, bikote sexuala tarteka. Neelek margotutako beste erretratu bikoitz batzuetan ez bezala, honetan, Bourdonek eta Battcockek ez dute ezta elkar ukitzen ere; lerro horizontalen bitartez konektatzen dira, Neelek azkeneko planoan gehitu zituen horietan zurezko friso bat iradokiz. Izan ere, kontraste nabarmen eta dibertigarrien konposizio bat da obra. Apain-apain, traje eta gorbataz, Bourdon, gerora Warholi buruzko funtsezko azterlan bat argitaratu zuena, eseritadago, atezatua eta erne, eta ilea oso orraztuta duela, *Life* aldizkariko lan-bilera baterako prest egongo balitz bezala, non editore laguntzaile postua betetzen zuen[46]. Aitzitik, esan genezake Battcockek, barruko arropa eta galtzetinak bakarrik jantzita daramatzanak, galdua duela begirada, eta bizarra moztu gabe eta orraztu gabe dago, jaiki berri edo oheratzeko prest, etxetik kanpo gau luze bat

igaro eta gero. Michel Auder zinemagilearekin izandako hizketaldi batean, Neelek gogoan zuen Battcock modu horretan pintatzeko gomendatu ziola Bourdonek[47]; iradokizun hori baliteke izatea Battcockek gustuko zuelako barruko arropa frantsesa eramatea atseden hartzen edo lanean ari zenean etxean[48]. Koadroa ikusi eta Battcock intelektual dotore eta sibarita batekin identifikatzen zutenei ziurrenez barregarri iruditu zitzaien bere irudia konposizio honetan.

Nabaria da Neelen erretratu bikoitzak protagonismo bera ematen diela biei, baina, hala eta guztiz ere, harrigarrirolizun ageriden Battcock da—sexuaren osoaldekoa, ez monogamiaren defendatzailea— txapela merezi duena[49]. Battcockek jarrera intelektual eklektikoak zituen, bai korronte konbentzionalenean bai eremu alternatiboetan; arte eta zinema garaikideei buruz idatzi zuen eta *Gay* izeneko argitalpen *underground*ean eta *New York Review of Sex*-en kolaboratu zuen[50].

Izan ere, koadroan erdi biluzik agertzea bere praktikaren erdiko fase gisa har daiteke, eremu pertsonalaren eta profesionalaren, "goi-mailaren" eta "behe-mailaren" arteko mugak eta, bereziki, adimenaren eta haragiaren artekoak lausotzeko bere modu horretan. Irakurketa hori lotu egiten da nolabait Battcocken beste irudi batetik— hori baino lehenagokoa— David Joselit-ek egiten duen analisiarekin; irudi horretan erdi biluzik eta hankak zabalik dituela ageri da Warholek *Arts Magazine* aldizkarirako diseinatutako azalean. Warholen diseinuak, aldizkari berak erreproduzitu zituen gai berari buruzko hiru collage fotografikoekin batera, *Time Piece*-n gailurra adierazi zuen; enkarguz egindako kolaborazio-proiektu bat izan zen hura, Battcockek eta Bourdonek parte hartu zutena, Warholen kontura Parisera joanda bidaia dokumentatzeko (Battcocken Polaroid originala Bourdonek eraman zuen). Aldizkariak zioenez, *Time Piece*k "'familia-albumaren' hutsalkeria adierazten du eta, aldi berean, hausnarketa ironiko bat egiten du espazioari buruz faktore artistiko gisa"[51]. Hala ere, Joselitentzat, Battcocken itxura erotizatuak sotiltasunez uzten du agerian kritikariak bere bizitzari eta bere obrari eman zion ikuspegi irekia eta nahiko subertsiboa:

> Antologien [Battcockenak] helburua hau zen, praktika artistiko zailak publiko orokorrarentzat irisgarriak eta ulergarriak izan zitezen lortzea, eta prentsa alternatiborako idazten zituen zutabeek, artearen mundutik harago zeuden irakurle batzuei zuzenduak izateaz gain, ahots literario bat hedatu zuten, ezarrita zeuden moraltasun-formak baztertzen zituena, "arte berriak" objektualtasunaren eredu araugileen mugak gainditzen zituen bezala. *Arts*eko bere azalak ausardiaz gainditzen ditu elkarri lotuta egon arren elkarrekin zerikusirik ez duten praktika horien mugak; hala, *Gay* bihurtzen da *Arts*, Battcocken zutabeen asmoa zen bezala Arts bihurtzea *Gay*[52].

Arts aldizkariko azalean aurkezten duen itxura baldarrari berriro helduta, Neelen koadroak iturri anitzak ere iradokitzen ditu, Battcocken praktika atipikoan elkarrekintzan daudenak, kontuan hartuta praktika hori altxa (edo, kasu honetan, eseri) egiten dela kontraste argi batean Bourdonek egindako argazkian jasotako idazlearen eredu tradizionalenarekin; erraz asko hetero "emango" lukeen eredu bat izan litekeena, gainera.

Antza denez, "paso egiteak" zeregin bat betetzen du Jackie Curtis mutil gisa (*Jackie Curtis as a Boy*) koadroan ere; Neelek artistari egin zion bigarren erretratuan. Neelek bi urte lehenago erretratatutako *drag queen* trabestitu—kutrea eta glamour handikoa aldi berean— hartatik urrun, koadro honetan Curtisek saihestu egiten du ikuslearen begirada, ez du makillajerik, eta bakeroz, arraiadun jertse urdin-gorri batez eta solte daraman beisbol-kamiseta zuri batez jantzita dago. Jarrera diskretu batean, nahiz eta hotza nolabait, eta aberriaren koloreak dituen arropekin jantzita, Curtis nabarmen ageri da "goitik behera amerikar"; proiekzio erabat ironikoa, bere jarrera eta bizi-estilo zeharo subertsiboak kontuan hartuta. *Jackie Curtis eta Ritta Redd*ekin kontrastean, 1972an erretratatutako mutilak aktorearen hautazko genero-jokoaren atzealdea erakusten du, zeren eta, nolakoa zen eguna edo bere aldartea, horren arabera *drag* gizon jantziko baitzen Curtis, eta ez *drag* emakume, bere eginez desioan berdintsu errotutako nortasun maskulino bat[53]. Koadroaren tituluari "mutil gisa" gehitu izanak azpimarratu egiten du generoaren interpretazio etengabea. Are gehiago, engainagarria da *Jackie Curtis mutil gisa* lanean antzematen den nolabaiteko integritate hori. John Cheim galeristaren arabera, zakil luze moduko bat da bularrean zehar behera jaisten den kirol-kamisetaren idunarekin Neelek delineatutako espazioa[54]. Gainera, termino sexualetan interpretatu zuen Curtisen ezkerreko eskuak beso-euskarriari heltzen dion modua. Hain agerikoak ez badira ere Lazareren burutik irteten den zakilaren aldean, xehetasun horiek nabarmendu egiten dute Neelek, noizean behin, bere modeloaren desioa eta identitate homosexuala iradokitzen zuen elementuren bat gehitzea erabakitzen zuela.

Neelek 1972an John Perreault-i biluzik egindako erretratuan, pintoreak baztertu egin zuen kode edo aipamen inplizitu oro. Hasieran, Perreaultek eskaera bat egin zion Neeli, alegia, Joe Gould irudikatu zuen 1933ko koadro famatua hari maileguan uztea gizonezko biluziari buruz antolatzen ari zen erakusketa baterako; Neel, ordea, ez zegoen prest aspaldi batean egindako mihise bakar batekin erakusketa batean agertzeko, artista batzuen azkenaldiko obrak, Sylvia Sleigh eta Philip Pearlstein-enak, besteren artean, barne hartzen zituela kontuan hartuta. Neelek, aldiz, Perreaulti egin zion eskaera hauxe izan zen, beste koadro bat egitea, komisario hasiberria bera irudikatuko zuena, eta hura ez zen gai izan proposamen hura errefusatzeko. "Pintatu nindu enean, Alice Neel zen, sinbolo bat", gogoan zuen 2000n. "72 urte zituen eta Norman Rockwell-en amonatxo bat zirudien, baina distira maltzur bat zuen begietan eta, mihia, oso luzea. Nola esan ezetz nire amonatxoak eskatzen zidana egiteari? Biluzik posatzea? Bai horixe, nola ez ba!"[55].

Mendebaldeko artearen historian nagusitutako gizonezko biluzi idealizatuarekin kontrastean, John Perreault umorez dago irudikatua, zeremoniarik gabe, baina baita modu ezusteko eta sinesgarri batean ere. Perreaulten hanka luzangak eta iletsuak zabaldu egiten dira Neelen amaierako konposizioaren erdian eta bere gorputz argala diagonalki hedatzen da mihisean zehar. Warhol bezala, zaurgarria da Perreault; ikuslearen begiradaren eraginpean jartzen du bere gorputza. Baina Perreaultek ere itzultzen du begirada; bere begi urdin sarkorrek azpimarratu egiten dute bere konplizitatea gorputzaren behaketa-saio inbaditzaile honetan. Harrigarriro, oso jarrera erlaxatu batean dago irudikatua, berak esandakoaren arabera, komisarioak berak hartutakoan. Hala, Perreaultek erabat zabalduta uzten ditu belaunak, gizonezkoen "manspreding"-aren (hankak zabal-zabalik espazioa inbaditzea) ageriko adibidea, mihisearen ia erdian bere genitalak osorik erakusteraino. Neelek natura hil delikatu bat balitz bezala pintatu zuen alde hori, nahiz eta zakil astun batez, testikulu mardul batzuez eta pubiseko bilo-habia batez osatua egon, hori guztia udako beltzaran-marra nabari batek inguratua. Hartzen duen espazio hotzak —horma zuri soil bat eta urdin argiz itzaleztatutako izara bat— areagotu egiten du bere gorputzaren indar berotsu eta sentsuala, Neelen pintzelkada trebeak tentsioan dagoen energia urduri samar bat transmititzen badio ere konposizio osoari[56].

Neelek Perreault erretratatu zuen garaian, gizon odaliskaren gaia, gizonezko biluzia bezala oro har, topiko bilakatu zen pintura feminista garaikidean, besteren artean Sylvia Sleigh, Martha Edelheit eta Marion Pinto pintoreek heldu izan ziotena[57]. Nahiz eta ondoren Sleighek adierazi zuen Neelek bere arrastoei jarraitzen ziela[58], litekeena da gizonezko gorputzarekiko interes feminista, 1970eko hamarkadan, Neeli nahiko gauza arrunta iruditzea, berak ere, 1930eko hamarkadan, pintatu izan zituelako gizonezko biluziak eta egin izan zituelako gizonezko bere kidekoen hainbat marrazki intimo. Perreaultek antolatutako erakusketaren testuinguruan, zalantzarik ez dago *Joe Gould*en presentziak, komisarioaren erretratu egin berriaren ondoan, Neelek gai horren inguruan egiten zuen errebindikazio etengabea argi eta garbi aditzera emango ziela erakusketako bisitarei ze in parte-hartzaileei; berak desio zuen zerbait, zalantzarik gabe.

Perreault pose hartan pintatu zuenean, Neelek nahitaez asmo erotikorik izan ez bazuen ere, elkarrekin igaro zituzten saioek, 1973ko otsailean obra ikusgai jartzean amaitutakoek, gertaera artistikoetatik haragosortzen hasitako gizonezko gorputz-irudien gero eta ugaritasun handiago baten erdian eboluzionatu zuten. Izan ere, Neelen erretratuaren konposizio horizontal argiak, bertan ezarritako modeloaren gorputz iletsuarekin batera, garai hartako gizon-odaliska ospetsuena gogora ekartzen du: Burt Reynolds aktorea *Cosmopolitan* aldizkariaren erdiko orri bikoitzean posatzen, 1972ko apirileko zenbakian. Argazkia oso txalotua izan zen apropiazio feminista arrakastatsu bat adierazten zuelako eta erdiko orrietako (ohizenez emakume baten irudia erakusten zutenak) emakumeen irudi komertzial tipikoen ordez ageri zelako bertan Reynolds zigarro bat erretzen, hartz-larru baten gainean etzana.

Konposizio hark, Helen Gurley Brown editoreak sortuak, berehala bihurtu zuen famatu aktorea beste maila batean, eta ahalmen handiko merkatu bat azaleratu zuen, ordura arte arreta jarri ez zitzaiona: emakume heterosexualei zuzendutako gizonezko biluzien irudiak[59]. Hurrengo hilabeteetan imitazio ugari atera ziren argitara eta, gauzak horrela, urte bat geroago, urtarrilean, berehala kaleratu zen *Playgirl*, handik gutxira mugarri bat markatuko zuena bi milioi ale baino gehiago saltzean.

Reynoldsen erdiko orriak lortu zuen publizitatea zela eta, eta hainbesteko oihartzuna izan zuenez, batez ere feminismo garaikidearen testuinguruan, litekeena da Neelek irudi horren berri izatea (nahiz eta ez zituen irakurtzen aldizkari popularrak), jakina baita Perreaultek ikusia zuela[60]. Gainera, ziurrenez *The Male Nude* bisitatu zuten askok interpretatu zuten *John Perreault* joera feministako kontsumismoak babesten zuen intentsitate baxuko pornografiako irudien ikuspegitik. Jakina, Neelek ez zuen bere burua hertsatuta ikusten *Cosmo* eta *Playgirl* aldizkarietako editoreak publikoaren aurrean errespetatu beharreko begirunea gordetzeko garaian, haiek hasiera batean beren gizonezko modeloen anatomia sexuala ezkutatzera behartuta baitzeuden. Baina hori ere berehala aldatu zen, zentsurarik gabeko gizonezko biluzien eskaria nahiko handia izan baitzen eta horrek bultzatu zuen sektoreko arauak grafikoagoak izatera. Zentzu horretan, Neelek Perreaulti egindako erretratuko genitalen natura hil sonatua, erdiko orri lotsagabe batzuen baliokide litzatekeena pinturan, iristeko geratzen zen guztiaren seinale bat zen.

Cindy Nemser kritikari feministarentzat, LGTBQ pertsonei eta haien eskubide zibilei Neelek ematen zien babes politikoa hezurmamitzen zuen *John Perreault* erretratuak. "Artista batzuek, haien artean Alice Neelek, Lowell Nesbittek eta John Buttonek", zioen Nemserrek 1975ean, "pauso bat eman dute emakumeen eta pertsona homosexualen liberazioaren alde, gizonezko gorputz biluziaren itzulingururik gabeko errepresentazio bat eskaini baitigute"[61]. Neel barnean biltzean Nesbitten eta Buttonen testuinguruan — gay artistak ziren eta haiek ere obrak aurkeztu zituzten *The Male Nude*-n — Nemserrek jakintzat ematen zuen hirurek zutela antzeko asmo artistiko bat, horrekin Neelen ideologia politikoaren adierazpidetzat hartuta *John Perreault* pintura[62]. Hala eta guztiz ere, Perreaultek berak gerora aitortu zuenez, ez zegoen seguru Neelek ba ote zekien ere gay zenik[63]. Bere sexualitateaz ez zuten inoiz hitz egin posatze-saioetan, hark zioenez, eta gaineratu zuen: "Bere maitaleez aritzen ginen hizketan, ez ordea nireez". Pintatu zituen beste erretratu batzuek bezala, biluzi honek ez du funtzionatzen hainbeste LGTBQ pertsonarekiko Neelen sentimendu positiboen egiazko ispilu bat balitz bezala, Nemserrek eta beste autore batzuek beren hipotesiak eta desioak proiektatzeko baliatu zuten pantaila gisa baizik.

Bere ibilbidean zehar, Neelek egindako zenbait adierazpen kontraesanean daude pertsona marjinatuen eta oprimituen defendatzaile menderaezin gisa artistak duen betiereko irudiarekin. "Emakumeak eta homosexualak bat datoz ezaugarri batean", baietsi zion Neelek modu arbitrarioan Jerry Tallmer kazetariari 1978ko azaroan: "Pisugutxi dute"[64]. Neelen bizitza eta obra modu kritikoan aztertzen direnean, oso zailada halako

komentario bat bere artearekin bateratzea, emakumeak eta LGTBQ pertsonak defendatzen dituela eman dezakeen arte batekin, alegia. "Oso sarritan esan ohi ditut azaleko gauza erreakzionario horiek", azaldu zuen Neelek kasu horretan, iradokiz probokatzeko bere nahi biziak batzuetan indar gehiago hartzen zuela gaur egun politikoki zuzena deituko geniokeen horrekiko bere leialtasunak baino[65].

Helen Molesworth komisarioak berriki komentatzen zuenez, Neelen itzulinguruak identitatearen eta sexu- eta genero-adierazpenaren aurrean, nabarmenagoak ziren lesbianen kasuan; bere obretan gutxiago ageri dira lesbianak gizonezko homosexualen aldean[66]. Neelek bere bi neska-lagun bohemio erretratatzen dituen hasierako etapako koadro batek, *Nadya eta Nona* (*Nadya and Nona*) lanak, bi emakumeren arteko sentsualtasuna jasotzen du, baina eszena arrotz safiko horrek, ilargitean, dirdira kezkagarri baten azpian —sentsual batean izan ordez— irudikatzen ditu "bi putatxoak", Neelek barregarriro deskribatu zituen bezala[67]. Harritzekoa ez litzatekeen arren Neelengan espero izatea erreparorik gabeko sororitatea sentitzea transgresore nabariak ziren beste emakume batzuekiko, haien orientazio sexuala edozein izanda ere, identitatearen eta desioaren inguruko desberdintasunak zenbaitetan arrakala zabalegiak izan zitezkeen zeharkatu ahal izateko. Zentzu horretan, artistak behin baino gehiagotan eta argi eta garbi adierazi izan zituen lesbianen aurkako sentimenduak, 1938an Spanish Harlemera bizitzera joan izanaren arrazoia Greenwich Village-n lesbiana asko zeudelako esatetik lesbianismoa emakumeen liberazio-mugimenduan modan jarritako zerbait zela pentsatzeraino. "Ia lotsa eta guzti ematen dit lesbiana ezizateak", zioen Neelek ironiaz 1978an New School for Social Research-en bildutako entzuleriaren aurrean, eta gaineratu zuen, "Baina ez dut uste nire seme-alabei gustatuko litzaiekeenik"[68].

Zaila da zehaztea nola eta zein neurritaraino duen eragina lesbianekiko Neelen jarrera negatiboak bere ikonografian, baina emakume homosexualengandik nolabait urrundu izanaren seinale da Kate Millett, Adrienne Rich eta Mary Garrard pintatu izana, enkarguz, aldez aurretik ordainduta, eta ez erabat berak nahi zuelako, egin ohi zuen bezala[69]. Are gehiago, Richen eta Garrarden posatze-saioei buruz egindako aipamenek tentsioa aditzera ematen dute, artistak beren sexualitateagatik probokatzen baitzituen bi emakumeak. "Adrienne Rich bere onetik atera nuen", gogoan zuen Neelek, eta gero termino gutxiesgarri bat erabiltzen zuen emakume homosexualentzat: "Esan nion: 'Sekula ez dut izan nahi alu-jale bat' [...] Eta nire muturraren aurrean ikusi nuen nola gelditu zen harrituta"[70]. Garrardek antzeko esperientzia bat sufritu zuen: "Posatzen hasi orduko, lesbiana ote nintzen galdetu zidan Alicek [...] eta gogaitu egin ninduen"[71].

Baliteke Neelek disimulurik gabe egindako galderaren ondoren Garrardek adierazitako asaldura erretratuan bere gorputz-hizkuntza itxian eta bere esku gurutzatuetan islatzea; defentsiban dagoen jarrera, alegia[72]. Bere berokian, bufandan eta txapelean bildua, arte-historialaria kaletik etorri berri izango zuen itxura berarekin ageri da. Garrardek bere posatze-saioari buruz gogoan zuenez, pintoreak iradoki zion horrela jantzita geratzea.

Emaitzazko itxura androginoa nabarmenagoa da oraindik saio berean Garrardi Neelek egin zion marrazkiarekin konparatzen badugu, non erlaxatuagoa ageri den intelektuala, jertse estu batez eta galtzez jantzia[73]. Hala, esan daiteke amaierako erretratuak, marrazkiaren aldean hain desberdinak, generoarekiko erlazio anbiguo batean kokatzen duela Garrarden lesbianismoa, artistak egindako Warholen feminizazio piktorikoaren alderantzikatze bat balitz bezala. Garrardek berak azaldu zuenez, Neelek egin zion erretratuaren aireia maskulino horrek gogoraraziegiten ditu Henri Matisseren 1906ko *Gazte marinela II* (*Le jeune marin II*) koadroaren alderdi batzuk: "Baliteke nire txamarra eta txapel itsas urdina ikusita Neeli burura etortzea, artearen historiaren jakitun zenez, Matisseren koadro ezaguna, eta —estiloa alde batera utzita— harrigarria da analogia. Ziurrenez garrantzizkoa irudiko zitzaion ikuspegi desberdinetatik, genero gurutzatuaren zehar-esanena izanik garrantzitsuena"[74].

Zenbaitetan LGTBQ pertsonekiko artistak zuen jarrera oso konplikatua edo kontraesanekoa izanda ere, kolektibo horrek aukera erakargarriak eman zizkion bere modelo posible gisa, gizarteko beste segmentu marjinatu bat osatzen baitzuten, eta erakargarria zen hori artistarentzat. Gainera, eta atzera begirako analisi bat eginez, bere jarrera artistikoak, ideiekin "ezkutaketan" jolasteak alegia, egokia dirudi gutxiengo sexualak erretratatzeko, XX. mendean zehar gero eta agerikotasun eta eragin politiko handiagoa lortu bazuten ere, jakin baitzekiten pertsonalki zer esan nahi zuen ezkutatu, atentzioa saihestu behar izateak eta, ondorioz, sarri asko kode batzuez baliatu behar izateak identitatea eta desioa hezurmamitzeko. Hala eta guztiz ere, esan daiteke Neelek pintatu zituen askotariko LGTBQ pertsonek —itxurazko Lazare bakarti eta nahigabetutik hasita Hendricksek eta Buczakek osatutako bikoteraino, argi eta garbi maiteminduak eta ondo konpontzen zirenak— fede ematen dute nola joan zen gehitzen pertsona homosexualen onarpena eta nola joan ziren gutxitzen haien estigmatizazioa eta kriminalizazioa artistaren bizitzan zehar.

Neelek gogoko zuen pentsatzea erretratuak pintatzean, hain zuzen, historia pintatzen ari zela, eta modu batean baino gehiagotan egin zuen hori. Horretaz jabetu gabe hil bazen ere, 1970eko hamarkadako bere erretratuek gazte homosexualen belaunaldi bat jasotzen dute, gaixotasunak berekin ekarritako hondamena sufritu aurretik. Brian Buczak ez ezik, hiesak Neelen modelo bat baino gehiago eramango zituen aurretik, haien artean Dennis Florio, Roger Jacoby, Ron Kajiwara, Robbie Tillotson eta Ritta Redd. Robert Avedis Hagopian pianistaren gurasoek, bere oroipenean, San Frantziskoko Fine Arts Museum-i eman zioten dohaintzan Neelek haien semeari egindako erretratua; hura ere hiesak jota zendua. Kontuan hartzen badugu bizitzako krudelkeria esplikaezinak ulertzeko Neelek berezkoa zuen gaitasuna, ez da zaila imajinatzea, urte batzuk gehiago bizi izan balitz, bere pintzelkada espontaneo eta ausarta gaixotasunari oldartu izango zitzaiola, aurpegi zargalduak eta gorputz hitsak, Kaposiren sarkomaren lesio izugarribezain kromatikoak, berealdiko sufrimendua, eta berehalako heriotza irudikatuta.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL — Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Alice Neel, datarik eta izenbururik gabeko adierazpena, Folder Copies 3, Alice Neel Archive, Stowe, Vermont.

2. Johnny Misheff, "Visiting Artists: Geoffrey Hendricks", *New York Times Style Magazine*, maiatzak 15, 2012, https://tmagazine.blogs. nytimes.com/2012/05/15/visiting-artists-geoffrey-hendricks/. Hendricks gogoratzen zen informazio honen xehetasunez 2016ko elkarrizketa xehatu batean: "Linda Yablonsky, oral history interview with Geoffrey Hendricks", abuztuak 17–18, 2016, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

3. Yablonskyrekin 2016an izandako elkarrizketan, Hendricksek gogoan zuen Buczak askotan bueltatu zela Neelen pisura.

4. Buczakek Neeli, datarik gabeko gutuna (zigilu marka: abenduak 14, 1978), Alice Neelen dokumentuak, 1933–1983, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

5. Hilton Alsek ondorioztatzen du *Stephen Shepherd* erretratuak (1978) gay modelo bat irudikatzen duela; ikus Als, *Alice Neel, Uptown*, erak. kat., New York, David Zwirner Books; Londres, Victoria Miro, 2017, 129. or.

6. Neelen biografo Phoebe Hobanen arabera, Neelek bere ibilbidearen amaieran lortutako gailurra neurri batean bere modelo homosexualei egindako erretratuengatik da: "Hamarkada hartan [1970ekoan] bere obra onenetako batzuk sortu zituen, genero-transgresioaren klasiko batzuk, besteren artean. Oso gogoko du bikote transgenero eta homosexualen gorputz-hizkuntzaren ñabardura sexual sotilak arakatzea". Hoban, *Alice Neel: The Art of Not Sitting Pretty*, New York, St. Martin's Press, 2010, 270. or. Sotheby's-eko enkante batean 2009an saldu zenean, *Jackie Curtis eta Ritta Redd* koadroak prezio errekor bat lortu zuen artistaren obren artean.

7. Neelen aipua, Judith Vivell, "Talking about Portraits", *Feminist Art Journal* 3, 2. zk., 1974ko uda, 15. or.

8. Gay eta *queer* modeloenganako Neelen begikotasunak aliatu antzeko bat izatearen fama ekarri zion, Pamela Allarak eta Phoebe Hobanek iradoki bezala. "1969az geroztik [Stonewalleko errebolten urtea], [...] Neelek—kontuan hartuta orokorrean pertsona oprimituekiko bere solidaritatearen parte zela gay gizonekiko hark erakutsitako solidaritatea— bere modeloen identitate profesionalaren eta sexualaren konfigurazio aldakorrak arakatu zituen". Allara, *Pictures of People: Alice Neel's American Portrait Gallery*, Hanover, N.H., University Press of New England Brandeis University Press [entzat], 1998, 164. or. "Neelek egiten duen gay eta transgenero bikoteen errepresentazio enpatikoak, inolako zalantzarik gabe, ez du berdinik artearen historian", Hoban, *Alice Neel*, 376. or.

9. George Chauncey historialariak idatzi zuenez, "Village-k zuen fama bohemioak erakarrita, gay gizonek eta lesbianek [...] rol nabarmena bete zuten Villageko errealitatea eta irudia itxuratzeko garaian, auzoaren izaera koloretsua definitzen zuen ikuskizunaren parte izatera iritsi baitziren, eta izaera horri esker erabili zuten helmenean zegoen espazio kulturala, babesleku bihurtzeko". Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890–1940*, New York, Basic Books, 2008, 244. or.

10. "Lekua oso popularra zen", gogoan zuen Cadmusek urte batzuk geroago, "garai haietako *beatnik*ez, delinkuentez, mafiosoz josita zegoen [...]. Ostiraletan eta larunbatetan gizon batzuk zeuden komunetako ateak zaintzeko, eta banan-banan bakarrik uzten zituzten sartzen bezeroak". Cadmusen aipua, Lincoln Kirstein, *Paul Cadmus*, San Frantzisko, Pomegranate Artbooks, 1992, 26. or.

11. Neelen aipua, Patricia Hills, *Alice Neel*, New York, Harry N. Abrams, 1983, 47. or. Hillsen liburua, artistarekin transkribatua, 1979–1982 bitartean egindako elkarrizketen bilduma bat da.

12. Jay/Latimerri buruz, bereziki Stevensekin izandako harremanari buruz ikus, beste iturri batzuen artean, George S. Lensing, *Wallace Stevens: A Poet's Growth*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1986. Lensingen komentarioa Jay/Latimerri buruz 122. orrian hasten da.

13. Allarak susmoa du *Paul Kuyer* (1959) homosexual baten erretratua dela, baina, garai hartan ohikoa, itxuraz ez dago datu bakar bat ere Kuyerren sexualitateari buruz; ikus Allara, *Pictures of People*, 118–119. or. Artistaren errain Virginia (Ginny) Neelen arabera, garai hartako haren adiskideetako batzuk gay gizonak ziren, haien artean

Kuyer, konturatu zena solaskide ulerkor bat zela artista. Virginia Neel, autorearekin korrespondentzia, irailak 15, 2020.

14. Cindy Nemser, elkarrizketa Alice Neelekin, maiatzak 14, 1975, audio-aipua, 27. kaxa, R37a–b, Cindy Nemserren dokumentuak, 2013.M.21, Getty Research Institute.

15. *Queer* gizonek jasandako errepresioari eta demonizazioari buruz, bereziki gerran hotzean zehar, ikus John D'Emillo, *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940–1970*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, 3. kapitulua batez ere, "The Bonds of Oppression: Gay Life in the 1950s", 40–53. or.

16. Robert Shaffer, "Women and the Communist Party USA, 1930–1940", *Socialist Review* 45, maiatza-ekaina, 1979, 106. or.

17. Goldek egindako kritika homofobo garratzena hemen argitaratu zen: "Wilder: Prophet of the Genteel Christ", *New Republic*, urriak 22, 1930, 266–67. or.

18. Neelen aipua, Hills, *Alice Neel*, 60. or.

19. Zentsura-giro horri buruz, ikus Randall R. Griffey, "Marsden Hartley's Late Paintings: American Masculinity and National Identity in the 1930s and '40s", doktorego-tesia, University of Kansas, 1999.

20. Malcolm Cowley, *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*, New York, Penguin Books, 1994, 190. or.

21. New School for Social Research-en 1978an Barbara Lee Diamonstein kritikariarekin izandako elkarrizketa batean Koch alkateak gay pertsonen alde legegintzan hartutako neurriei buruz ari zen Neel; ikus https://www.youtube.com/watch?v=aLG2oNPQ5PA&t=362s. Elkarrizketa ia osoa jasotzen duen transkripzio bat hemen aurkitzen da: Diamonstein, *Inside New York's Art World*, New York, Rizzoli, 1979, 254–63. or.

22. Neelek ez zuen Warhol beneratzen: "Artearen munduan ospetsu den aldetik, aro horretako nolabaiteko kontaminazioa erakusten du. Niretzat inoiz izan den publizista onena da, baina ez erretratugile on bat". Neelen aipua, Hills, *Alice Neel*, 138. or.

23. Brigid Berlinek bere egunerokoan idatzi zuen Warholek posatu zuen data; elkarrizketa autorearekin, martxoak 11, 2020. Autoreak eskertu egiten du Ms. Berlinek berarekin partekatu izana haren oroitzapenak Warholek Neelentzat egindako hasierako posatze-saioaz.

24. Breanne Fahs, *Valerie Solanas: The Defiant Life of the Woman Who Wrote SCUM (and Shot Andy Warhol)*, New York, Feminist Press at the City University of New York, 2014.

25. John Leonard, "The Return of Andy Warhol", *New York Times Magazine*, azaroak 10, 1968, 144. or.

26. David Bourdon, *Warhol*, New York, Harry N. Abrams, 1989, 290. or.

27. Daniel Morris, *Remarkable Modernisms: Contemporary American Authors on Modern Art*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2002, 157–58. or.

28. Behin baino gehiagotan, Warhol androgino bat zela esan izan zuen Neelek. Ikus Alice Neel, elkarrizketa Werner eta Yetta Groshansekin, martxoak 20, 1979, Werner eta Yetta Groshansen dokumentuak, 1926–1997, Archives of American Art, Smithsonian Institution; eta Hills, *Alice Neel*, 138. or.

29. Gerrit Henry, *Art International* 14, 10. zk., 1970eko abendua, 77. or.

30. Pat Hackett, arg., *Andy Warhol Diaries*, igandea, martxoak 29, 1982, New York, Warner Books, 1989, 436. or. Hala ere, Hartley Neelen arabera, Warholek hau esan zuen erretratuari buruz beste testuinguru batean: "Inork inoiz egin duen nire buruaren imajinarik onena". Hartley Neel, korrespondentzia autorearekin, irailak 9, 2020.

31. Sandy Nelson, "Looking at Alice Looking at Us: Alice Neel in Los Angeles", *Images and Issues* 4, 1. zk., uztaila–abuztua, 1983, 18. or.

32. *Women in Revolt* "maisulan" bat zela adierazi zuen Neelek 1983an Los Angelesera egin zuen bisita batean. Elaine Warren, "Her Work Bares the Souls of Her 'Victim'", *Los Angeles Herald Examiner*, apirilak 5, 1983.

33. Rosalyn Regelson, "Not a Boy, Not a Girl, Just Me", *New York Times*, azaroak 2, 1968.

34. Beste gain batzuen artean gay liberazio-mugimendua zela-eta Curtisek erakutsitako eszeptizismoari buruz, ikus Vince Aletti, "Jackie", *New Times* 1, 1. zk., apirilak 8, 1970.

35. Autoreak eskertu egiten dio Penny Arcaderi beregandik jasotako laguntza Redd/ Zollo identifikatzeko garaian 2020ko urtarrilaren 22ko elkarrizketa batean.

36. Ritta Redd, "Jackie Curtis: Andy Warhol's Bad Girl", argitalpen ezezaguna, *ca.* 1970, Andy Warhol's Time Capsule 7-n aurkitutako fotokopia, Andy Warhol Museum Archives, Pittsburgh.

37. Posatze-saio haren inguruko zirkuntantziez Neelek gogoan zuen oroitzapenak indartu egiten du Redden presentzia ia ustekabekoa konposizioan. Neelek azaldu zionez Sally Nelson kazetariari, "Andy Warholek bidali zituen niretzat posa zezaten. Egia esan, bera [Curtis] bidali zuen, bestea ez ordea, baina hain begiko nuenez pentsatu nuen Redd ere pintatu behar nuela". Nelson, "Looking at Alice Looking at Us", 18. or.

38. Autoreak eskertu egiten dio Penny Arcaderi haren oroitzapenak berarekin partekatu izana 2020ko urtarrilaren 22ko elkarrizketa batean.

39. 1971ren hasieran estreinatua, pelikulak aztoramena sorrarazi zuen urte hartako udaberrian, Canneseko Zinemaldian.

40. Craig B. Highberger, "Timeline of Jackie Curtis's Life", *Superstar in a Housedress: The Life and Legend of Jackie Curtis*, New York, Open Road Integrated Media, 2015, 8. or.

41. Interpretazio hori bat dator Curtisek ezkontzaz egiten zuen parodia etengabearekin. Izan ere, neurri handi batean, Curtisen proiektua bizitzari buruz, arte performatibo gisa, maitemintzearen eta, bereziki, ezkontzaren adierazpen burges heteronormatiboak deseraikitzea zen, gaiaren apropiazioaren bitartez. 1969 eta 1984 urte bitartean, Curtisek zortzi ezkontza gutxienez antzeztu zituen hiri osoan zehar, eta parte-hartzaile ugari bertaratu ziren haietara, Max's Kansas City ospetsura joan ohi zirenak; lokala Union Square-tik iparraldera justu zegoen kokatua. Ikus Giulia Palladini, "Queer Kinship in the New York Underground: On the 'Life and Legend' of Jackie Curtis", *Contemporary Theatre Review* 21, 2. zk., 2011, 126–53. or.

42. Neelek, besteren artean, hemen kontatua: Nelson, "Looking at Alice Looking at Us", 18. or.

43. Neel, elkarrizketa Patricia Hillsekin, 1979–1980, Patricia Hillsen dokumentuak, 9. kaxa, 1. karpeta, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

44. Kontuan hartuta Neel normalean ez zela aurrez egindako bozetoetan oinarritzen, ziurrena da marrazkia koadroa eta gero egina izatea, eta ez aurretik. Autoreak eskertu egiten dio Craig Highbergerri bozetoari buruz zuen informazioa berarekin partekatu izana.

45. Hackett, arg., *Andy Warhol Diaries*, asteartea, urriak 16, 1984, 608. or.

46. Bourdon, *Warhol*.

47. *Portrait of Alice Neel, 1976–1982*, Michel Auderrek zuzendua, 1986; Collector's Edition 2000, VHS.

48. Autoreak eskertu egiten dio Joseph Grigelyri berarekin partekatu izana Battcocken biografiari eta nortasunari buruz zuen ikuspegia.

49. Neelek Bourdoni eta Battcocki egindako erretratua behatu zutenek bikote sentimental baten irudi gisa interpretatu bazuten ere sarritan, baita "izatezko bikote" gisa ere, Battcocken sexu-egarri asezinak baztertu egiten zuen aukera hori. Sexuak izugarrizko garrantzia zuen harentzat, *Gay*ko bere artikuluak iradoki bezala "Jendea tematu egiten da niri inpresioa eman nahian lizunkeria-kutsua sumatzen dela munduan zehar bidaiatze horretan eta etengabe norbait aukeratze horretan [...]. Sexualitatea hedabideetako garrantzi handiko eremua da". Gregory Battcock, "The Last Estate", *Gay*, azaroak 15, 1969, 22. or. Gregory Battcocken dokumentuak, 1952–ca. 1980, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Battcocken lagun Jill Johnston idazle feministak gogoan zuen bera zela "ezagutzen dudan gizon homosexual chauvinista puru bakarra. Esaten du ez zaiola gustatzen bere mutil-lagunei burua nahastea maitasun, segurtasun, promes faltsu, leialtasun eta halako kontuekin". Jill Johnston, "The Making of a Lesbian Chauvinist", *Admission Accomplished: The Lesbian Nation Years (1970–75)*, Londres, Serpent's Tail, 1998, 45. or.

50. Ikus informazio gehiago Battcocki buruz hemen: Joseph Grigely, arg., *Oceans of Love: The Uncontainable Gregory Battcock*, erak. kat., Londres, Koenig Books, 2016.

51. "On the Cover", *Arts Magazine* 44, 6. zk., 1970eko apirila, 2. or.

52. David Joselit, "Transformer: Gregory Battcock", *Artforum* 51, 1. zk., 2012ko iraila, 508, 510. or. Autoreak eskertu egiten dio Meredith L. Lehmani berarekin partekatu izana antzekotasuna ikusi zuela Battcocken Polaroid argazkiaren eta Neelek egin zion erretratuaren artean.

53. Palladini, "Queer Kinship in the New York Underground", 134. or.

54. John Cheim, elkarrizketa autorearekin, martxoak 18, 2020. Autoreak eskertu egiten dio Mr. Cheimi bere ikuspegiak partekatu izana.

55. John Perreault, "This Painting Is Not John Perreault", *NY Arts*, 2000ko iraila.

56. John Perreaultek gogora ekartzen ditu Linda Nochlin arte-historialari aitzindariaren hitzak, komentatuz: "Inor ez dago erabat erlaxatuta Neelen erretratu batean, poseak hala dagoela iradokitzen duen arren: hatzek, apur bat dardarti edo kizkurtuta, itzal-orban handi batek begien azpian, edo zimur maltzur batek kokotx azpian, trazu lineal batek, eskortzo estrategiko baina ustekabeko batek kondenatu egiten dute modelo/biktima bakoitza erne egotera, zerbait iragarriz edo, berehalako mehatxu bati aurre egiteko zorian egongo balitz bezala". Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper and Row, 1988, 102. or.

57. Gizonezko biluzia garai hartan irudikatu zuten emakume artisten zerrenda bati buruz, ikus Eunice Golden, "The Male Nude in Women's Art: Dialectics of a Feminist Iconography", *Heresies* 3, 4. zk., 1981, 40–42. or. Goldenen analisia Neelen *Joe Gould* erretratuari buruzko komentario batekin hasten da, adieraziz zein neurritaraino zen berritzailea artistaren hasierako gizonezko biluzi hura. Nabarmentzekoa da Marion Pintok gizonezko biluzi sail bat aurkeztu zuela *Man as a Sex Object* izeneko erakusketan, 1975ean, gay ikuspegia jasotzen zuen Leslie Lohman Gallery aretoan.

58. Hobanen komentarioa Sleighek leporatu zionean Neeli plagiatzen ari zitzaiola *Alice Neel*en, 283. or.

59. Ikus Chadwick Lee Roberts, "Consuming Liberation: Playgirl and the Strategic Rhetoric of Sex Magazines for Women 1972–1985", doktorego-tesia, Bowling Green State University, 2011.

60. Perreault, "This Painting Is Not John Perreault".

61. Carl Andre, Hans Haacke, John Perreault eta Cindy Nemser, "The Role of the Artist in Today's Society", *Art Journal* 34, 4. zk., 1975eko uda, 331. or.

62. Pamela Allarari ere iruditu zitzaion John Perreault gay liberazioaren sinbolo bat zela; ikus Allara, *Pictures of People*, 188. or.

63. Perreault, "This Painting Is Not John Perreault".

64. Jerry Tallmer, "Tornado with Paint to Burn", *New York Post*, azaroak 4, 1978.

65. *Queer* identitatearekiko Neelen anbibalentzia pertsonala argi eta garbi ageri da 1978an Diamonsteinek egin zion elkarrizketan, non onartu egin zuen lasaitu egiten zuela jakiteak bere seme-alabak heterosexualak zirela: "Ez dut inoiz nahi izan [...] haiek gizarteko talde txiki bateko kide izatea", azaldu zuen ama baten kezkak eramana, "zailagoa iruditzen baitzait bizitza horrela".

66. Helen Molesworth, Simone Leighekin eta Moyra Daveyrekin, "Alice Neel: Viva la Mujer", azaroak 12, 2019, Recording Artists, podcast, https://www.getty.edu/recordingartists/season-1/neel/.

67. Neelen aipua, Hills, *Alice Neel*, 41. or.

68. Neel, elkarrizketa Diamonsteinekin.

69. Neelek *Time* eta *Rich for Parnassus: Poetry in Review* aldizkarietarako pintatu zuen Millett (argazkietan oinarrituta) eta Garrard, historialariaren beraren eskariz.

70. Neelen aipua, Hoban, *Alice Neel*, 308. or. Virginia Neelen hitzetan, artistak kikilduta ikusi zuen bere burua nolabait Richen nortasun handiaren aurrean. Virginia Neel, korrespondentzia autorearekin, irailak 15, 2020.

71. Mary D. Garrard, "Alice Neel and Me", *Women's Art Journal* 27, 2. zk., udazkena/negua, 2006, 4. or.

72. Beste autore batzuek ere antzeman dute Garrarden jarrera hori, defentsiban egotearena, Neelek egin zion erretratuan. Ikus, adibidez, Allara, *Pictures of People*, 140. or.

73. Autoreak eskertu egiten nahi dio Garrard doktoreari baieztatu izana posatze-saioan bertan egin zela marrazkia, oso desberdina izan arren koadroaren aldean.

74. Garrard, "Alice Neel and Me", 4. or. Garrardek dio Norma Broude, arte feministaren beste historialari garrantzitsu bat, izan zela hasiera batean adierazi zuena lotura hori Matisserekin.

ALICE NEEL-EN "EZAUGARRI ABSTRAKTU ONAK"

JULIA BRYAN-WILSON

XX. mendeko Ameriketako Estatu Batuetako artearen historian bakan batzuk dira kasuak, eta haietako bat da Alice Neel, hain irmo lotuta daudenak figurazio espresiboari. Neelen merezitako ospea bere erretratu landuei zor zaie eta, liburu honek erakutsi bezala, arte-sorkuntzaren inguruan zuen ideologiak, uste sendo bat zuen oinarri: giza forma esanahi sozialaren eroale bikaina zela. 1940 eta 1950eko hamarkadetan aurre egin zion garaiko arte moderno iparramerikarraren itzal handieneko kritikaren sektoreari, irudikapenaren eremuarekin zuen inplikazio antza denez irmoagatik. Izan ere, kritika hura Gerra Hotzaren testuinguruak baldintzatutakoa zen, eta arte-praktika aurreratu bakarra abstrakzioa zela aldarrikatzen zuen; hala, gaitzetsi egiten zituen errealismoak—edozein motakoak, bai 1930eko hamarkadako errealismo sozial estatubatuarra bai SESBn Estalinek bultzatutako errealismo soziala—baita zaharkitutzat eta erregresibotzat jo ere, edo, oraindik okerrago, erreakzionariotzat[1].

Hala ere, sinplistegia dirudi Neelen obra XX. mendearen lehen erdiko arte moderno ez objektiboaren ukazio argitzat jotzeak, bere mihiseetan trebeziaz mugitzen baitzen abstrakzioaren eta figurazioaren artean. Neel, aldi berean, izen antzemangarrien—pertsonak, lekuak, gauzak—pintorea zen, baita irudimen miragarria zuen artista bat ere, esperimentazio teknikoarekin gozatzen zuena, aditzak erabiltzen zituena, zirriborratu, sinplifikatu, lautu, distortsionatu eta urrundu, besteak beste. Objektu eta aurpegi ezagunak ezezagun bihurtzea lortu zuen, bere abstrakzio-estiloaz baliatuta formalismo maskulinoaren korronte nagusiaren kontra ausardiaz nabigatzeko eta pinturaren bere ikuspegi hibridoa interpretatzeko. Bere obra figuratiboetan elementu abstraktuak gehitzeko Neelek duen gaitasun handiaz jabetzeak lagundu egiten digu "abstraktua versus figuratiboa" dikotomia faltsua desegiten, kontuan hartuta dikotomia horrek oztopatu egin dituela artearen historiaren kontakizun tradizionalak eta bide eman duela emakumeak eta zuriak ez ziren artistak baztertzera, haien sortze-lanak ez baitziren beharbada guztiz egokitzen kategoria jakin batzuetara, oker, estankoak direla suposatzen direnetara.

Saiakera honetan, artikulu argigarri honetan oinarritzen naiz: Mira Schor-en "Some Notes on Women and Abstraction and a Curious Case History: Alice Neel as a Great Abstract Painter". Hortik abiatuta, Neelek formak lantzeko moduan sartutako berrikuntza feministak nabarmentzea da nire asmoa, arte figuratiboaren eta ez figuratiboaren arteko bereizketa zurrunak alde batera uzten dituztenak[2]. Schorrek ondo asko adierazi bezala, Neelen erretratu baten alderdirik interesgarriena, esaterako *Bi neska, Spanish Harlem*

(*Two Girls, Spanish Harlem*, 1959) lanean, hauxe izan ohi da, "eduki figuratiboari gehitutako estra hori: pintzelkada zeharo abstraktuak, arrosaz eta grisez, bi neskatilen inguruan zurrunbilotzen direnak"[3]. Neelek pintatutako erretratuen hondoetan arreta jartzen du Schorrek; nik, berriz, postulatu horretan sakondu eta abstrakziorako joera handiagoa duen obra-multzoa aztertzen dut. Obra horietan modu zuzenagoan aplikatu zituen artistak abstrakzioaren printzipio horiek eta emaitzazko irudiak ulergarritasun bisualaren edo koherentzia narratiboaren mugetan ageri dira. Aukera hori egiterakoan, zera adierazi nahi izan dut: Neelen apartekohizkuntza estetikoak funtsezko irudi gisa kokatzen duela XX. mendean gutxituak izan diren emakume eta zuriak ez diren artisten leinuan, zeinak *abstrakziogile* izateko hautua egin zuten ikuspegi kritiko eta politiko baten ondorioz.

"EZAUGARRI ABSTRAKTU ONAK"

Bere bizialdiaren amaieran hau zioen Neelek sinpleki: "Ez dut uste pintura bikainik dagoenik ezaugarri abstraktu onak ez dituenik"[4]. Ohar hori kontraesanean dago zeharo Neelek aurretik egin izandako komentarioekin, isildu egiten ez zenean arte abstraktua gaitzesteko garaian; horren adibide dugu 1950eko kritika zorrotz hau, espresionismo abstraktuaren eragina arte-erakundeetan goren unean zenean idatzia: "Arte abstraktuaren eta ez figuratiboaren kontra nago, gizakienganako gorrotoa adierazten duelako.

Pertsonak artearen alorretik ezabatzea da bere asmoa, eta horrexegatik ez du sekula arrakasta lortzeko biderik izango"[5]. Dena den, 1970eko hamarkadan Werner Groshans artista errealistak egin zion elkarrizketa grabatu batean, XX. mendeko pinturaren historiaren ulerkuntza ñabartu bat erakutsi zuen Neelek, aurretik erakutsitako mespretxua denboraren joanean aldatuta eta, beharbada, arinduta antzematen zitzaiona. Hala, ohar horiek Neelek berak 1920ko hamarkadaren bukaeran bere obretan gehitu izandako elementu abstraktuen oroigarri ere izan daitezke.

Bere elkarrizketatzailearen harridurarako, Neelek bere mirespena adierazi zuen Piet Mondrian artista holandarraren geometria neoplastiko zorrotzenganako. "Zera pentsatu ohi nuen, Mondrianek balio izango zuela [...] liburu-azal bikainak egiteko. Baina gero Mondrianen atzera begirako bat bisitatu nuen, eta erreprodukzioak baino hobeagoak dira koadroak", esan zuen[6]. Elkarrizketan Groshansek argi adierazten du berak ez duela inolaz ere Mondrian miresten eta ez duela bat egiten hark bezala konposizioetatik gaia desagertaraztearekin. Neelek, orduan, ukatu egiten du Mondrianen erretikulek erreferentziarik ez dutela, eta haren abstrakzioetan esanahi sozial bat dagoela defendatzen du, estalia edo zelatan bada ere. Zalantzarik gabe, antzeko taktika bat erabilita planteatu ahal izango genuke Neelen artea, bere sortze-lan figuratiboan zehar prozedura abstraktuek duten garrantzia nabarmenduta.

Kidetasun-lerro bat marraztu daiteke Mondrianen "liburu-azalen"—itxuraz dekoratiboak— eta Neelen pintura-prozesuaren artean, non artistak mihisearen konposaketa egiteko doitasunez trazatutako erretikula bat baliatzen baitzuen. Are gehiago, artistak elkarrizketa batean azaldu zuenez, "Niretzat poz handienetako bat pintatzen hasi aurretik mihisea banantzea da". Mondrianen *Broadway Boogie Woogie* (1942–43) pintura eta Neelen *Gaua* (*Night*, 1959) konparatzen baditugu, antzemango dugu azken horren eszena narratibo nabariak—hemen, iluntasunetik deika ari zaigun leiho argitu bat— erabaki estrukturalez josita daudela, ezaugarri formalak sendotzen. Eraikinaren arkitekturaren sendotasun-sentsazio oro desegin egiten da gris ilun eta beltz koloreko pintzelkada solteen bitartez. Leihoak, berez, bi panel ditu, bata bestearen gainean, eta bere forma angeluzuzenak eta luzangak erreproduzitu egiten du mihisearen beraren forma. Konposizioagatiko konposizioa da, pinturaren inguruan pinturaz idatzitako elkarrizketa bat. Mihisearen erditik justu eskuinaldean kokatuta dauden forma hori argitsu horiekin, *Gaua*k atsegin hartzen du leihoaren lerro zehaztuen eta barrualdeko forma lausoen arteko kontrastean; errezel parpailadun batzuk (agian) eta giza buru bat (beharbada) nolabait aditzera ematen dira maisutasunez kokatutako zirrimarra zuri batzuen eta zirkuluerdi iradokitzaile baten bidez, baina ez dute lortzen bereizmen argi bat.

Neelek ulertu zuen ikusmenarentzat dardartiak diren Mondrianen bizitasun handiko obrek, *Broadway Boogie Woogie*k besteak beste, aurrez aurre ikusterakoan testura-ñabarduren joko aberatsa dutela eta, gainera, eduki-arrastoak dituztela, hiriko bizitzaren maremagnum dinamikoa gogora ekartzen duten azaleratik haratago. Kasu honetan New Yorkeko kaleetako pultsioa eta *boogie-woogie* erritmo bizkorrak irudikatzen dituzte; hemen, nabarmentzekoa da swingari eta bluesari lotutako musika- eta dantza-estilo afroamerikar bati egiten zaiola aipamen. Izan ere, Fred Moten poetak eta adituak dioenez, Mondrianen ibilbidearen amaierako obra horrek, jazzari eta beltzen bizitza sozialari aipamen argia egiten dienek, agerian uzten du "formen eszena bat, eta baita gauza bat ere, gauzen komunitate beltzaren barruan"[7]. Gainera, Mondrianen koadroa Neelen hiriko paisaiaren ondoan kokatzean, agerian uzten da bi konposizioak inspiratu zirela New Yorkeko kultura zuri/nagusian eta kultura ez zuri/minoritarioan—bizi-biziak eta anitzak biak ere— eta haien arteko nahasketan. Modu desberdin batean esperimentatu zituzten kultura horiek bi artistek: Mondrianek, gizon zuri europar emigrante gisa, iritsi berria Bigarren Mundu Gerratik ihesi; eta Neelek, emakume zuri gisa, AEBko konbentzionalismo burgesetatik ihesi, Spanish Harlemen aurkitu zuena bere etxea. Neelen obra, Mondrianena bezala, sistematikoki oinarritu zen arrazatasun beltz edo latinoarekiko erakusten zuten gertutasunean; batez ere Neelek senide, auzokide, lagun eta koloreko ezagunekin zuen harreman intimoan, zeinen aurpegiei omenaldi handi bat egin zien bere erretratu zehatz eta xehetasun handikoetan.

Gaua koadroan, Neelek eraikinaren fatxadaren anbiguotasun espazialarekin jolas egiten du; laukizuzenak hondoaren gainean daude flotatzen eta, aldi berean, iluntasunean zulatuak dirudite, eremu belzkaranean hondoratzen ari balira bezala. Konposizio-joko hori bera aurreko hiriko paisaia batzuetan ere erabili izan zuen

artistak, esaterako Harlem ibaia Sedgwick etorbidean (*Harlem River at Sedgwick Avenue*, 1928) pinturan, non hainbat forma metatzen dituen leku baten sentsazioa eragiteko; bere beste mihise ugaritan bezala, pinturak eta pintzelkadak haren exekuzio zehatza eta uki-lanketa erakusten dute. Eskulan nabariak eta materialarekiko konpromiso fisikoak are gehiago gonbidatzen dute Neelen abstrakzioaren irakurketa politiko bat egitera, bere ahalegin artistikoak agerian utzi baitzituen behin eta berriro. Kasu honetan, elementu ugari daude lehian, zeinek erakarriko ikuslearen arreta, artistak baliatzen dituen metodoen —abstrakziorako joera antzematen zaienak— erakustaldi saiatu bat agerian utzita, eta lerro sendoen eta enpaste lodien erabilerak azpimarratuta. Mihiseak uko egiten dio gune bakar batean zentratzeari; konposizioaren goialdeko eta behealdeko pintura-zerrenda ilunek zeru eta lur erregistroak iradokitzen dituzte, nolabait ere desmaterializatuak; lurrun-hodei batek, berriz, ia antzeman ezin den itsasontzi batetik etorri eta itxura sendo-sendoa duenak, nabaritasuna hartzen du obraren gainerako elementu nahiko lauen gainetik, mehatxagarri agertuz.

Ildo beretik, Georgia O'Keeffe-k—hura ere emakume aitzindaria, zeinak bere lanetan mundu ezagunaren erreferentziak eta abstrakzioaren hiztegi piktorikoa nahastu baitzituen— 1920ko hamarkadan hiria aukeratu zuen inspirazio-iturritzat. Haren Gaua hirian (*City Night*, 1926, 72. irud.) pinturan, New Yorkeko etxe-orratzak irudikatzen dituzten hogeitik gora mihisez osatutako saileko bat, O'Keeffek etxe-blokeen formak laburbildu eta zorrozten ditu, eta kontrastean dauden tonuak dituzten forma trapezoidaletan bihurtu—beltzak, zilar koloreko grisak eta zuri aratzak—. Ondorengo urteetan, lore sentsualen eta ustez mundu natural femeninoa denaren irudikapen organikoen pinturengatik soilik eman zitzaion nabaritasuna O'Keefferi, baina aurreko konposizio irmo eta grafiko horiek agerian uzten dute hirigintzak, modernizazioak eta garapen bizkor bat izateko bidean zen metropoliak eragiten zioten interes handia[8]. Neelen paisaiak askotan mekanizazioan eta ingurune eraikian jarritako enfasiak, besteak beste Central Park (1959), naturaren itxura hartu nahi duen habitat eraiki bat islatzen duenak, nabarmendu egiten du gizakiaren eta teknologia modernoaren artean dagoen elkarlotura. Neelek elkarlotura hori bere lanean ere planteatu zuen, bere praktika garaiko ekonomiarekin eta politikarekin modu bereizezinean lotuta zegoela ulertzen baitzuen. Marxista aitortua, artistak aurka egiten zien artearen purutasunaren eta ustezko autonomiaren ideologiei; aitzitik, Neelentzat bere obra zeharo inbrikatua zegoen garaiko zirkunstantzia sozial, ekonomiko eta kultural aldakorretan. Hala, idatzi zuen: "Niretzat artea historia da. Zure inguruneak eta pintatzen duzunak osatzen dute zure garaiko zurrunbiloa"[9]. Horixe zen, hain justu, joera ezkertiarreko zirkulu artistikoetan zegoen debate handia: *nola* irudikatu ondoen garaiko zurrunbiloa—irudikatutako gaiaren bidez ez ezik, formaren bidez ere—; baina Neelek ausardiaz jorratu zuen bere bide berezia.

Obra baten itxurazko edukia gainditzen duten edo irakurgarritasun zuzenetik harago doazen elementu haietan oinarritzeak abstrakzioa eta figurazioa banantzen dituzten muga zurrunegi eiburuzko hausnarketa bat egitea dakar berekin. Bizi zirenbitartean, ez Neeli ez ta O'Keefferi ere ez zitzaien behar adina aitortu figurazioa

etaabstrakzioaren prozedurakuztartzen zituzten hizkuntza artistiko modernoak garatzen hainbeste lagundu izanaren meritua. Izan ere, Schorren arabera, prozedura horiek "estra gehigarri" bat dira ageriko gaiarentzat. Emakumezko artisteiburuzko kritika sexistek normalean ez dituzte kontuan hartzen haien lorpen anitzak eta askotarikoak, eta kategoria estilistiko hertsietan konfinatzen dituzte.

Neelen kasuan, bere pintzelkada eskematikoaren ezaugarri berritzaileena baldartasun artistikotzat hartu zen, baita emakumezkoen gaitasun faltatzat ere. Hala, adibidez, Hilton Kramer kritikariak, emakumeen eskubideen oso aldeko ez zenak, iraindu egin zuen artistaren teknika, harentzat "trebetasun falta" zena, eta kritikatu egin zuen "pintura-baliabidearen sotiltasunen edo balioen" Neelen ezjakintasuna[10]. Kramerrek dio haren lanen sorkuntza eta exekuzioa "neurotikoak" direla —historikoki emakume irrazionalei, grinatsuei eta gaitasun handikoei lotutako terminoa—, horrekin agerian utzita halako mespretxua, eta aintzatespen falta orokorra, genero-aurreiritzi baten emaitza ukaezinak direla.

BERE MUNDU PROPIOA

Groshansekin izan zuen elkarrizketan, Neelek gaitzetsi egiten zuen, bereartearen hausnarketa bat egiteko orduan, edozein planteamendu doktrinario edo formulista, bere sormena murriztea asmotzat zuena, eta bere obraren alderdi esperimentalengatik aintzatetsia izan zedila eskatzen zuen. Emakume pintorea zenez, eta ospea erretratugile "sinple" gisa lortu zuenez, gutxietsi egin zuten eta askotan ukatu egin zioten aintzatespen hori. "Zergatik ez duzue onartzen artistak bere mundu propioa izatea?", oihu egin zuen. "Horrek, badakizue, askatasuna suposatuko luke". Aipatu den bezala, Neelen obrak sufritu egin zuen kritikari matxista ultramodernoen eskutik (batzuek, adibidez Kramerrek, barregarri uzten zuten eta ezikusia egiten zioten gehienek) arte abstraktuaren eta figuratiboaren arteko mugak, argitzat eta irmotzat ez ezik, zeharo partidistatzat ere hartzen ziren hamarkadetan. Izan ere, aipu honetan begien bistan geratzen den bezala, Neelek borroka egin zuen pinturaren arloan berak erdietsitako lorpenengatik onartua izan zedin; adibidez—pigmentuen erabilera bikainagatik edo materialak modu berritzaileetan erabiltzeko zuen trebetasunagatik—; ez, ordea, berak "koadro errealista ergelak, itsusi-itsusiak eta konfinatuak" deitzen zien haien sortzaile saiatu bat izateagatik[11].

Hau da, Neelek abstrakzio puruaren ageriko autonomia saihesten zuen, baina, aldi berean, gaitzetsi egiten zituen errealismoaren protokolo zorrotzak, ustez kontrakoak diren bi estiloen hibridazioa bilatu nahian. Bere ibilbide luzean zehar oso askotarikoa den corpus artistikoa sortu zuen Neelek, maiz, aitortu zaiona baino askoratikoagoa. Hainbat material desberdin erabili zituen eta bere sortze-lan esperimentalenetako asko marrazkiak, akuarelak eta pastelak izan ziren, alegia, manipulazio azkarreko baliabide merkeak mihise gaineko olio-pinturaren aldean —garestia eta lehortze-prozesu geldokoa—.

Akuarela batzuek, adibidez *Altzaridun gela batean garbitzen* (*Bathing in a Furnished Room*, 1927) (pastel-ukituak ere gehituak dituenak) eta 1927ko *Carlos*, argi erakusten dute Neelek hartu zituen arriskuak ehunen diseinu deigarriekin, bizitasun handiko kromatismoarekin eta testurekin. *José lotan* (*José Asleep*, 1938) titulua duen pastel delikatuak agerian uzten du espazio negatiboa erabiltzen duen modu bikaina: Neelek ia landu gabe uzten ditu paperaren alde batzuk izara zuriak irudikatzeko, espazio hutsaren eta arrosa eta berde koloreko burko marradun ikusgarriaren arteko kontrastea nabarmentzeko.

Izan ere, adibide horietan ikus daitekeenez, "estra gehigarri" horietako batzuk, Neelen artearen elementu abstraktu interesgarrienetako batzuk alegia, ehunen irudikapen bizietan aurkitzen dira: gortinak, izarak, jantziak, alfonbrak eta tapizeria. Modernitateari buruzko testu jasoenek ukatu egiten badute ere pintura-plano abstraktuaren eta ehunen arteko lotura, emakumezko artistak eta arte feministaren historialariak aspaldi batez ari dira miresten horien arteko antzekotasunak (azken batean, normalean mihise ehundu bat da pinturaren euskarria)[12]. Inguratzen gaituzten etxeko ehun ugariei Neelek ematen dien tratamendu arretatsuak eta zehatzak lotura zuzena du emakumeetan jatorria duten ustez emakumezkoen zereginak diren horiekin, besteren artean koltxak trikotatu eta jostearekin. Forma bat osatzeko pintzelkada txikiak erabiltzea eta koltxa bat egiteko oihal-txatal txikiak jostea mihiztadura eta batuketa prozedurak dira. Neelek ia beste pertsonaia bat izateraino irudikatzen du burkoa *José lotan* pinturan; *Carlos* margolanean, berriz, tantodun gortinek Alma Thomas pintore abstraktu afroamerikar berritzaileak erabilitako teknikak gogora ekartzen dituzte; haren gainazal ikusgarriak, adibidez *Arrosa gorrien sonata* (*Red Roses Sonata*, 1972) lanean, kolore saturatuko bloke txikiz eta zerrendaz osatuta daude eta ehun baten antzeko ezaugarriak dituzte diseinuetan, horien zuzeneko erreferenteak oihalak ez badira ere. Thomasek abstrakziora jo zuen erritmoa iradokitzeko duen gaitasunagatik ez ezik (*Arrosa gorrien sonata* izenburuak bere obran musikak duen eragina adierazten du), emakume beltz bat zen aldetik bere esperientziak "irudikatu" behar izatearen itxaropen astun eta nekagarrietatik liberatzen zuelako[13]. Kobena Mercer arte-historialariak adierazi duen bezala, mundu osoko koloreko emakume artistentzat arte abstraktua berealdiko modu bat izan daiteke zuriak ez diren populazioak bortizki kolektibizatuak, desindibidualizatuak, estereotipatuak eta "sintetizatuak"[14] izan diren moduari erantzuteko.

Thomasek bezala, Neelek biziki nahi zuen serio hartua izatea "mundu propio" bat zuen sortzailetzat, eta haren ikuspegi berezi-berezi horren funtsezko elementu bat zen abstrakzioaren eta figurazioaren arteko mugei zien erdeinua. Horretan XX. mendeko beste emakumezko artista batzuen antza du, besteak beste Hilma af Klint pintore suediarrarena, zeinak beren artearekin mundu bat sortzeko proiektuan murgildu eta artearen tradizio ugariez elikatu baitziren ere beren bide propioa asmatzeko. Hainbat obratan, adibidez *VI. taldea, Eboluzioa, 13. zk.* (*Group VI, Evolution, no. 13*, 1908), Af Klintek nahastu egiten ditu motibo abstraktu zirkularrak eta giza- eta animalia-irudien erreferentzia zuzenak. Abstraktua eta ez abstraktua banantzen dituen mintz ustez sakrosantu horrenganako zehaztugabetasun eta mespretxu hori

giltzarria da goitik behera berraztertu den XX. mendeko artearen genealogia feminista batentzat, non nabarmen gailentzen den Neel. Litekeena bada ere berak Af Klinten obra ez ezagutzea (azken garaietan bakarrik ezagutzera emana baita), Neel kasu atipiko bat ez dela argi uzteko balio du konparazioak, emakumeen tradizio luze bateko kide baita, beren burua definitu eta, formari eta edukiari dagokienez, aldatzen joan diren praktikak erabili izan dituzten emakumeena.

Neelen permisibitate estilistikoari buruzko beste datu batzuk obra ez errealistetan aurki daitezke, adibidez *Adikzioa* (*Addiction*, 1931) akuarela ia surrealistan eta bere *Ahalegin hutsala* (*Futility of Effort*, 1930) olio-pintura hunkigarrian. *Adikzioa*k, zehazki, baditu elementu komun batzuk Af Klinten obrarekin, bere petalo/haizagailu birakarietan ez ezik, arima-aldarte transzendente edo asaldatuen iradokizunean ere[15]. Konposizio horretan, "erreala" denarekiko leial izateko edozein obligaziotik urrun, Neelek eremu psikologiko eta emozional fantasmagoriko bat arakatzen du, non gorputzak hezurgabeak diren, gorputz-adarrak luzangak eta exageratuak, eta grabitatearen legeei desafio egiten dieten aulkiek. Ia hutsik dagoen eremu bisual gris ilun batekin, ohe eskematiko batean dagoen ume batek etena, leiho batekin –bere ondorengo *Gaua* obra aitzineratzen duena– eta albora begira dagoen heldu baten zirriborro soil batekin, pintzelkada urri eta fin batzuez iradokita, *Ahalegin hutsala* "sinbolismoa, uste dut" zela esan zuen Neelek; XIX. mendearen amaierako figurazioan bereizgarrietako bat zen erabilera onirikoago bati egindako keinua, beharbada[16]. Ordea, koadro horretan helduaren presentzia abstrakzio bat bada, gauza bera esan daiteke umeaz, bere aurpegiera lauak, generikoak, ikuspegi zeharo altu batetik behatuak, ez baitu xehetasunez behatutako ezaugarri indibidualik, Neelen irudiei lotu ohi zaien ezaugarria, alegia.

"KAPITALISMOAK IRUDIAK ERABILI ZITUEN"

XX. mendearen erdialdeko formaren rol politikoaren inguruko debate sutsuaren erdian, Neelek erabili eta aldi berean baztertu egiten zituen abstrakzioaren terminoak. 1940an Clement Greenberg kritikariak "arte abstraktuaren nagusitasuna" aldarrikatu zuen eta espresionista abstraktuak, gizonak eta zuriak zirenak, gorestu zituen, Jackson Pollock besteak beste; horrekin mito bat indartu zuen: mendebaldeko artearen historian bulkada berezi eta teleologiko bat dagoela, hain zuzen, ezinbestean abstrakziora bideratzen duena[17]. Egia esan, espresionismo abstraktua ez zen inoiz izan eskola erabat irmotu bat, jarraibideen kode hegemoniko batekin: Willem de Kooningen irudi frenetikoek, adibidez, edo Helen Frankenthalerren paisaia liriko eta iradokitzaileek, *Mendebaldeko ametsa* (*Western Dream*, 1957) besteak beste, urratu egiten dute ikonoklasiarekiko haien ustezko leialtasuna. Urte hartan bertan egindako koadro batean, *Ilunabarra, Riverside Drive* (*Sunset, Riverside Drive*), Neelek pinturaren jariakortasuna ere erabiltzen du mihisean ur-uhinak gogorarazteko, argiaren, landarediaren, uraren eta zeruertzaren bat egitea iradokiz.

Baina berriro ere esan beharra dago, halako harreman bat izan bazuen ere mugimendu horren elementu batzuekin, espresionismo abstraktuaren eremutik kanpo planteatu zuela Neelek bere bataila. Are gehiago, doktrinarioa zen bere jarrera, eta marxismoarekiko bere leialtasunaren bitartez eraikia; garrantzizkoa da ohartaraztea abstrakzioaren "aurkako" bere deklarazio nabaria *Daily Worker*-en argitaratu zela, egunkari komunista batean, alegia[18]. 1930eko hamarkadan Greenbergek marxistatzat aitortu bazuen ere bere burua, batek baino gehiagok interpretatu zuten abstrakziorako bere aldaketa hori politikatik urrundu nahi izateagatik izan zela, eta errepresentazio errealistaren estrategia populistari egindako traizio gisa. XX. mendearen erdialdera, marxista askorentzat gizarteko klase gailenaren mentalitate elitista eta esklusibisten produktu bat zen abstrakzioa. "Harrigarria da ziurtatzea kritikari eta teoriko marxista gehienek hasiera batean arte abstraktuari eman zioten etsai tratamendua", dio Gerardo Mosquerak analisi zabal batean arte ez figuratiboaren estigma errotuari buruz, Europako, AEBko eta Latinoamerikako zirkulu ezkertiarretan[19].

Eta 1970eko hamarkadan sartuta, gero eta argiago zegoen jarduera-praktikan espresionismo abstraktua mugimendu polifoniko bat bazen ere, erabilia izan zela, Eva Cockcroft-ek 1974ko artikulu batean azaldutakoaren arabera, "Gerra Hotzaren arma" gisa. Atzerrian AEBko askatasun kapitalisten eta demokratikoen irudi optimistak hedarazteko tresna gisa manipulatu zuten, Europan CIAk babestutako erakusketen bitartez, non beren estiloa aukeratzeko garaian artista estatubatuarrek zuten autonomia hori ozenki ezagutarazi baitzen[20]. Groshansekin izandako elkarrizketa interesgarrian, Neelek berak aitortzen du bazekiela debate ideologiko zabalagoetan erabili izan zela espresionismo abstraktua. "Kapitalismoak gizakirik gabeko irudiak erabili zituen bere propagandarako", azaltzen du; eta gaineratzen du: "Baina egia esan ez dut uste errua bota behar zaienik artistei"[21]. Pertsonak batez ere pintatzeko bere erabakia, nolabait ere, ziurgabetasuna eta suntsipena nagusi ziren garai batean gizakia erdigunean berriro kokatzeko modu bat zen, bonba atomikoak, mundu-gerrek, klase-borrokak eta kapitalismo deshumanizatzaileak eragindako hondamen allienatzaileek gizakiaren balioa mespretxatzen zuen garai batean. Izan ere, teoria marxistaren arabera, soldatapeko lan-sistema berez goreneko abstrakzioa da.

XX. mendeko beste artista marxista batzuk ere ez ziren konformatu abstrakzioaren agintearekin. 1932an Diego Rivera mexikarrak adierazi zuen arte iraultzaileenak gaitzetsi egin behar zuela "artea arteagatik" eta, horren ordez, proletarioen espirituarengana iristen saiatu behar zuela mezu irakurgarriak transmitituz, "beroak eta argiak eta ahalmentsuak"[22]. Adierazgarria da Riverak manifestu hori idatzi izana elementu kubista jakin batzuk erabiltzen hasi ondoren, bere politika erradikalari gehitzen saiatu zena, adibidez bere *Paisaia zapatista* (*Paisaje Zapatista*, 1915) koadroan. Berealdiko konposizio horretan, Rivera abstrakzioaz baliatzen da zeharo zatikatutako natura hil bat sortzeko, identitate mexikarra botere kolonialetik bereizten duten elementu antzemangarri jakin batzuetan errotua—kapelak, gerrikoaren belarria eta sarapea—. 1930eko hamarkadan sartuta, Riverak baztertu egin zuen lan egiteko modu hori, eta muralak egiteari ekin zion, "beroak eta argiak eta ahalmentsuak", irakurgarritasunean oinarrituak eta Ameriketako arte indigenaren tradizio figuratiboek markatuak, bere iritziz, hobeto transmitituko zutenak langileei zuzendutako mezua.

Hala ere, Riveraren natura hil "iraultzaileak" duen estilo erradikalaren aukerek, abstrakzioaren eta figurazioaren arteko muga ez errespetatzeagatik, artista minoritarioen beste konposizio batzuetan aurkitzen dute beren oihartzuna. Romare Bearden artista afroamerikarraren obrak, *Banketea* (*Feast*, 1969) izenekoak, espazioaren antzeko segmentazio bat du, non collagea erabiltzen duen mahai baten inguruan festa-giroko eszena bat iradokitzeko. Hala, maskara afrikarren argazki ebakinek pertsona beltzen aurpegien ordezko gisa funtzionatzen dute, kubismo europarraren primitibizazio nabariari zuzendutako kritika batean. Imajina neurri handi batean collage bidez eraikia badago ere, teknika horrek berezkoak dituen abstrakzio-estrategiekin, Beardenek natura hilari dagozkion elementu konbentzional batzuk gehitzen ditu: mahai baten ohola, botilak eta esfera horixka bat, fruta bat izan litekeena. Forma figuratiboak abstrakzioaren topikoekin nahasteko eta diaspora afrikarraren kultura materiala integratzeko bere modu horrek (Riverak modu probokatzaile batean egiten duen bezala objektu mexikarrekin) gune sozial beltzaren eszena bat islatzen du eta Motenek "gauzen komunitate beltza" deitzen dion hori ekartzen du gogora.

Bere aldetik, Neelek ere arakatu zuen natura hilaren indar barea. Haren *Natura hila frutarekin* (*Still Life with Fruit*, 1940) pinturan heltzen dio gai horri, zeina mendebaldeko artearen historiako hierarkia zurrunaren barruan behe-generotzat hartu baitzen, lehentasunezko lekua ematen baizitzaion historia-pintura epikoari—ia inoiz izan ez zena emakumeen helmenean—. Neelek sendotasunaren eta masaren azterlana egiten duen natura hil horren barruan, sei esfera gehitu ditu mahaiaren izkinan dagoen kaiku batean, ontzi marroi baten ondoan. Urte batzuk geroago pintoreak komentatu zuenez, beti gustatu izan zitzaion natura hil hori, "bere forma sinpleengatik"[23]. Lur-tonuko paletak askotariko okreak eta beixak biltzen ditu, bere obran konstante bat direnak (tentagarria da suposatzea Neelek bereziki maite zituela pigmentu horiek, larruazalaren tonu desberdinak zehaztasun handiz irudikatzen baitzituen arraza-desberdintasunen arabera). Neelek begiko zituen egunerokotasuna eta alderdi mundutarrak, eta itxuraz xumeak diren objektuetan eta behe-generoetan oinarritu izanak erabat kontrastatzen zuen espresionista abstraktuek handitasunerako zuten joerarekin.

Schorrek zioenez, Neelen "estra gehigarri" abstraktua estrategia feministaargi baten parte zen, zeinak uko egiten baitzion kategoria sinplifikatzaileetan hertsatua izateari eta gizonezkoen arauei kontra egiten baitzien. Neelen obra beste artista jakin batzuen obraren ondoan kokatzeak —Thomas, Rivera eta Beardenena, besteak beste— are eta argiago adierazten du bere estra gehigarria lotuta egon litekeela artistak berak aukeratutako komunitatean aurkitu zuen bizitza sozial afektibo neurrigabearekin edo joritasun handikoarekin, kontuan hartuta arraza desberdinetako jendez osatutako komunitate bat zela. Neelentzat, aukera politiko bat izan zen figurazioa, baina baita bere esperimentazio formala ere, ukimenari lotutako pinturaren manipulazioa eta abstrakziorako bere joera irmoa barnean hartzen zituena.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Ugaria da gai honi buruzko literatura; ikus testuak argitalpen hauetan: Francis Frascina (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*, New York, Harper and Row, 1985; Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945–1964*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990; eta Okwui Enwezor, Katy Siegel eta Ulrich Wilmes, *Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965*, erak. kat., Munich, Haus der Kunst; New York, Prestel, 2016.

2. Mira Schor, "Some Notes on Women and Abstraction and a Curious Case History: Alice Neel as a Great Abstract Painter", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 17, 2. zk., 2006, 132–60. or.

3. *Ibid.*, 145. or.

4. Alice Neel, elkarrizketa Werner Groshansekin, 1979 eta datarik gabe, Werner eta Yetta Groshansen dokumentuak, 1926–97, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

5. Mike Gold, "Alice Neel Paints Scenes and Portraits from Life in Harlem", *Daily Worker*, abenduak 27, 1950, 11. or.

6. Neel, elkarrizketa Groshansekin.

7. Fred Moten, "The Case of Blackness", *Criticism* 50, 2. zk., 2008ko udaberria, 200. or. Motenen saiakerak Mondrianen *Boogie Woogie* obran eta kultura beltzarekin izan zuen harreman konplexu eta emankorrean sakontzen du.

8. Xehetasun gehiagorako O'Keeffek modernitatearekin eta generoarekin izan zuen erlazioari buruz, ikus Anne Middleton Wagner, "O'Keeffe's Femininity", *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, Berkeley, University of California Press, 1996, 29–103. or.

9. Ohar mekanografiatuak datarik gabe, 1. kaxa, 21. karpeta, Alice Neelen dokumentuak, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

10. Hilton Kramer, "Art: Alice Neel Retrospective", *New York Times*, otsailak 9, 1974.

11. Neel, elkarrizketa Groshansekin.

12. Ikus, adibidez, Faith Ringgoldi eta Harmony Hammondi buruzko komentarioak, Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.

13. Informazio gehiagorako Thomasi buruz eta 1960 eta 1970eko hamarkadetako beste pintore abstraktu beltz batzuei buruz, haien artean Howardena Pindell, zeinaren konposizio abstraktuek aipamen zuzena egiten dieten ehun afrikarrei, ikus Kellie Jones, *Energy/Experimentation: Black Artists and Abstraction 1964–1980*, erak. kat., New York, Studio Museum, Harlem, 2006.

14. Kobena Mercer, "Introduction", *Discrepant Abstraction*, Londres, Institute of International Visual Arts; Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006.

15. Af Klinten artea espiritualtasunean, mistizismoan eta kanalizazioan zuen sinesmenak bultzatzen zuen; ikus Tracey Bashkoff, ed., *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, erak. kat., New York, Guggenheim Museum Publications, 2018.

16. Alice Neel, transkripzio mekanografiatua, artistaren hitzaldi batena Whitney Museum of American Art-en, abenduak 2, 1982, Collection of the Whitney Museum of American Art Archives.

17. Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", *Partisan Review* 7, 4. zk., uztaila–abuztua, 1940; berrargitaratua, Frascina, ed., *Pollock and After*, 45. or.

18. Gold, "Alice Neel Paints Scenes and Portraits from Life in Harlem", 11. or.

19. Gerardo Mosquera, "Meyer Schapiro, Marxist Aesthetics, and Abstract Art", *Oxford Art Journal* 17, 1. zk., 1994, 76–80. or.

20. Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum* 12, 10. zk., 1974ko uda, 39–41. or. Aditu askok sakondu dute Cockcroften premisan eta haren hausnarketetan; ikus, adibidez, C. Oliver O'Donnell, "Meyer Schapiro, Abstract Expressionism, and the Paradox of Freedom in Art Historical Description", *Tate Papers* 26, 2016ko udazkena, https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/26/meyer-schapiro-abstract-expressionism.

21. Neel, elkarrizketa Groshansekin.

22. Diego Rivera, "The Revolutionary Spirit in Modern Art", *Modern Quarterly,* Baltimore 6, 3. zk., 1932ko udazkena, 54. or.

23. Neel, artistaren hitzaldia Whitney-n, 1982.