

About Faces:

ALICE NEEL'S PORTRAITS

NANCY PRINCENTHAL

The face is where we look for the psyche, and it is where our cosmetic energies are concentrated, in activity naturally allied with the practice of portraiture: both involve the creation of a personality's figurative image. "The very best self-portraits are painted by the artist not looking into the soul, but only at the face," Pat Steir has said with reference to her own defiantly stylized examples, and she must mean not only that conjecture is less fruitful than scrutiny but also that the portraitist – of oneself and others – must reckon with life's circumstances and conventions as well as its compulsions. Neel also trusted the face as a record of both social and personal experience and understood its surface to be, like a canvas, a field of restless mutual accommodation between the two.

Because its usefulness and appeal as a psychological probe have never been seriously challenged, portraiture has had little need for ideology, and it tends to keep criticism at bay. Not surprisingly, Neel was seldom asked about theory, nor would such a line of questioning have been very productive. "I know all the theory of everything," she once said, "but when I paint I don't think of anything

except the subject and me." Bluntly, as always, Neel describes portraiture as a reciprocal engagement, a *folie à deux*, and also a species of autobiography. Ruthless honesty – even a bias toward the ugly – is not vindictive or sensationalist; it is redemptive, a disavowal of the artist's own enduring prettiness period, offensive because it belied her experience. More appropriately, then, and more rewardingly, Neel was questioned tirelessly about her life, which did indeed make for a walloping good story. A small-town Americana childhood and early marriage to a gallant but feckless Cuban aristocrat; the loss, through death and betrayal, of two children, and a florid breakdown; residencies in the Greenwich Village of the '30s and the Spanish Harlem of the '40s; liaisons with an opium-smoking sailor, a Latin nightclub entertainer, a mad Russian-born filmmaker, and a Harvard-trained travel agent are all part of it, as are two more children, one of whom became a lawyer and the other a doctor.

Many of Neel's subjects are intimates, central players in this epic drama: husbands and lovers, sons and their families, neighbors and friends. The

ALICE NEEL, *BETSY MILLER*, 1979,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 42 x 34" / 106,7 x 86 cm.



ALICE NEEL, *MAN WITH WHITE SHIRT / MANN MIT WEISSEM
HEMD*, 1953, OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 24 x 20" / 61 x 51 cm.



rest of her "gallery," luminaries and commonfolk from the artworld and beyond, seem also to have felt, when sitting for her, the imperative of Neel's emotional profligacy. In the almost angry, and perhaps slightly weary, guardedness of *BETSY MILLER* (1979), in *ARTHUR COHEN*'s equally wary gaze (1959), and in the slightly befuddled self-confidence of *MAN WITH WHITE SHIRT* (1953), Neel preserved not only the constitution of protective – or combative – physical presences, but also the record of the sitter's encounter with the artist. The experience, clearly daunting, of remaining fixed in place before the painter's eye is not left out of the picture.

Once or twice, the subjects did escape the challenge. *JOSE ASLEEP* (1928), his peaceful face peeping out from under an innocent pink blanket, from beneath which arms drift up like (in Neel's analogy) the leaves of a tropical plant, is a sweet and haunting image. It is also quite anomalous. As a rule, Neel didn't steal up on people; she permitted

NANCY PRINCENTHAL is a freelance critic and Senior Editor of "The Print Collector's Newsletter."

them their defences and indulged their preferences for dress, pose, and manner. But, if their wives were unavailing, she didn't pretend otherwise. *BEULAH HEIBEL* (1947) was, clearly, not comfortable sitting for her portrait. Her hands are folded, her position carefully frontal, her head as stiffly erect as if the school photographer had come to take the class picture. Her smile is an anatomically impossible, painted smile, though Neel surely represented what she saw – an expression aiming for the look of portraiture. Heibel's eyes, at any rate, give her away. They're open too wide and shadowed too deeply, and their brows are too tensely furrowed, to support a look of composure.

Here, as elsewhere, Neel foreswore class-blindness. Heibel's social unpreparedness for her position before the painter is clear; *VIVIEN WECHTER* (1965), on the other hand, obviously feels that a painted tribute is not inappropriate. Her jewelry, her scarf, her makeup and her sleek black dress, her crossed legs and graceful hands, and, above all, her eager smile constitute for Neel the image of her social position. Neel was also adept at capturing less enduring class distinctions, and her eye for the



ALICE NEEL, IAN & MARY, 1971, OIL ON CANVAS/
ÖL AUF LEINWAND, 46 x 50" / 117 x 127 cm.

zeitgeist's soft spots was devastatingly accurate. IAN AND MARY (1971) is a hilarious exposition of early Whole Earth relations between the sexes: Mary's demurely-crossed bare feet, long penitential face and averted gaze, Ian's stranglehold on her hand and the zen-like serenity with which he hogs the picture plane, say it all. Neel herself was quite good at summarizing such features of her work. The GRUEN FAMILY portrait (1970), for instance, she called a picture of six patent leather shoes.

But such characteristics are fairly close to the surface, and Neel generally aimed as well for things more deeply submerged. FRANK GENTILE (1948) is an unforgettable painting. Cagey, dark, volatile, the smirking Gentile has an uncanny resemblance to Robert de Niro, and to the screen characters with whom he is associated. The determination (or wiliness) it must have taken to get him to sit still and his impatience with the proceedings are palpable. His slightly silly, boyish, pale green sweater makes him seem all the more dangerous. The depiction of repressed energy, or perhaps more precisely of repressed hostility, is key to

Neel's psychological order. "One of the reasons I had this frightful breakdown – I never gave normal vent to my emotions," she told Pat Hills. "I am now more normal than normal. I am a highly trained neurotic." Good old Yankee that she was, Neel scorned emotional display, but she had enough experience, and humor, to recognize the price paid for its suppression.

Latency, physical as well as emotional, is in fact one of her recurring themes. In Neel's several representations of pregnant women, their condition is uncomfortable, not beatific. BLANCHE ANGEL (1937), BETTY HOMITZKY (1968), and MARGARET EVANS (1978) all sit on the edge of their seats, supporting themselves stiffly with their arms. Their burden, present and anticipated, is quite clear. Though these are not specifically political images, they are indicative of Neel's powerfully ambivalent feelings about her responsibilities as a mother and a mate. Mothers with children, and whole families, are frequent subjects, always with the intricacies of their various interrelationships intact. But THE ROBINSON FAMILY (1974), as in



ALICE NEEL, VIVIENNE WECHTER, 1965,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 39 X 25 1/4" / 99 x 64 cm.

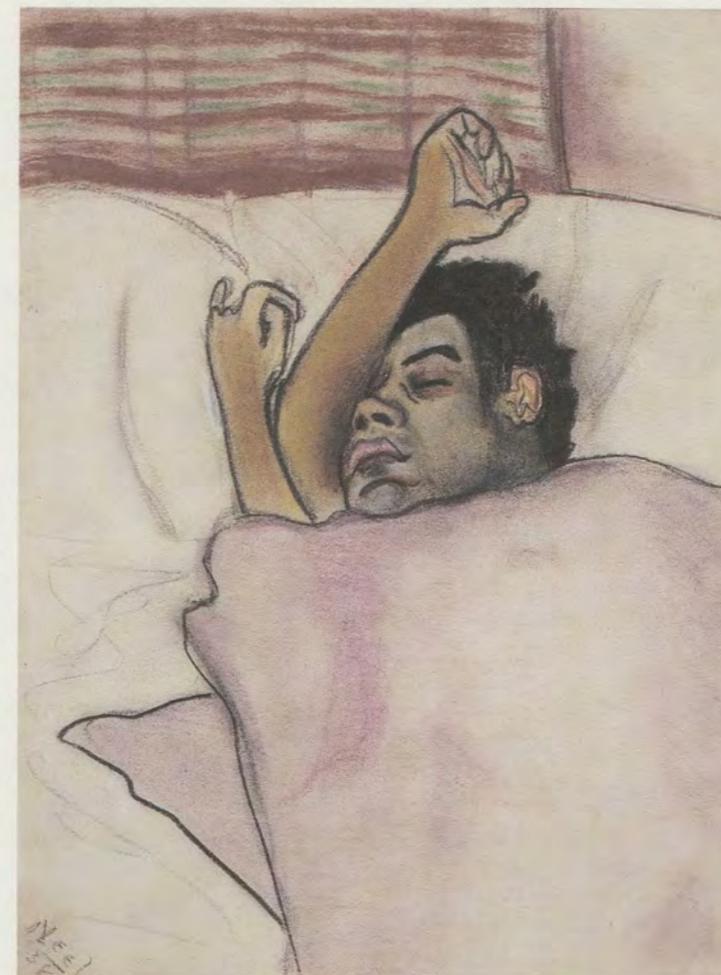


ALICE NEEL, *THE FAMILY (JOHN GRUEN, JANE WILSON AND JULIA)*, 1970,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 58 x 60" / 147 x 152 cm.

Degas' *BELLILLI FAMILY*, where each member sits, and looks, is apparently critical. And in the many portraits of her daughter-in-law Nancy with her children, Neel traces the full range of responses to motherhood, including fear, bewilderment and fatigue, as well as pride and happiness.

While Neel's psychological acumen is unassailable, the success of her work in visual rather than literary terms is sometimes questioned. Non-commercial portraiture is a fairly lonely undertaking, and one searches in vain for comparable bodies of work. Fairfield Porter – whom Neel termed, mercilessly and indelibly, "a mild dish" – and Alex Katz

are both cooler artists, and more self-conscious stylists. Ann Beattie, whose signal literary contribution has been to turn the thermostat down in American fiction, is the author of Katz' most recent monograph; she would be hard-pressed to address herself to Neel's work, though Joyce Carol Oates, say, a last, sequestered regent of intemperate characterization, might enjoy the job. Lucian Freud, Old World Andrew Wyeth, is a spectacular painter and a soulful and acute observer, but his visual manners are much better than Neel's, and they encumber him. So, while Neel rightly stresses her professional training and her discipline as a drafts-



ALICE NEEL, *JOSÉ ASLEEP*, 1938,
PASTEL ON PAPER / PASTELL AUF PAPIER, 12 x 9" / 30 x 23 cm.

man (such triumphs of traditional realism as *SAM*, 1958, substantiate the claim) and acknowledges the importance to her work of such predecessors as Soutine, Munch, and Goya (her *THE SPANISH FAMILY*, 1943, seems a deliberate homage to the latter), her dialogue with contemporary painters was a little desultory.

It is a moot point whether Neel's early and sustained isolation from the art community was the cause or the result of an independence that was, ultimately, surely deliberate. But as to the question of whether her impulses were basically artis-

tic, she provided her own backhanded answer: "I think that if I had not been an artist, I could have become a psychiatrist," she said, "only I wouldn't have known what to tell them to do." There's the rub. Without the soul of a meliorist, Neel wouldn't have made much of a psychiatrist. Nor would she have had much to do with the literature of psychological analysis, since it was effects rather than causes that claimed her interest. She was, strictly and deeply, an observer, and specifically an observer of what could be seen but not said; her facility, her curiosity, and her most penetrating insights were all visual.

Gesichter:

ALICE NEELS PORTRAITS

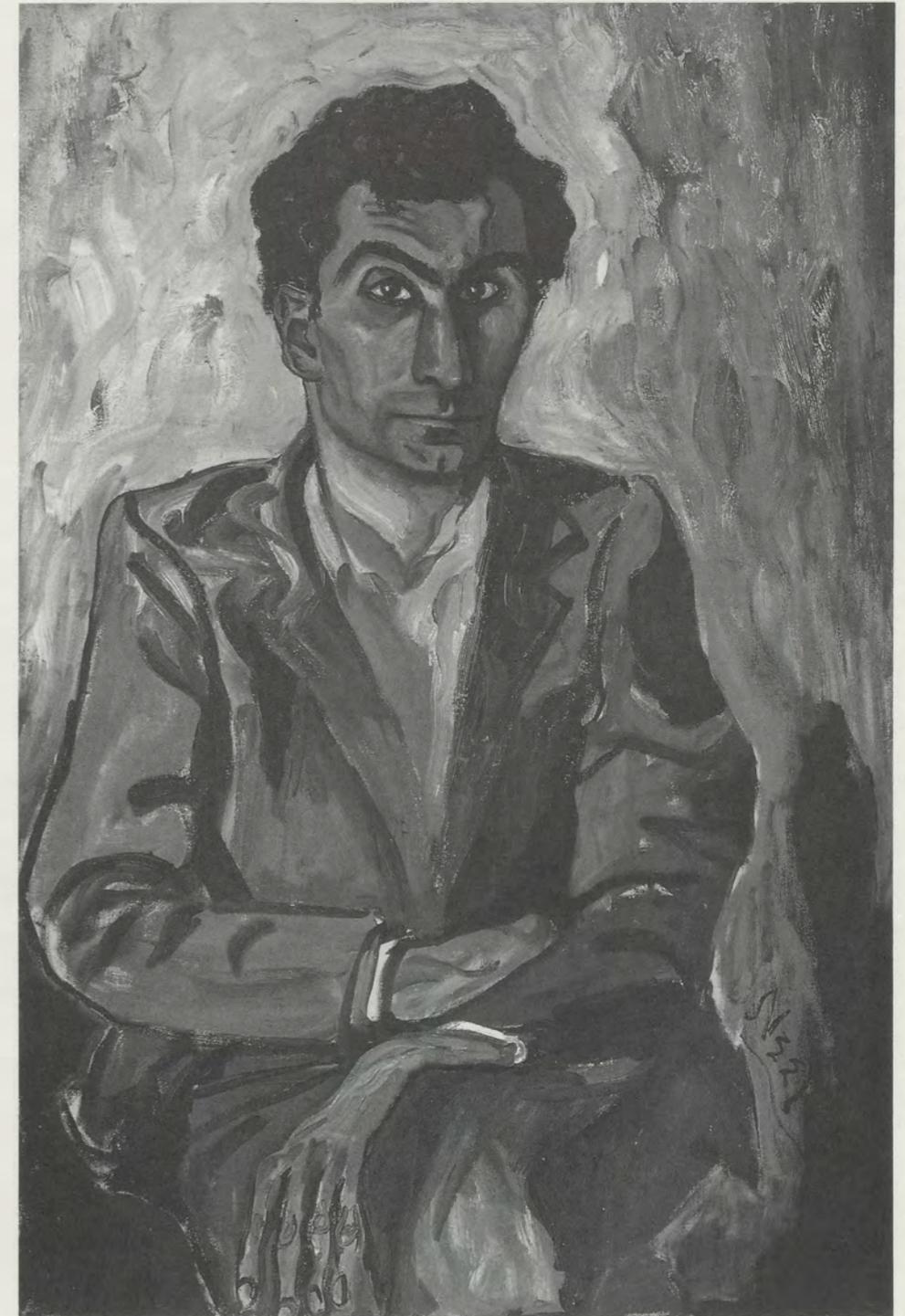
NANCY PRINCENTHAL

Im Gesicht erkennen wir den Ausdruck der Seele, und aufs Gesicht konzentrieren sich auch unsere kosmetischen Bemühungen, die mit der Praxis des Portraisten durchaus vergleichbar sind: beide Male geht es um den Entwurf eines figurativen Persönlichkeits-Bilds. «Die besten Selbstportraits entstehen, wenn der Maler nicht in die Seele sieht, sondern ausschliesslich aufs Gesicht», sagt Pat Steir zu ihren eigenen, kühn stilisierten Beispielen und verweist damit wohl nicht nur auf die Tatsache, dass spekulatives Betrachten weniger bringt als forschendes Sehen, sondern auch darauf, dass wer – andere oder sich selbst – portraitiert, auf die Lebensumstände und -gegebenheiten ebenso einzugehen hat wie auf die inneren Triebkräfte. Auch Neel begriff das Gesicht als Spiegel sozialer und persönlicher Erfahrung und nahm seine Oberfläche, ähnlich einer Leinwand, als Feld eines beständigen Wechselspiels zwischen beidem.

Da Sinn und Anziehungskraft des Portraits als psychologische Annäherung nie wirklich in Frage standen, bedurfte dieses Genre auch nie einer Ideologie und

entzog sich derart mehr oder weniger dem Zugriff der Kritik. So überrascht es nicht, dass Neel selten nach theoretischen Ansätzen gefragt wurde, zumal derlei Fragen wohl auch kaum viel gebracht hätten. «Ich kenne jede einzelne Theorie», sagte sie einmal, «aber wenn ich male, denke ich ausschliesslich an mein Gegenüber und mich.» Und mich. In für sie typischer Direktheit beschreibt Neel die Portraitmalerei als gegenseitige Beschäftigung miteinander, als folie à deux sozusagen, und auch als eine Art von Autobiographie. Rückhaltlose Aufrichtigkeit – ja selbst die Neigung zum Hässlichen – haben nichts Gemeines oder Effekthascherisches an sich, funktionieren vielmehr als Erlösung, als Leugnung der eigenen anhaltenden Schönheit. So war es denn schon angemessener und ergiebiger, wenn Neel immer wieder zu ihrem Leben befragt wurde, das in der Tat genug Material für eine aufregende Story hergab. Amerikana-Kindheit in einer Kleinstadt und Heirat mit einem galanten, aber geistlosen kubanischen Aristokraten; Verlust zweier Kinder durch Tod und Betrug und spektakulärer Zusammenbruch; in den 30er Jahren Wohnsitz in Greenwich Village, in den 40ern in Spanish Harlem; Liaisons mit einem opiumrauchenden Seemann, einem latein-

NANCY PRINCENTHAL ist Kunstkritikerin und Redaktorin von «The Print Collector's Newsletter».



ALICE NEEL, ARTHUR COHEN, 1959.
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 39 x 26" / 99,6 x 66,5 cm.

amerikanischen Nachtclub-Besitzer, einem in Russland gebürtigen Filmemacher und einem in Harvard ausgebildeten Reisebüro-Inhaber; ausserdem zwei Kinder, von denen eins Anwalt und das andere Arzt wurde.

Oftmals waren Neels Modelle vertraute Personen, Hauptfiguren in diesem epischen Drama: Ehemänner und Liebhaber, Söhne und ihre Familien, Nachbarn und Freunde. Der Rest in ihrer «Galerie», grosse und kleine Leute aus der Kunstwelt und anderswoher, scheint beim Modellsitzen ebenfalls die Unausweichlichkeit in Neels umschweifender Emotionalität zu spüren bekommen zu haben. In der fast zornigen und vielleicht auch ein wenig überdrüssigen Gespanntheit von BETSY MILLER (1979), in ARTHUR COHENS ebenso aufmerksamem Blick (1959) und in dem ein wenig gestörten Selbstvertrauen von MAN WITH WHITE SHIRT (1953) fing Neel nicht nur den Niederschlag einer sich abschottenden – oder aggressiven – physischen Präsenz ein, sondern gab zugleich auch etwas von der Begegnung zwischen Modell und Künstler wieder. Die – offensichtlich erschreckende – Erfahrung, vor dem Auge des Malers «festgenagelt» zu sein, ist im Bild gegenwärtig.

Ein- oder zweimal entzogen sich ihre Modelle der Herausforderung. JOSE ASLEEP (1928), das friedliche Gesicht bis zum Kinn unter einer unschuldigrosafarbenen Decke verborgen, die die Arme von unten (in Neelscher Analogie) wie die Blätter einer tropischen Pflanze hochhebt, ist ein freundlich-einnehmendes Bild. Zugleich hat es aber auch etwas Abweichendes, Regelwidriges. Grundsätzlich machte Neel niemandem Vorschriften. Sie liess den Leuten ihre Abwehrmechanismen und ging auf ihre Vorlieben für bestimmte Kleidung, Posen und Verhaltensweisen ein. Doch wenn diese mit ihren Tricks nichts ausrichten konnten, machte Neel ihrerseits daraus auch keinen Hehl. BEULAH HEIBEL (1947) sass für ihr Portrait ganz bestimmt nicht bequem. Mit gefalteten Händen und sorgfältig frontal ausgerichtet, sitzt sie da mit starr erhobenem Kopf, als müsste sie dem Schulphotographen Modell sitzen. Ihr Lächeln ist anatomisch unmöglich und gemalt, obwohl Neel nur malte, was sie sah – einen Ausdruck des Versuchs, wie auf einem Portrait auszusehen. Ihre Augen jedenfalls verraten sie. Sie sind zu weit geöffnet und schlagen zu tiefe Schatten, ihre Brauen sind zu stark gerunzelt, als dass sich der Eindruck von Gelassenheit einstellen könnte.

Wie so oft erkannte Neel auch hier «Klassen-Blindheit». Es springt ins Auge, wie wenig Heibel von ihrem gesellschaftlichen Hintergrund her gefasst war auf die Gegenüberstellung mit der Malerin. VIVIEN WECHTER (1963) scheint hingegen auszudrücken, dass sie eine gemalte Huldigung für durchaus angebracht hält. Ihr Schmuck, ihr Schal, ihr Make-up und ihr glänzendes schwarzes Kleid, ihre übereinandergeschlagenen Beine und eleganten Hände, vor allem aber ihr beflissenes Lächeln fügen sich bei Neel zum Abbild ihrer gesellschaftlichen Position zusammen. Auch weniger augenfällige Klassenmerkmale entgingen Neel nicht; die leisen Anklänge des Zeitgeistes spürte sie mit unbestechlich genauem Blick auf. IAN AND MARY (1971) ist eine urkomische Darstellung damaliger Hippie-«Heile-Welt»-Beziehungen zwischen den Geschlechtern: Marys langes, bussfertiges Gesicht mit abgewandtem Blick, ihre Hand in Ians Klammergriff und seine zehnfache Gelassenheit, die er auf der Bildfläche verbreitet, sagen alles. Solche Elemente ihrer Arbeit brachte Neel selbst gern auf einen Nenner. So bezeichnete sie beispielsweise das Portrait der GRUEN FAMILY (1970) als ein Bild mit sechs Lacklederschuh.

Doch bewegen sich derlei Charakteristika mehr oder weniger an der Oberfläche, und Neel zielte meist ebenso sehr auf Dinge, die tiefer verborgen liegen. So ist FRANK GENTILE (1948) ein unvergessliches Bild. Verschluss, düster, mit abwesendem Blick, hat der grinsende Gentile eine umwerfende Ähnlichkeit mit Robert de Niro und den Schauspielern seines Umfelds. Die Durchsetzungskraft (oder Raffinesse), die notwendig gewesen sein muss, ihn zum Stillsitzen zu bewegen, und seine Ungeduld bei der ganzen Prozedur sind unverkennbar. Sein etwas jungenhaft alberner, blassgrüner Pullover lässt ihn um so gefährlicher aussehen. Die Darstellung aufgestauter Energie, oder genauer gesagt verdrängter Aggression spielt in Neels psychologischer Disposition eine Schlüsselrolle. «Ein Grund für meinen schrecklichen Zusammenbruch: Ich habe meinen Gefühlen niemals freien Lauf gelassen», erzählte sie einmal Pat Hills. «Ich bin normaler als normal, eine bestens trainierte Neurotikerin.» Als gute Amerikanerin verachtete Neel das Zurschaustellen von Gefühlen, aber sie verfügte über genügend Erfahrung und Humor, um zu wissen, welchen Preis solche Unterdrückung fordert.



ALICE NEEL, BEULAH HEIBEL, 1947,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 30 1/8 x 20 1/8", 76,5 x 51,5 cm.

Latenz – im physischen wie im emotionalen Sinne – ist denn auch tatsächlich bei ihr ein stets wiederkehrendes Thema. Stellt sie schwangere Frauen dar, zeigt sie sie nicht freudestrahlend, sondern in eher unbehaglichem Zustand. BLANCHE ANGEL (1937), BETTY HOMITZKY (1968) und MARGRET EVANS (1978) sitzen alle drei auf der Stuhlkante und stützen sich ungelent mit den Armen ab. Ihre Last, präsent und schon vorweggenommen, tritt klar zutage. Dies sind zwar keine spezifisch politischen Bilder, doch verraten sie unübersehbar Neels emotionale Ambivalenz gegenüber ihren Pflichten als Mutter und Ehefrau. Mütter mit Kindern

sowie ganze Familien gehören zu ihren immer wiederkehrenden Themen, wobei das feine Netz ihrer vielfältigen Beziehungen untereinander ungeschminkt zutage tritt. THE ROBINSON FAMILY (1974) ist – wie auch Degas' FAMILIE BELLILLI, wo jedes Mitglied sitzt und schaut – offensichtlich kritisch gemeint. Und in den vielen Portraits von ihrer Schwiegertochter Nancy mit deren Kindern zeigt Neel die ganze Skala von Empfindungen zur Mutterschaft auf: Angst, Verwirrung und Erschöpfung ebenso wie Stolz und Glück.

Während es über Neels psychologischen Spürsinn keinen Zweifel geben kann, wird die visuelle Seite ihrer

ALICE NEEL, BETTY HOMITZKY PREGNANT, 1968,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND,
60 x 36" / 152,5 x 91,5 cm.



ALICE NEEL, MARGARET EVANS PREGNANT, 1978,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND,
57 1/4 x 38" / 145,5 x 96,5 cm.



Arbeit im Vergleich zur «erzählerischen» zuweilen in Frage gestellt. Nichtkommerzielle Portraitmalerei ist ein ziemlich einsames Unterfangen, und so sucht man denn auch vergebens nach einer vergleichbaren Werkgruppe. Fairfield Porter, den Neel ebenso schonungslos wie unvergesslich mit «einem faden Essen» verglich, sowie Alex Katz sind beide kühlere Künstler und selbstbewusstere Stilisten. Ann Beattie, deren bemerkenswerte literarische Leistung darin bestand, die Temperaturen in der amerikanischen Fiction-Literatur zum Sinken zu bringen, ist Autorin der jüngsten Katz-Monographie. Sie käme ganz schön in Bedrängnis,

wollte sie sich mit Neels Werk auseinandersetzen; nur Joyce Carol Oates, eine der letzten jener einsamen Vertreter der reinen Charakterisierungskunst, fände daran vielleicht noch Spass. Lucian Freud, der «europäische Andrew Wyeth», ist ein grossartiger Maler und ebenso seelenvoller wie scharfsichtiger Beobachter, doch sein visuelles Können ist weit besser als Neels, und das ist sein Hindernis. Während also Neel zu Recht ihre professionelle Ausbildung und handwerkliche Orientierung betont (Meisterwerke des traditionellen Realismus wie SAM, 1958, untermauern das) und auf die Rolle verweist, die Vorläufer wie Soutine, Munch und



ALICE NEEL, BLANCHE ANGEL PREGNANT, 1937,
PASTEL ON GRAY PAPER / PASTELL AUF GRAUEM PAPIER, 25 3/4 x 20" / 66 x 51 cm.



ALICE NEEL, FRANK GENTILE, 1948,
OIL ON CANVASBOARD / ÖL AUF MALKARTON, 28 x 22" / 71 x 56 cm.



ALICE NEEL, THE SPANISH FAMILY, 1943,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 34 x 28" / 86,5 x 71 cm.

Goya (an den THE SPANISH FAMILY, 1943, eine bewusste Hommage zu sein scheint) für ihre Arbeit gespielt haben, ist ihr Dialog mit den zeitgenössischen Malern eher unbeständig.

Man kann sich darüber streiten, ob Neels frühe und stetige Isolierung von der Kunst-Gemeinde Grund oder Folge einer letztlich zweifellos beabsichtigten Unabhängigkeit war. Doch auf die Frage, ob sie von durch und durch künstlerischen Impulsen getrieben sei, gab sie ihre eigene doppelstimmige Antwort: «Ich glaube, wenn ich nicht Künstlerin wäre, hätte ich Psychiaterin werden können», sagte sie, «nur hätte ich nicht

gewusst, was ich den Leuten raten sollte.» Und das ist der springende Punkt. Neel hatte keine weltverbesserische Ader, und ohne die wäre aus ihr wohl keine gute Psychiaterin geworden. Und auch mit psychologisch-analytischer Literatur hätte sie wohl nicht viel anfangen können, da die Wirkung sie immer viel mehr interessiert hat als die Ursache. Unbeirrt und aus tiefster Seele war sie Beobachterin, und vor allem Beobachterin dessen, was sich nicht sagen lässt. Ihr Geschick, ihre Neugier und ihre durchdringenden Ein-Blicke: all das war visueller Natur.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)