

EL PENSAMIENTO DE DELEUZE Y LA PINTURA DE L. FREUD

The Thought of Deleuze and work of L. Freud.

Ricardo Etchegaray¹ (USAL, UNLaM, UNLZ)

ricardoetchegaray@gmail.com

Resumen:

Este artículo intenta leer la obra del pintor Lucian Freud desde el marco conceptual abierto por el pensamiento estético de Gilles Deleuze. Se parte de lo expresado en las pinturas y de la reflexión de los críticos para alcanzar los conceptos filosóficos que permitan responder a los problemas del presente.

Palabras clave: ESTÉTICA, SENSACIÓN, PENSAMIENTO, DELEUZE.

Abstract:

This article attempts to read the work of painter Lucian Freud from the conceptual framework opened by the aesthetic thought of Gilles Deleuze. It begins with what is expressed in the paintings and critical reflection to achieve the philosophical concepts which respond to the problems of the present.

Key Words: AESTHETICS, SENSATION, THOUGHT, DELEUZE.

1. El cuerpo desnudo en Lucian Freud

Todos mis desplazamientos figuran por principio en un rincón de mi paisaje, son transportados al mapa de lo visible. Todo lo que veo está a mi alcance por principio, al

¹ Profesor de Filosofía por la UBA, Magister en Ciencias Sociales por la UNLaM, Doctor en Filosofía por la Universidad del Salvador. Docente e investigador en la UNLaM, UNLZ Y USAL. Coordinador de Filosofía en el Curso de Admisión de la UNLaM. Sus obras más recientes son *¿Cómo no sentirme así? ¡Si ese perro sigue allí! Sobre la permanencia de la ideología* (2009) *Introducción a los modelos de pensamiento en las filosofías, las ciencias, las artes y las técnicas*, (2007) *Introducción a los modelos de pensamiento dialéctico, fenomenológico, hermenéutico y existencial* (2007).

alcance de mi mirada al menos, realizado en el mapa del 'yo puedo'².

A comienzos de la década de 1960, los pintores Michael Andrews, Frank Auerbach, Leon Kossoff, Lucian Freud, Ronald Kitaj, Francis Bacon, Graham Sutherland y Paula Rego, entre otros, comenzaron a estrechar lazos entre sí dando lugar a la formación de un grupo conocido como *Escuela de Londres*. Tal vez el único rasgo que todos ellos tengan en común (si no se considera la exterioridad de vivir al mismo tiempo en la capital inglesa) sea cierta defensa de la pintura (des)figurativa. Lucian Freud y Francis Bacon comparten, además, dos características curiosas: ambos son descendientes de hombres ilustres³ y ambos han centrado su obra en el ser humano y particularmente en los cuerpos humanos⁴, como vía de acceso a la condición humana contingente, sin fundamento último⁵. El primero, obsesionado por los detalles, revela el esplendor y el deterioro de la carne, a mitad de camino entre el hiperrealismo y el expresionismo. El segundo somete las imágenes a deformaciones que lo sitúan a medio camino entre la figuración y el arte abstracto⁶.

Lucian Freud pintó sus primeras obras en cercanías del surrealismo, reuniendo personas y cosas en relaciones inusuales. Hacia la década de 1950 comenzó a pintar retratos, utilizando la técnica del *impasto* y una paleta de colores usualmente neutros. "En sus talleres, Freud indaga en la alquimia de la

² MERLAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 15-16.

³ Lucian Freud (1922-2011) es nieto del fundador del Psicoanálisis Sigmund Freud; Francis Bacon (1909-1992) es descendiente de su homónimo del siglo XVI, filósofo, abogado, canciller de Inglaterra y precursor del método empírico en las ciencias.

⁴ "Hacia 1947 [Lucian Freud] conoció a Francis Bacon, con quien compartiría la amistad y esa inclinación por pintar el cuerpo de maneras no complacientes", VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico", en:

<http://aulavisual.comunidadviable.cl/content/view/1026862/LUCIAN-FREUD-TRAS-LOS-PLIEGUES-DE-LA-CARNE-O-EL-RETRATO-PSICOLOGICO-Par-Adolfo-Vasquez-Rocca.html#content-top>

⁵ "El hombre –dice Bacon- hoy se da cuenta de que no es más que un accidente, un ser completamente fútil que debe continuar jugando el juego sin que haya una razón [para continuar haciéndolo]" Bacon, entrevistado por Sylvester, Octubre de 1962, (SYLVESTER, David, *Interviews with Francis Bacon*, Londres: Thames & Hudson, 1993, p. 28). Cf. RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991, capítulo 4.

⁶ "Pintar un retrato -afirma Bacon- es caminar por una cuerda floja entre lo que se conoce como pintura figurativa y la abstracción" (Bacon, citado en La Haya, Gemeentemuseum Den Haag, Francis Bacon, Enero-Mayo 2001).

pintura: utiliza, por ejemplo, un blanco muy rico en óxido de plomo (el legendario Cremnitz White, una variedad de blanco que contiene más del doble de óxido que otros blancos menos ‘pesados’), para conferir a la piel de sus retratos y autorretratos una textura única”.⁷

Su encuentro con Francis Bacon fue decisivo, ya que fue quien le empujó a desligarse de las limitaciones del dibujo⁸ para crear el hecho pictórico. “Sus pinceladas se volvieron rudas y angulosas, sin que ello supusiera traicionar su gusto por el detalle. La obra de Freud es íntima, desgarrada, desoladora. Los cuerpos flácidos de sus modelos perturban al espectador con una intensidad autobiográfica que casi siempre está lejos de cualquier intención sexual”⁹.



⁷ DÍEZ ÁLVAREZ, Javier, “Lucian Freud: La pintura del cuerpo y el cuerpo de la pintura” en *Arte, individuo y sociedad*, No. 7, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Madrid. 1995.

⁸ “No he dibujado nunca. Empiezo directamente sobre la tela. Ataco de inmediato la tela... Dibujo, quizás, con la pintura. Pero si dibujara, las imágenes no saldrían iguales para mí. Porque sabe, el dibujo es muy cerebral. Para usar realmente el dibujo hay que tener una noción exacta de lo que se quiere hacer. Y yo me fijo más bien en si funciona, la cosa que me viene. Yo lo llamo accidente” (Francis Bacon. Pintor. Una entrevista <http://www.tijeretazos.net/Alexanderplatz/Bacon/Bacon001.htm>)

⁹ Cf. <http://www.arteseleccion.com/maestros-es/freud-lucian-185>

El pintor en su taller

“Quiero –dice Freud- que la pintura funcione como carne.”¹⁰ Por eso, no trabaja con modelos profesionales, porque cree que se mantienen protegidos tras una vestimenta que los oculta *aun cuando estén desnudos*¹¹ ¹². “Freud prefiere retratar a la gente común, sin ropa, para que le revelen los ‘aspectos más básicos de sus instintos y sus deseos’”.¹³ Retrata a sus amigos, a sus amantes, a sus familiares y a otros pintores, gente cercana de su entorno, de la vecindad o empleados domésticos, a quienes somete a largas jornadas de trabajo, diariamente, durante semanas o meses, según el tiempo que él considere que requiere la obra¹⁴. “El tema es autobiográfico -dice en sus memorias-, cuanto tiene que ver con la esperanza y la memoria y la sensualidad y la participación, la verdad... Pinto gente, no por lo que quisieran ser, sino *por lo que son*”.¹⁵

¹⁰ BONIN, P., “Lucian Freud: la pintura como carne”, en: http://www.conspiratio.com.mx/conspiratio/?page_id=736

¹¹ También F. Bacon hace referencia a esta “piel” que no permite acceder a la realidad, a la animalidad, a la corporeidad de los modelos. “Mezcla el óleo con polvo y arena con el fin de obtener texturas idénticas a las de un rinoceronte. No exento de picardía, Bacon explica que la piel de ese paquidermo lo ayudaría a pensar en la textura de la piel humana” (AKERMAN, M., “Algunos aspectos grotescos de la imaginería de Francis Bacon”, en: <http://knol.google.com/k/aspectos-grotescos-del-arte-de-bacon#referencias>).

¹² “En el orden simbólico, incluso cuando estamos desvestidos, no estamos realmente desnudos, pues la piel misma hace el papel de ‘vestido de la carne’” (Žižek, S., *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI, 1999, p. 206).

¹³ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”.

¹⁴ DI MAGGIO, Nelson, “Lucien Freud: la pintura devenida carne”, en:

<https://sites.google.com/a/voces.com.uy/web/cultura-1/lucienfreudlapinturadevenidacarnepornelsondimaggio>

¹⁵ Cf. <http://elzo-meridianos.blogspot.com/2008/07/lucian-freud.html> . Énfasis nuestro.



Benefits Supervisor Sleeping II (1995)

“Mis modelos –ha dicho Freud- me interesan *en cuanto animales*. Quiero usar, registrar y observar rasgos particulares acerca de una persona determinada.”¹⁶ No pinta rostros hermosos ni cuerpos bellos¹⁷. No sigue los parámetros de la belleza publicitaria. No toma los cuerpos como objetos, como cosas o como instrumentos. Son cuerpos que perturban, que presentan un ser humano desprotegido, desnudo. “Hay algo que se repite en su obra: la escena de un cuerpo vestido junto a uno desnudo”¹⁸.

¹⁶ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”. Énfasis nuestro.

¹⁷ “No se trata de la belleza de los cuerpos: la inmensa mayoría de los desnudos de Freud, masculinos y femeninos, siempre tienen algo humanamente deforme, víctimas de la edad, el descuido, el abandono, la obesidad, el desencanto, los estragos de la quimioterapia o las sopas de sobre. Tampoco se trata de la obscenidad: siempre hay una palmaria pureza en esos cuerpos desnudos, abandonados sin otro impudor que la desilusión” (QUIÑONERO, J. P., “El misterio de los desnudos de Lucien Freud”, en: <http://abcblogs.abc.es/pasajes/2010/3/9/misterio-los-desnudos-lucien-freud/>)

¹⁸ GELOS, Natalia, “Lucien Freud: la intensa historia del artista vivo más caro de la historia”, en: <http://edant.clarin.com/diario/2008/05/19/sociedad/s-03201.htm>



Naked man with his friend (1978/1980)

Óleo sobre tela. 90,2 x 105,5 cm

“La carne así se ve más expuesta. Sus pinceladas cargadas plasman rostros que parecen advertir que la vida no es armoniosa, que a menudo se aleja de aquello deseado. Esos rasgos fueron destacándose en su pintura”¹⁹. Las pinturas rechazan explícita y crudamente los modelos hegemónicos de corporeidad y belleza. Sin embargo, no se trata de un arte reactivo ni de un antiarte que considere a los paradigmas vigentes como expresión de los valores decadentes de la burguesía. Quiere hacer presente la verdad, pintar a la gente por lo que es, no por lo que aparenta o figura ser.²⁰

Lo más sorprendente de la obra de Lucian Freud es su conocimiento y su pasión por la carne, por los volúmenes (untuosos, cargados de erotismo, a veces monumentales), por los pliegues, por el deseo (baste ver su obsesión por los genitales, muchos de sus modelos yacen con las piernas abiertas) donde

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ “En adelante mi cuerpo puede soportar los segmentos sacados de los otros, en cuanto mi sustancia pasa en ellos; el hombre es espejo para el hombre” (MERLAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, p. 26).

comprobamos que no solo la mente hace memoria, la hace también el cuerpo.²¹

“El tema es autobiográfico” –dice-. Quiere pintar su propia vida, su propio cuerpo como memoria y esperanza. Pero, entonces, ¿por qué pintar los cuerpos de los otros? ¿Por qué no pintar solo autorretratos? Pareciera que es más difícil pintar la verdad del propio cuerpo que la del de otras personas. Tal vez porque en gran medida llegamos a nosotros mismos a través de los otros. Si consideramos que el conocimiento de los otros está completamente deformado por los clichés, por los modelos impuestos, por la ideología e, incluso, por la razón y por la ciencia, se puede vislumbrar porqué comienza por pintar a la gente que forma parte de su vida y de su propio cuerpo. Pero los pinta “por lo que son”, no por lo que quisieran ser o lo que creen ser. Tal vez, por esta misma razón, “él mismo no se retrató desnudo hasta pasados los 70 años”²².

Lucian Freud es el pintor del cuerpo. No son los cuerpos ideales esculpidos en el mármol por Cálamis, Mirón o Fidias. No son los cuerpos incorpóreos (valga la contradicción) de Rafael o Fray Angelico. No son los cuerpos corpulentos (valga la redundancia) de Miguel Ángel. No son los cuerpos martirizados del Cristo o de los santos cristianos de los pintores del barroco. No son los cuerpos de la realeza pintados por Velázquez. No son los cuerpos racionales de David. No son los cuerpos titánicos de Goya. No son los cuerpos de los trabajadores de Carpani o de Quinquela Martín. No son los cuerpos oníricos de Dalí o del surrealismo. Se trata de pintar el *cuerpo real*, el *cuerpo verdadero*²³. Considérese un caso concreto.

²¹ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”.

²² Ver infra Autorretrato de 1996. Cf. <http://www.arteseleccion.com/maestros-es/freud-lucian-185>

²³ “Y en las crucifixiones de uno [Bacon], y en los amasijos de carne descompuesta -llamamos vida al peculiar modo que tiene el cuerpo de descomponerse- del otro [Lucian Freud], la pintura europea despliega su última verdad después de Auschwitz, después de la constancia -que el abuelo [Sigmund Freud] diseccionó veinte años antes- de que la carne que amamos es la carne que ansían todos los predadores. E idéntico nuestro deseo: desgarrarla” (ALBIAC, G., “La carne de los predadores”, en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-03-2010/abc/Opinion/la-carne-de-los-predadores_1149030601.html).

Benefits Supervisor Sleeping



Benefits Supervisor Sleeping (1995)

Benefits Supervisor Sleeping es una pintura al óleo sobre una tela de 151,3 cm. por 219 cm. Retrata a Sue Tilly, jefa de la Oficina de Empleos (*Job Centre*) durante 30 años y biógrafa de Leigh Bowery (otro de los “modelos” de Freud). En la tela, la “gorda Sue”, con sus 127 kgs., posa desnuda, de cuerpo entero, recostada sobre el lado derecho en un sillón. Se trata de un tema repetido en las pinturas de Freud: personas comunes, del ámbito cotidiano del pintor son retratadas desnudas, en *poses reposadas*. “El catálogo [de la exposición] destaca que esta obra ‘es un ejemplo impresionante y atrevido del poder crudo del realismo de Lucian Freud y de su extraordinaria habilidad para capturar la sorprendente realidad de la vida en todo su asombro ingenuo, tosco e incómodo. Es impresionantemente pictórico pero quizá solo ‘ingenuo’”.²⁴

El título de la obra informa que la supervisora duerme. No se trata, sin embargo, de una posición natural ni espontánea. El cuerpo *está forzado*²⁵ en

²⁴ “The catalogue entry remarks that this work ‘is a bold and imposing example of the stark power of Lucian Freud’s realism and his extraordinary ability to capture the startling actuality of life in all its awkwardness, discomfort and artless wonder’. It is impressively painterly but perhaps just ‘artless’.” <http://www.thecityreview.com/s08ccon1.html>

²⁵ Cf. infra las referencias a las clases de Deleuze sobre F. Bacon. Cf. DELEUZE, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, pp. 49 ss.

varios sentidos. El sillón sobre el que reposa sugeriría una siesta reparadora en medio de la actividad, pero la desnudez completa está en contraposición con dicha suposición. El reposo natural de ese cuerpo requeriría de un espacio mayor, como una cama, pero se ve forzado a contraerse dentro de un espacio insuficiente. La cabeza recostada sobre el apoyabrazos evidencia la incomodidad de la postura. El entrecejo fruncido y los labios apretados expresan el fastidio del cuerpo encajado en un lugar demasiado estrecho y reducido. La superficie dura del soporte hace añorar una almohada blanda y acogedora que está ausente.²⁶

El sillón, diseñado para sentarse, no se adapta a la función de cama sin rebelarse y expulsar lo que excede sus límites. Las rodillas y los muslos, el abdomen y los pechos, desequilibran el cuerpo de la supervisora y lo empujan fuera del sillón, hacia el piso y, eventualmente, hacia el espectador. La mirada del pintor se sitúa por encima de la imagen, potenciando la sensación de gravedad y caída. Las líneas verticales de las maderas del piso acentúan la pesadez del conjunto cuerpo-sillón. Si se tienen en cuenta las dimensiones de la pintura (que amplían las medidas reales) y que el marco no alcanza a encuadrar todo el sillón, se puede percibir claramente la sensación de inseguridad que tiene que experimentar el espectador parado frente al cuadro.



En esta foto se muestra el tamaño real del cuadro

²⁶ Sue declaró en un reportaje: “For the first picture –una pintura anterior- I had to lie on the floorboards in a most uncomfortable position with Leigh and Nicola, the woman he married, and a dog. I was in agony and I thought about giving up. But we work hard in my family so I stuck it for the whole nine months.”

Ver: <http://www.thisislondon.co.uk/standard/article-23477097-freuds-jobcentre-muse.do>

El brazo izquierdo de la modelo, que se extiende sobre el respaldo del sillón en un esfuerzo sostenido por retener la masa corporal dentro del mueble, acentúa la provisionalidad y la precariedad de la situación. Si la supervisora llegase a dormir profundamente, debilitando la voluntad que sostiene al brazo y a la mano prensada, una masa de carne de 127 kilos acabaría por aplastar al espectador circunstancial. El brazo derecho está totalmente hundido debajo del cuerpo. Solo se pueden percibir las puntas de los cuatro dedos sin la palma de la mano, en un esfuerzo por evitar que el seno derecho se fluidifique sobre el sillón. La rodilla derecha, el abdomen y los pechos, esferas fermentadas como bollos de pizza, desbordan completamente las fuerzas de contención, desplazándose como aludes incontenibles.

Michele Leight²⁷ compara a la supervisora del retrato de Freud con las mujeres regordetas de Rubens, teniendo tal vez en mente *Las tres gracias* o quizá *La toilette de Venus*. No obstante, hace notar las diferencias: la supervisora es mucho más gorda y mucho menos atractiva que las figuras del pintor flamenco. Por otro lado, todas las mujeres de Rubens son regordetas, mientras que no ocurre lo mismo con Freud. De hecho, Sue es la única gorda, aunque es la modelo en varias pinturas. Sin embargo, Leight no hace mención de una diferencia fundamental: Sue no es una gracia ni una diosa; no pertenece al ámbito celeste sino al humano, terrestre y mortal. No representa la perfección sobrenatural, ni siquiera la armonía de la naturaleza. No es la encarnación del ideal sino la carnalidad real²⁸.

Por otro lado, los retratos de Freud no se proponen *copiar* o *representar* al modelo. El pintor ha declarado en varias oportunidades que no le gusta trabajar con modelos profesionales porque, dice, 'de tanto ser miradas, les ha salido una segunda piel²⁹'. La excepción ha sido el retrato de la famosa modelo

²⁷ <http://www.thecityreview.com/s08ccon1.html>

²⁸ Leight no tiene en cuenta a las "gorditas" del pintor colombiano Fernando Botero, pero la comparación con el cuadro de Freud no sería procedente ya que el primero tampoco trata de pintar el cuerpo real.

²⁹ "Ya les han mirado tanto que les ha crecido una nueva piel, cuando se quitan la ropa no se quedan desnudos, su piel se ha convertido en otra prenda de vestir".

http://www.elcultural.es/version_papel/SEMBLANZAS/11037/Lucian_Freud/

británica Kate Moss en 2002, del cual dijo que “no funcionó realmente”³⁰, que no le salió.

Mi propia idea del retrato nace de *la insatisfacción con los retratos que se parecen a la gente*. Quisiera que mis retratos sean de la gente, no como la gente. Que no tengan el aire del modelo, sino que sean el modelo. En lo que a mí respecta, la pintura es la persona. Quiero que el cuadro funcione tal y como la carne funciona.³¹

Freud no busca que el retrato se parezca al original³². La pintura no tiene que ver con representación ni con la copia³³. En una entrevista, Sue Tilly declaró: “Tengo que ir a la exhibición [de la pintura en la que posa desnuda]. Estoy segura que nadie me reconocería”³⁴, precisamente porque no se trata del parecido. Se ha dicho de Freud que es un pintor *realista*, incluso hiperrealista. Eso es verdad, a condición de que no se entienda que una fotografía reproduce

³⁰ Cuando le preguntaron qué era lo que no había salido, Freud les respondió que era como preguntarle a un jugador de fútbol porqué no había convertido ningún gol en el partido. Cf. http://www.cooperativa.cl/p4_noticias/site/artic/20061008/pags/20061008114747.html En sus clases en la Universidad de Vincennes, Deleuze lo dice de esta manera: “¿Qué pasa cuando el color no asciende, cuando el color no prende en la hoguera? Es preciso que el color brote de esta especie de horno, de este horno catástrofe. Quizás no brote, no prenda, no se cocine o se cocine mal. [...] ¿Cuál es el peligro de que los colores no asciendan? Los pintores lo dicen muy bien. Son los colores pantano, es un pantano, una ciénaga. ‘Un desastre, un desastre... He hecho un desastre’. Es gris, es grisalla [*grisaille*]. Los colores que no ascienden, los planos que caen unos sobre otros... Es terrible, es la confusión. En el extremo, esto produce cuadros desagradables” (DELEUZE, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, pp. 33 y 35).

³¹ BONIN, P., “Lucien Freud: la pintura como carne” en: http://www.conspiratio.com.mx/conspiratio/?page_id=736.

³² La artista Alexa Meade ensayó la experiencia inversa: pinta sobre las modelos reales y después las fotografía, logrando un efecto pintura. De esa manera logra que el modelo real no se parezca a sí mismo y evita la fotografía representativa, la fotografía-copia. Cf. <http://es-us.noticias.yahoo.com/fotos/pinturas-de-carne-y-hueso-1319645290-slideshow/1-photo-1319231544.html>

³³ “La palabra imagen tiene mala fama –dice Merlau-Ponty- porque se ha creído atolondradamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y la imagen mental un dibujo de ese género en nuestra confusión privada. Pero si en efecto ella es nada de eso, tampoco el dibujo y el cuadro pertenecen, lo mismo que la imagen, al en sí. Son el adentro del afuera y el afuera del adentro, que hacen posible la duplicidad del sentir, y sin los cuales nunca se comprenderá la casi-presencia y la visibilidad inminente que constituyen todo el problema de lo imaginario” (MERLAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, pp. 19-20).

³⁴ <http://www.thisislondon.co.uk/standard/article-23477097-freuds-jobcentre-muse.do>

mejor la realidad que un dibujo o una pintura. La pintura es más real que la fotografía e incluso más real que lo fotografiado en la fotografía. “El cuerpo se funde en la acción creadora que lo reconoce”³⁵, se hace real en la pintura.

“Quiero que la pintura funcione como carne” –dice Freud. ¿Qué significa “que la pintura funcione como carne”? ¿Cómo funciona la carne? ¿Qué es la carne? El crítico Juan Pedro Quiñonero escribe: “Carne mortal. Sus cuerpos desnudos son víctimas de mortales estragos; y están caídos en el purgatorio o calvario de una devastadora vida moderna”.^{36 37} Estos críticos no comprenden la pintura de Freud, no ven la realidad ante sus ojos. No se trata *de víctimas* en ningún sentido. Los críticos y comentaristas recuerdan que las agobiantes jornadas de trabajo son realizadas *con el consentimiento* de las o los modelos. No hay víctimas o victimarios. Tampoco se trata de caída en el purgatorio, en el calvario o en el infierno y no parece que convenga hablar de caída en la realidad. Sin dudas, la realidad *gravita*.

El cuerpo no es la cárcel del alma. El cuerpo no es el cadáver que deviene polvo entre el polvo. El cuerpo no es el animal que hay que domar. El cuerpo no es lo que ocupa un lugar en el espacio. El cuerpo no es fuerza de trabajo.

En la pintura de Freud, el alma es la cárcel del cuerpo. Las costumbres, los prejuicios, los clichés³⁸ son los que coartan y avergüenzan al cuerpo. En el cuadro el cuerpo está vivo, es un cuerpo viviente, *animal*^{39 40}. Es un cuerpo

³⁵ DÍEZ ÁLVAREZ, Javier, “Lucian Freud: La pintura del cuerpo y el cuerpo de la pintura”.

³⁶ <http://www.abc.es/20100308/cultura-arte/lucian-freud-pintura-carnal-20100308.html>

³⁷ Cf. VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”.

³⁸ “Diría que la lucha contra el cliché es la lucha contra toda referencia narrativa y figurativa” (DELEUZE, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, p. 65).

³⁹ Animal es el ser que tiene alma, ánima. Ésta es la que anima al cuerpo, es el impulso vital. Animal y viviente son sinónimos.

⁴⁰ “El problema –dice Deleuze- no es ser esto o aquello como ser humano, sino devenir inhumano, el problema es el de un universal devenir animal: no confundirse con una bestia, sino deshacer la organización humana del cuerpo, atravesar tal o cual zona de intensidad del cuerpo, descubriendo cada cual qué zonas son las suyas, los grupos, las poblaciones, las especies que las habitan.” (DELEUZE, Gilles, *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 22). “Spinoza no cesa de asombrarse del cuerpo. No se asombra de tener un cuerpo, sino de lo que puede el cuerpo. Y es que los cuerpos no se definen por su género o por su especie, por sus órganos y sus funciones, sino por lo que pueden, por los afectos de que son capaces, tanto en pasión como en acción” (DELEUZE, Gilles-PARNET, Claire, *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 70).

luminoso en un espacio deteriorado, opaco, deprimente y sucio. “Mis modelos – dice Freud- me interesan en cuanto animales.”⁴¹ En cuanto animales “de rapiña” –agregaría Nietzsche-, no domados e indomables. En la pintura, el cuerpo *viviente*⁴² desborda el espacio al que se pretende reducirlo o constreñirlo. La carne flácida se pliega y se despliega, se derrama, se desplaza y amenaza salirse del sillón, del lienzo, del marco. No es fuerza de trabajo sino magma, plancton, nebulosa galáctica. Es un cuerpo que ha logrado vencer la falsificación de la piel, de la apariencia. Un cuerpo que pudo superar el cuerpo como obstáculo, como impedimento, como separación.

No es un cuerpo abierto en sus heridas u orificios. No muestra la abertura del sexo, no tiene la boca abierta. Ni siquiera los ojos están abiertos. Se trata de una abertura mucho más primitiva: la abertura de la que procede toda realidad, la abertura que los antiguos griegos llamaban *kaos*. No es un cuerpo ideal, escultural, geométrico o mecánico. Es un cuerpo real, viviente, híbrido, desmesurado, monstruoso, caótico. La pintura nos pone ante el cuerpo real, incluso más real que el cuerpo de la supervisora ofrecido como modelo. El cuadro *manifiesta más* que el cuerpo percibido o fotografiado de la modelo. En singulares ocasiones, el Freud autorizó un experimento crucial: dejó que un fotógrafo retratara a la modelo que estaba posando, al pintor mientras trabajaba y a la pintura en progreso. El resultado es sorprendente. (Véanse las imágenes abajo). La fotografía resulta *poco real*. No muestra la verdad, en el sentido hegeliano, de la persona.

⁴¹ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”, en:

<http://aulavisual.comunidadviable.cl/content/view/1026862/LUCIAN-FREUD-TRAS-LOS-PLIEGUES-DE-LA-CARNE-O-EL-RETRATO-PSICOLOGICO-Par-Adolfo-Vasquez-Rocca.html#content-top>

“No habréis definido un animal en tanto que no hayáis elaborado la lista de sus afectos” (DELEUZE, Gilles-PARNET, Claire, *Diálogos*, p. 70).

⁴² “El pintor ‘aporta su cuerpo’, dice Válerý. Y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transustanciaciones hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino un entrelazado de visión y movimiento” (MERLAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 15).



La pintura (real) y la fotografía (copia)

Se ha hablado de la indefensión, de la desprotección, de la vulnerabilidad de los cuerpos desnudos. Vásquez Rocca escribe: “El cuerpo desnudo clama por ser cubierto no tanto contra el frío y la lluvia como contra la mirada de los que van vestidos. Ser desvestido es la humillación final, de manera que solo sobre la premisa de la confianza se desnuda uno voluntariamente poniéndose, por medio de la transición a la desnudez, en

poder del otro.”⁴³ Ser desvestido y estar ante la mirada de otros que están vestidos es humillante, pero no lo es desvestirse voluntariamente. Al contrario, ello evidencia confianza en el otro, sobre todo en tanto esta decisión nos pone en poder del otro. No se trata, entonces, del poder que humilla, que manda desvestirse bajo amenaza. Se trata en cambio del confiado y amoroso ponerse en manos del otro, como ocurre con los amantes, o con las relaciones familiares, o con la amistad.

Di Maggio lo dice de esta manera:

Quizá [Freud] fue el último gran pintor del siglo veinte, con enorme capacidad para diseccionar con el pincel las oscuras palpitations de la psicología de sus modelos. Pero lo hizo a través de los cuerpos, en enfoques compositivos inéditos, escorzos de modelos (ceranos a Klimt) de amplia sexualidad, hetero y homosexual, descubiertos en su entera animalidad. Cuerpos agresivamente perturbadores, sin disimular su desparramada obesidad, casi siempre durmiendo en camas o sillones, indolentes, en multiplicados pliegues de flácida gordura, para captarlos más desprotegidos y vulnerables, en un implícito acuerdo de voluntades compartidas.⁴⁴

Ponerse voluntariamente en una posición desprotegida y vulnerable solo se hace sobre la base de la confianza en el otro. Esta confianza, implícita en la obra, es la base para que se desarrolle otra confianza: la del espectador y del pintor. Lucian Freud quiere crear esta confianza poniendo a los cuerpos en su desnudez más cruda frente a la mirada del espectador. “Sobre ello Freud ha dicho que esta sensación de incomodidad o vergüenza ante la evidencia de sus

⁴³ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”, en:

<http://aulavisual.comunidadviable.cl/content/view/1026862/LUCIAN-FREUD-TRAS-LOS-PLIEGUES-DE-LA-CARNE-O-EL-RETRATO-PSICOLOGICO-Par-Adolfo-Vasquez-Rocca.html#content-top>

⁴⁴ DI MAGGIO, Nelson, “Lucien Freud: la pintura devenida carne”, en:

<https://sites.google.com/a/voces.com.uy/web/cultura-1/lucienfreudlapinturadevenidacarnepornelsondimaggio>

desnudos es su aliada ya que la pintura debe sacudir y provocar al espectador y, a partir de ello, se inicia el diálogo, el involucramiento entre la obra y la mirada del espectador.”⁴⁵ El diálogo es imposible sin esta confianza mutua. Lograr la confianza del modelo, manifiesta en la obra. Lograr la confianza del espectador, haciendo que él mismo se desnude frente al cuadro. “Sacudir y provocar” no tienen un sentido agresivo. Al contrario, es un requerimiento de confianza. El pintor quiere producir esa confianza en el espectador presentando la confianza del modelo. Incluso, poniéndose él mismo como modelo desnudo. Ésta parece ser la diferencia decisiva con otras obras en las que el pintor se desnuda, como el autorretrato de Durero o el de Egon Schiele, en los que estos pintores no se desnudan ante el público.



Durero: Autorretrato (1500-1505)

Schielle: Autorretrato (1911)

⁴⁵ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”, en:

<http://aulavisual.comunidadviable.cl/content/view/1026862/LUCIAN-FREUD-TRAS-LOS-PLIEGUES-DE-LA-CARNE-O-EL-RETRATO-PSICOLOGICO-Par-Adolfo-Vasquez-Rocca.html#content-top>



E. Schiele, *Autorretrato* (1910) Lucian Freud, *Painter Working, Reflection* (1993)

“He aquí por qué [los pintores] han amado frecuentemente (ellos aman aún: que se vean los dibujos de Matisse) representarse a sí mismos en tren de pintar, agregando a lo que veían entonces lo que las cosas veían en ellos, como para atestiguar que hay una visión total o absoluta, fuera de la cual nada permanece, y que se encierra en ellos mismos”.⁴⁶

7. Pintar la fuerza sobre el propio cuerpo

El pintor británico de origen alemán Lucian Freud, ha reconocido en alguna ocasión que durante su juventud tuvo que enzarzarse más de una vez en alguna reyerta. ‘No es que me gustase, pero es que la gente me decía cosas para las que la única respuesta posible me parecía que eran los golpes’, ha dicho el considerado por muchos maestros del retrato. La casa Sotheby's subastará el 10 de febrero⁴⁷ en Londres un autorretrato que el artista pintó hace 30 años, tras llegar a las manos con un taxista en uno de esos días alcohólicos en los que frecuentaba a su amigo, el también pintor

⁴⁶ MERLAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 27.

⁴⁷ Esta nota fue escrita el 20/01/2010 en Madrid.

Francis Bacon. Recortado como por el zoom de una cámara, el autorretrato muestra el rostro del artista únicamente desde los labios hasta la punta de su desordenado pelo. Con especial énfasis en la mirada iracunda y el ojo amoratado de Freud. Sotheby's valora la obra entre 3 y 4 millones de euros. El cuadro ha sido comparado por la casa de subastas con *Autorretrato con oreja vendada con pipa* de Van Gogh o con el *Autorretrato con herida en el ojo* de Francis Bacon. Para los expertos en arte de Sothebey's, el cuadro es bastante inusual 'no sólo por las circunstancias en las que el artista la pintó, sino además, porque ha sido desconocida por más de 30 años dentro del mundo del arte'.⁴⁸



Van Gogh, *Autorretrato con la oreja vendada*



Bacon, *Cabeza de Van Gogh*

Deleuze señala cinco caracteres en el diagrama⁴⁹, el segundo de los cuales es que la pintura es un arte manual antes que visual, “es la expresión de una mano liberada de toda sumisión al ojo”. El cuadro es una obra de arte manual en el que la mano se libera de su dependencia del ojo. El diagrama es un caos, en tanto supone “el derrumbamiento de las coordenadas visuales”. A

48

http://www.elpais.com/articulo/cultura/venta/autorretrato/Lucian/Freud/ojo/amorotado/elpepucul/20100120elpepucul_6/Tes

⁴⁹ “El diagrama es un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo” (DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon: lógica de la sensación*, edición citada, p. 58).

lo anterior, agrega: “Sólo que esto se vuelve extraño porque no es solamente una independencia, es una inversión de la dependencia: en lugar de que la mano siga al ojo, la mano, como una cachetada, va a imponerse al ojo, va a violentarlo”.⁵⁰ Al leer esto no podemos sino recordar los conocidos autorretratos de Freud y de Bacon en los que los pintores se presentan con los ojos golpeados. Por supuesto, los críticos no pueden dejar de mencionar lo escandaloso de estos famosos artistas que se ven arrastrados por sus “bajas pasiones”, por sus gustos por el alcohol, por el juego, por el sexo, por lo sombrío y lo violento. No encuentran ninguna conexión entre estas situaciones y la pintura salvo, tal vez, la curiosidad de que unos pintores muy conocidos se expongan desfachatadamente a sí mismos en una situación vergonzosa.



Bacon, *Autorretrato con el ojo lastimado* (1972)

Freud, *Self portrait with a Black eye* (1978)

Deleuze nos ofrece otra lectura, mucho más interesante: Estas pinturas ponen en acto la preeminencia de la mano sobre el ojo⁵¹. Estas pinturas son una manera muy efectiva de recordarse a sí mismos que no deben seguir al ojo sino a la mano. No fueron pintadas para “exponerse” ante al público con sus defectos (no hay ningún defecto desde el punto de vista del hecho pictórico).

⁵⁰ DELEUZE, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, p. 93.

⁵¹ “El ojo es eso que se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano” (MERLAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, p. 21).

Fueron pintadas para dejar una marca perdurable para sí mismos⁵², una marca que les recordase que es el ojo el que debe seguir a la mano. Es significativo en este contexto señalar que los modelos de Freud nunca miran al pintor. Sus miradas se pierden en los márgenes o están con la vista baja o tienen los ojos cerrados, como si se quisiera evitar la tentación de buscar al ojo, de seguir al ojo. En los retratos de Bacon es todavía más palpable la perturbación causada por la mano sobre los ojos y sobre la figura en su conjunto. El ojo del espectador, en ambos pintores, es obligado a seguir el trazo del pincel al no poder hipnotizarse o distraerse con la mirada de la figura retratada.

Bibliografía

- AKERMAN, M., "Algunos aspectos grotescos de la imaginería de Francis Bacon", en: <http://knol.google.com/k/aspectos-grotescos-del-arte-de-bacon#references>
- ALBIAC, G., "La carne de los predadores", en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-03-2010/abc/Opinion/la-carne-de-los-predadores_1149030601.html
- BONIN, P., "Lucian Freud: la pintura como carne", en: http://www.conspiratio.com.mx/conspiratio/?page_id=736
- DELEUZE, Gilles, *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1995.
- DELEUZE, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007.
- DELEUZE, Gilles-PARNET, Claire, *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980.
- DI MAGGIO, Nelson, "Lucien Freud: la pintura devenida carne", en: <https://sites.google.com/a/voces.com.uy/web/cultura-1/lucienfreudlapinturadevenidacarnepornelsondimaggio>
- DÍEZ ÁLVAREZ, Javier, "Lucian Freud: La pintura del cuerpo y el cuerpo de la pintura" en *Arte, individuo y sociedad*, No. 7, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Madrid. 1995.
- Francis Bacon. Pintor. Una entrevista <http://www.tijeretazos.net/Alexanderplatz/Bacon/Bacon001.htm>
- GELOS, Natalia, "Lucien Freud: la intensa historia del artista vivo más caro de la historia", en: <http://edant.clarin.com/diario/2008/05/19/sociedad/s-03201.htm>
- MERLAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986.

⁵² De hecho, los mismos críticos nos informan que el *Autorretrato con el ojo negro* (1978) de Freud había permanecido ignorado durante 30 años y que sólo tardíamente fue dado a la venta. Cf.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/venta/autorretrato/Lucian/Freud/ojo/amorado/elpepucul/20100120elpepucul_6/Tes

QUIÑONERO, J. P., “El misterio de los desnudos de Lucien Freud”, en:

<http://abcblogs.abc.es/pasajes/2010/3/9/misterio-los-desnudos-lucien-freud/>

RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991.

SYLVESTER, David, *Interviews with Francis Bacon*, Londres: Thames & Hudson, 1993.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”, en:

<http://aulavisual.comunidadviable.cl/content/view/1026862/LUCIAN-FREUD-TRAS-LOS-PLIEGUES-DE-LA-CARNE-O-EL-RETRATO-PSICOLOGICO-Por-Adolfo-Vasquez-Rocca.html#content-top>