

## *Lucien Freud: La pintura del cuerpo y el cuerpo de la pintura*

Javier Díez ÁLVAREZ

«Nadie ha determinado hasta el presente lo que puede el Cuerpo. Se dirá que es imposible atribuir únicamente a las leyes de la Naturaleza, considerada sólo corporalmente, las causas de los edificios, de las pinturas y demás cosas de esta especie que hacen sólo por el arte del hombre, y que el cuerpo humano, si no estuviese determinado y dirigido por el alma, no hubiera podido edificar un templo. He demostrado ya que no se sabe lo que puede el Cuerpo, o de lo que se puede sacar de la consideración de su naturaleza propia...».

B. ESPINOSA: *Ética, Parte III, prop. 2.*

Libre ahora de la coyuntural respuesta a la ya lejana exposición de la obra excelente de Lucien Freud habida en Madrid, me propongo desarrollar algunas reflexiones, al respecto, para mí de especial significación a la pintura.

Ya en otra ocasión pude manifestar mi interés por reflexionar sobre las intrínsecas relaciones, de un orden o de otro, entre la realidad de la pintura y la realidad del cuerpo; y ello fue, sin duda, motivado por aquella observación de M. Ponty en la que recordaba que el pintor pone su propio cuerpo en la pintura. El autor de la *Fenomenología de la percepción* manifiesta en su obra la consideración de la mediación del cuerpo como determinación presente de conocimiento.

En esa mediación el cuerpo posee la dignidad espontánea y dócil del querer ser lo que ya es, parafraseando aquella visión de lo sagrado y las artes que expresara María Zambrano. No cosa y no instrumento, el cuerpo se funde en la acción creadora que lo reconoce. Con ser todo, en efecto, no es nada; y sólo escapa a esa indiferenciación que constantemente lo amenaza entregándose (en «cuerpo y alma» nos recuerda el énfasis de la expresión) a la acción liberadora del acto creador, quien a su vez asume su disponibilidad en neutro. En este sentido podríamos enunciar que el cuerpo resume el ori-

gen de la significación, y por lo mismo, en otra dirección, la significación del origen: lo que *in illo tempore* tuvo lugar. Éste es el espacio del mito.

El cuerpo sólo toma lugar, es decir, plenitud de su acción significante, en la encarnación de lo que no tiene lugar: esto es la definición de utopía. Cuando el hombre refleja su utopía toma conciencia de su condición: la realidad del cuerpo se muestra equivalente a la utopía de la creación. Esto es, asimismo, lo que permitirá, en todas las culturas, retomar el cuerpo como símbolo, no sólo de lo finito, sino del devenir infinito: hierofanía. El cuerpo muestra lo inefable.

Recuperar el enigma es recuperar el enigma del cuerpo, es revivir el reconocimiento arquetípico de su realidad en la creación: el cuerpo se torna símbolo en la acción creadora y la obra metáfora del cuerpo. En este aspecto la obra de las últimas décadas de Lucien Freud lo ilustra especialmente.

La ambigüedad de la experiencia estética, referida desde la desnudez, remite a la ambigüedad en que experimentamos nuestro cuerpo: ni objeto ni sujeto, aun cuando lo expresemos siempre del lado de éste, él es siempre otro de lo que es y habla siempre a otro que sí mismo: ésta es la sorpresa de Narciso. Que la pintura muestre señeramente la condición corporal no ha sido el signo definitorio de su lenguaje en la modernidad que se inicia desde el manierismo; habría que citar en este sentido, especialmente, la obra de Rembrandt. La condición temporal, nombrando ahora el cuerpo en su verdadero signo de lo que no tiene lugar, el mundo moderno de la determinación abstracta la anexiona, en un medio puramente espacial como es la pintura, a la visión unitaria de una mirada intelectual que se ajusta a una visión «retenida» y el cuerpo se mide temporalmente sólo por el instante y no por la duración. Explicitar la duración ha significado siempre mantener un cierto escepticismo organicista, popular, frente al optimismo ilustrado en los valores absolutos llamados siempre a posponer la realidad del aquí y el ahora. Esa manera de explicitar, que en ocasiones refiere aspectos del naturalismo realista ajeno a formalismos, conforma siempre una crítica de la ficción de los valores separados, tachada, siempre que ha tenido lugar, de gusto rústico y arcaico (pensemos, asimismo, en la respuesta dada a las exaltaciones populares abiertas en el romanticismo y centradas en el naturalismo hasta reseñar las simpatías por los valores expresivos de lo caricaturesco e ingenuo. Véase, al respecto, el ensayo de M. Schapiro en torno a Courbet y la imaginería popular). Una crítica, decimos, que en nuestro tiempo, unida a la resolución deconstructiva de otros criterios historicistas, fluye en paralelo a lo más considerable de un pensamiento nombrado como posmoderno, y, que desde esta perspectiva naturalista, puede definirse como posible corrector del desvío de la voluntad propia del pensamiento moderno, cuyas raíces primeras podrían ya apuntarse en la sofística griega.

El naturalismo realista presente en Lucien Freud refiere la «duración» y la obra desde un existencialismo humanista y un «eclecticismo» espontáneo, que le permite subrayar en la desmesura de su manifestación plástica el sen-

tido mismo de la realidad del cuerpo. Sus figuras asumen la condición humana, no precisamente desde la resignación, sino desde esa afirmación de su realidad que excede en el límite la lógica de lo necesario. Su emocionable afirmación presenta asimismo la voluntad de afirmar la emoción: en el principio fue la emoción, parece querer corregir también, ontológicamente, la obra de Lucien Freud.

Que la pintura sea como la carne, que la pintura funcione como la carne; que la representación del modelo sea presentación, «sea como persona», son todas ellas expresiones que definen no sólo la pasión del cuerpo, sino asimismo la pasión de pintar: la carne habitada en el habla, el cuerpo a solas con su sombra. Una pretensión, por lo demás, que nos recuerda sensiblemente la afirmación de Frank Auerbach, un cómplice generacional en la pintura contemporánea británica, como lo fueron también, a su manera, Francis Bacon y Michel Andrews: «El fin de la pintura es éste: captar para el arte una experiencia en carne viva.»

Lo que en el orden general de la crítica en su tiempo se definió peyorativamente como el gusto de lo horrible, y el pintor que retrata desnudos flácidos no es sino la respuesta de una visión anclada en una estética meramente idealista, unidireccional en su ascenso tras el logos platónico empeñada en la escisión de lo abstracto. La belleza, parece decirnos la obra de Lucien Freud, se halla al margen de un ideal restrictivo, se circunda desde lo singular, lo extraño común (la elección como objeto, no ya del cuerpo solamente, sino de la corporalidad misma acotada desde la fuerza de la visión proyectiva de la representación), lo ambiguo, cierta desmesura (referida en este caso a la exclusividad con que la pintura se exalta, técnicamente, coincidiendo en la configuración del cuerpo «presentado», modelando mutuamente la afirmación de su identidad) y, sobre todo, en esa condensación latente de la que manifiestamente vive. Signos todos ellos de confluencia en la definición de manierismo, por otra parte, desde el que, a su vez, nos cabe apuntar el símil que Umberto Eco señala entre éste y posmodernidad.

La crítica de Robert Storr mencionaba, de forma excluyente, lo nula que es la participación de la pintura de Freud a la modernidad, encajándolo más bien como premoderno: hoy, en muchos aspectos, podemos entenderlo, desde su explícita ambigüedad estética y su manifiesta voluntad de mostrar la «aparición» de la desnudez, como un signo de especial mención para la significación de lo neutro, y en ello un gesto de significación crítica en orden a una estética adepta a optimismos historicistas que tratan de centrarse a sí mismas como único sentido de modernidad, cuando ésta bien podría definirse como la quiebra del sentido único.

Sorprende la pintura de un pintor que busca un lugar de asombro para la pintura: el habla muda del cuerpo; una pintura en la que lo inactivo y lo simbólico se dan cita en la imagen para conmocionar. La paradoja es ésta: el reforzamiento denotante que hace que la connotación cuerpo se identifique con el reforzamiento inverso que hace de la «pintura», y esta transferencia

posibilita el ver a ésta como existente y al cuerpo como reflexionante. Un giro onomatopéyico para la revitalización significativa. La metáfora del objeto, pintura-cuerpo, traspasa la retórica al «encarnar» una idea y una experiencia. Éste es su signo «popular».

Todo ello, es obligado decirlo nuevamente, no es tanto debido a un proceso simple de empatía, sino a esa reflexión sensible con que se dispone el modelo, se organiza el espacio, se proyecta la visión, se exalta la luz quebrando y fragilizando la unidad del cuerpo, tal como presentan los desnudos de la joven rubia de los años sesenta y seis, sesenta y nueve; en ellos, como en los hombres desnudos sobre la cama de los años ochenta, el eros ambiguo de la desnudez última nos intima en la reflexión respecto a nuestro estar en el mundo. Declaraciones recientes del pintor nos recordaban la voluntad de transmitir «la noción de algo infinitamente amable, que sufre infinitamente», y añadiríamos que en un silencio incontestable.

Una déctica pues, la suya, que remite literalmente al cuerpo y se constituye en oración corporal, inscrita en los signos propios de un lenguaje ecléptico en su conformación plástica. Un lenguaje que asume, por una parte, esa visión holandesa dispuesta a la descripción, como recuerda E. Alpers, desarrollada inicialmente desde sutiles influencias de la Nueva Objetividad que buscaba la «autonormativa del mundo de las cosas», con especial referencia a la nitidez técnica de George Grosz; también, a nuestro modo de ver, especialmente el espacio imaginista y la factura cromática del Balthus del final de los años treinta. Pero al mismo tiempo la exploración nos lleva a la observación sensible de un Chardin, a la sensualidad veneciana inscrita en Velázquez, referido todo ello desde la vocación formal de un dibujo deudor de Ingres. En definitiva, un amplio espectro en el que persiste una coherencia, yo diría semántica, que define una concepción estética que promueve desde la imagen visible el pensamiento visible, sentido.

Esa semántica se resume en la significativa importancia del reconocimiento entre el motivo y el pintor; la necesaria presencia del modelo en el desarrollo de la obra para reafirmar la presencia en ausencia, proceso esencial de la metáfora plástica misma, busca el efecto y el símbolo en el interés de revelar la emoción: «El efecto que causan en el espacio está ligado a ellos lo mismo que su color o su olor», afirmaba ya el pintor en los años cincuenta. Esta necesidad, este reconocimiento entre el modelo y el pintor se convierte en Lucien Freud en complicidad: no alcanzamos a comprender la violación de la intimidad de los cuerpos en su más puro «estar en sí» si no pensamos en el juego cómplice de los actores que se ofrecen a la representación de ser quien son entre bambalinas, y al afirmar esto describimos casi literalmente *And the bridegroom* (1993). Nuestra mirada se intuye privilegiada, pero no es la de un «voyeur» (aunque sí parece, podríamos decir, transferirnos en la voluntad de «testigos oculistas», no para un ejercicio de óptica, pero sí de testimonio); sentimos la desnudez no precisamente como un instante subrepticio, sino como una vivencia temporal que afirma la dura-

ción. En este sentido comprendemos lo afinado de las manifestaciones de John Russell (1974), cuando trata de definir la turbación del espectador: «Freud va tan lejos en la emoción, que a veces nos preguntamos si tenemos derecho a estar ahí.» He aquí una meta —representación de orden inverso, y por ello de especial afinidad, tal como hemos insinuado, del *Etant donnés...*, de Duchamp, en donde la representación encarna en la ficción *voyeurista* de un instante.

En general, la persistencia de una visión de intención cenital por parte de Lucien Freud permite reincidir en los signos más íntimos de la realidad del cuerpo: la indolencia y la afirmación metafórica de sus miembros, el silencio de la ensoñación del cuerpo mismo dormido, agotado y asombrado, pero también afirmado e interrogante. Una afirmación sensual que genitaliza todo el cuerpo en un intento de metamorfosear tanto cuerpo y pintura como libido y creación. Señalemos ahora tanto los desnudos de Leigh Bowery como los desnudos femeninos sobre la cama del final de los años ochenta que nos resuenan en el orden de otras significativas manifestaciones artísticas precedentes, algunas de explícita influencia estética para Lucien Freud: nos referimos al ya nombrado, en otro orden, naturalismo de Courbet centrado en su «Origen del mundo», o, singularmente, a las sensuales esculturas de Rodin, especialmente «Isis, Mensajera de los dioses», que Freud ha coleccionado personalmente, como nos recuerda Catherine Lampert, en la presentación del catálogo de la exposición de Madrid en 1994, para subrayarnos los valores ápticos y los aspectos esculturales de las pinturas referidas de la última década a la actualidad.

La mirada minuciosa de Lucien Freud, unificando y dispersando en el espacio del cuadro la totalidad de la realidad del cuerpo, no se resume, por tanto, en abstracto; sus imágenes son «construcciones» tanto de la pintura como del modelo. Una mirada que (sirviéndonos de las observaciones de quien más recientemente nos ha llamado la atención respecto a la realidad de una deíctica de la duración en la pintura, como lo es la obra de Norman Bryson «Visión y pintura. La lógica de la mirada»), se define como espiritual por su carácter sobrio, profundo, incisivo, pero que no desestima la piel misma de la realidad. Su mirada en ocasiones es desconsiderada, es decir, desconstruye el orden sideral, la geometría celeste del ideal separado que de forma abstracta quiere imponerse desde arriba. Una mirada subversiva que no excluye la violencia corpórea del «vistazo», una piedad apasionada que tiende a lo de abajo y busca siempre un horizonte para el suelo y la desolación, afirmante de una estética de la mediación y del encuentro entre la corporalidad y el cuerpo como símbolo, entre naturaleza y libertad.

Sus autorretratos ilustran, finalmente, de manera especial, la propuesta de nuestro enunciado. Ponen de manifiesto esa labor del mirar y del ver afuera del mirar; en ellos se muestra a sí mismo como medio, como lugar de la creación: la paleta cargada de pintura habla el mismo lenguaje silencioso que el cuerpo desnudo en la acción de pintar en su autorretrato de 1993. A la mira-

da del yo haciéndose visible a la mirada «de los otros o del Otro» se añade el cuerpo hecho pintura en la acción de pintar.

Sabemos dónde mira, por su pintura, Lucien Freud; pero si queremos ver su mirada, para completar el horizonte y aun nuestro sentido de él, tenemos, también, como muestra, el autorretrato de la colección Thyssen, que mirar hacia arriba: he aquí como, también, el ascenso se muestra a las profundidades... En 1963 manifestaba el pintor que la realidad de los tiempos que corren le situaban en un campo pesimista, pero estimulante: «Cuando el hombre sella finalmente su destino al inventar su propia e inevitable destrucción, proporciona también al arte una absoluta gravedad, añadiéndole una nueva dimensión: esta dimensión nueva, al tener el fin a la vista, puede dar al artista un control tan grande y tal conciencia de sus sufrimientos y pruebas a lo largo de su existencia, que (en palabras de Nietzsche) creará las condiciones bajo las cuales “un millar de secretos del pasado se arrastran fuera de sus escondrijos —hacia el sol—”». Un estímulo de afirmación significativa para el arte es lo que promueve también su pintura.